

NORDESTE EM NOITE DE LUA CHEIA: “LUA CAMBARÁ” E OS CICLOS/FASES DA REGIONALIDADE

Roberta Tiburcio Barbosa; Benilde Cassandra Neves

Universidade Estadual da Paraíba- robertatiburcio1@gmail.com; Universidade Estadual da Paraíba- benildecassandra2@gmail.com

Resumo:

A literatura sempre foi um importante instrumento, senão o principal, para se pensar a concepção de nação de um determinado país. Nesse ínterim, literaturas ditas universais, nacionais e regionais oferecem um complexo campo de reflexões para os críticos literários e a sociedade leitora. Como definir a nação? A partir de uma visão de unidade/identidade ou de heterogeneidades/singularidades? Qual é o sentido de se fazer e ler literatura regional na contemporaneidade, no tempo em que as fronteiras parecem se borrar e perder em meio à globalização? Através da análise da novela “Lua Cambará” (2017), de Ronaldo Correia de Brito, buscaremos possíveis repostas às reflexões levantadas pelas questões acima expostas. Pensaremos como o regionalismo nordestino vem se modificado e se ressignificando na literatura produzida na atualidade. Através de pesquisa bibliográfica, investigaremos como Ronaldo Correia de Brito configura em sua obra os passados, presentes e porvires da regionalidade na literatura. Dessa forma, objetivamos estabelecer um diálogo, ao longo de todo o texto, entre teoria e literatura, mostrando como o regionalismo se reinventa na contemporaneidade e como tal fenômeno abre espaço para um novo entendimento da nação frente à subjetividade de suas províncias/margens.

Palavras-chave: Nação, literatura, regionalidade, Lua Cambará.

1. INTRODUÇÃO

A literatura sempre foi um importante instrumento, senão o principal, para se pensar a concepção de nação de um determinado país. Nesse ínterim, literaturas ditas universais, nacionais e regionais oferecem um complexo campo de reflexões para os críticos literários e a sociedade leitora. Como definir a nação? A partir de uma visão de unidade/identidade ou de heterogeneidades/singularidades? Qual é o sentido de se fazer e ler literatura regional na contemporaneidade, no tempo em que as fronteiras parecem se borrar e perder em meio à globalização?

Através da análise da novela “Lua Cambará” (2017), de Ronaldo Correia de Brito, buscaremos possíveis repostas às reflexões levantadas pelas questões acima expostas. Pensaremos como o regionalismo nordestino vem se modificado e se resignificando na literatura produzida na atualidade. E investigaremos como Ronaldo Correia de Brito configura em sua obra os passados, presentes e porvires da regionalidade na literatura, rumo ao “pluriversal” (MIGNOLO, 2008).

Desenvolveremos uma pesquisa bibliográfica, na qual se observará o regionalismo/regionalidade, nos estudos de Haesbaert (2010), Chiapinni (1955), Araújo (2008), entre outros, buscando suas implicações/usos na novela cearense. Dessa forma, objetivamos estabelecer um diálogo, ao longo de todo o texto, entre teoria e literatura, mostrando como o regionalismo se reinventa na contemporaneidade e como tal fenômeno abre margens para um novo entendimento da nação frente à subjetividade de suas províncias/margens.

2. O CICLO REGIONALISTA: SURGIMENTO, MORTE E REINVENÇÃO

A definição de obras regionalistas, bem como, o próprio entendimento de regionalismo é tarefa que vem se refazendo há várias gerações, desde a percepção clara da “peculiaridade” regionalista nas obras, em meados do século XIX, ou seja, desde que se buscou a literatura como uma representação da Nação de cada país. Ligia Chiappinni (1995) chega a elaborar dez teses sobre as concepções de regionalismo, que podem ter suas formulações principais resumidas em: A obra regionalista é qualquer uma que traduza as peculiaridades locais, de zona urbana ou, e principalmente, rural; tensões entre polos opostos, como nação e região, campo e cidade, oralidade e escrita, nostalgia do passado e misérias do presente são questões que permeiam o escrito regionalista; Regionalismo é movimento contra

a centralização/homogeneização do Estado Nação e à globalização; busca a afirmação de grandes autores regionalistas mesmo se tornados canônicos; desembocando na compreensão de que o regionalismo é histórico, não estático, portanto, há diferentes maneiras de compreendê-lo.

Desta feita, após constatar-se que a literatura regionalista “tem fôlego de gato” (GARBUGLIO, 1979), uma vez que está sempre ressurgindo, mesmo após constatar-se a sua morte, como o foi na década de 1970, admitiu-se que ela está sempre se refazendo, se ressignificando sobre velhos elementos, como o pitoresco e a cor local, e agregando novos, a exemplo das novas conjunturas de relacionamentos sociais que ao invés de se darem na rede, dentro de um local específico, como em Lua Cabará, apresentam as várias redes de relações das pessoas, como em *Eita Gota* (2012), de Efigênio Moura, em que as personagens interagem com outros de *alhures*.

Considera-se, pois, atualmente, a obra regionalista como aquela que contém, em maior ou menor grau, implícita ou explicitamente, os signos de cultura e subjetividades de seus territórios narrativos, produzindo, assim, uma representação particular da sua região. Região entendida contemporaneamente em sua dimensão simbólica e vivida. Segundo Haesbaert (2010), sob a ótica da regionalização, a região encontra-se em constante processo de rearticulação, devendo ser compreendida como “arte-fato”, ou seja:

É concebida no sentido de romper com a dualidade que muitos advogam entre posturas mais estritamente realistas e idealistas, construído ao mesmo tempo de natureza ideal-simbólica (seja no sentido de uma construção teórica, enquanto representação “analítica” do espaço, seja de uma construção identitária a partir do espaço vivido) e material-funcional (nas práticas econômico-políticas com que os grupos ou classes sociais constroem seu espaço de forma desigual/diferenciada). “Arte-fato” também permite indicar que o regional é abordado ao mesmo tempo como criação, autofazer-se (“arte”) e como construção já produzida e articulada (“fato”). (p. 7)

Sob este ponto de vista, as dicotomias, vastamente debatidas entre os teóricos que buscavam compreender o regional, caem por terra, uma vez que a regionalidade se configura através dos intercâmbios entre esses elementos ditos opostos. Os contatos se processam de maneiras diversas nas várias regiões, tendo em vista as suas construções iniciais (fato), por exemplo: o avanço da globalização se dá em maior grau nas grandes capitais e em menor escala nas zonas rurais das pequenas cidades, em virtude do maior ou da menor abertura desses locais ao elemento novo, e este ponto influenciará decisivamente no processo de construção de subjetividades e produtos artísticos de cada lugar.

Araújo (2008) discorre sobre os vários tipos de regionalismo ou de se entender a nacionalidade na literatura, identificando posturas diversas quanto à região, sendo elas: a compreensão dos românticos de que as obras regionais eram formas de “pesquisa e descoberta do país” (p.122), portanto, estavam incluídas em seu projeto nacionalista; o regionalismo pitoresco, supervalorizando os aspectos regionais, como forma de “a literatura compensar o atraso material e a debilidade das instituições, na fase em que a ideia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza.” (p.124); a literatura sertaneja, que estende o pitoresco da paisagem aos personagens, os alienando/exotizando; o regionalismo nos anos 1930 e 1940, que apresentavam uma consciência da crise nacional, apontando para o subdesenvolvimento da região nordeste face à modernização global, levando tal discussão para o âmbito universal; e a realização inventiva, que foge às limitações impostas pelo apego excessivo à região sem diluir suas singularidades, resultando em obras que fazem “a apropriação do que for necessário à apreensão da chamada “humanidade da literatura”” (p.130).

Sob este aspecto, pensado na atual realização inventiva da literatura regionalista, a produção contemporânea, que se enquadra no que se considera obra regionalista, não estaciona no local nem se descaracteriza no universal, tendo em vista que o universal é uno/identitário, ou seja, homogeneizador, e sim caminha, sob o impulso da regionalidade, a passos largos para o “pluri-versal” (MIGNOLO, 2008), *locus* no qual as diversidades se intercambiam/interagem, sem tentativa de apagamento/hierarquia das culturas/povos/escritas. Estabelece-se, dessa forma, a constante dialética entre universal e regional na literatura.

3. CICLOS DE INTERATIVIDADE: LUA CAMBARÁ E A REGIONALIDADE NA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA

Lua Cambará, novela do escritor nordestino Ronaldo Correia de Brito, teve a leitura de seu primeiro esboço em 1970, realizada pelo autor entre os amigos mais íntimos em sua residência¹. Depois desse momento, a escrita de Ronaldo sairia do “beco”/ambiente familiar e ganharia o Brasil e o mundo, dando visibilidade ao povo nordestino e sua região.

Lua Cambará nos insere no Sertão dos Inhamuns, no Ceará, onde uma “alma penada”, o espírito de uma moça que morou há muito tempo na região, vaga cumprindo a maldição que a condenou a essa eterna sina. A história de Lua se confunde com a tentativa do narrador de recuperá-la ou, melhor, transmiti-la ao leitor/ouvinte segundo lhe foi repassado por seu pai e demais sertanejos. Nesse ínterim, encontramos exposto o desejo de narrar uma experiência,

¹ In: <http://www.ronaldocorreiaebrito.com.br/site2/sobre/>

como Walter Benjamin defendeu em seu “O narrador” (1987). Se no nordeste dos séculos XIX e XX as pessoas carregavam seus mortos nas redes, os poetas carregavam histórias em seus escritos/vozes, e preenchiam os vazios da memória, fazendo a peraltagem de perpetuar o vivido²:

Meu pai jurou que viu. No tempo em que dividia suas horas entre os cuidados da propriedade herdada do avô e o ofício de boiadeiro, tocando rebanhos de gado pelas estradas. Dele ouvi o relato, repetido nas noites em que adormecia no seu colo. E de tanto ouvir, também juro que vi. (BRITO, 2017, p. 80)

Uma vez que “as melhores narrativas escritas são as próximas da oralidade” (Benjamin, 1987, p. 198), o narrador de Lua nos conta um fato que de tanto ouvir, também jura que viu. A materialidade da história, a sua proximidade com a cultura/mitos da região nordeste, conduz à reinvenção da narrativa, a cada novo contexto e a partir da subjetividade de cada um que interage com a trama.

Quando a escrava Maria é estuprada, pelo coronel Pedro Francelino, ela deixa cair duas cuias que carregava “derrubando um milho que pilara e sacudia ao vento” (BRITO, 2017, p. 82). O milho é uma das comidas mais comuns feitas para Oxossi - o orixá das caças -, que é sincretizado com São Sebastião - o santo da seca-, e, nesse sertão, Maria era a presa:

A mão de Pedro Francelino apertava com força. Não seria um mulher que iria soltar-se. Quando ele sustinha o rabo de um boi, entre as tenazes dos dedos, o animal não resistia, indo ao chão.

- Vamos! Qual foi o bocado que você já provou na vida, melhor que eu?

[...] Maria tentou gritar, o vestido de chita rasgado nos peitos, os mamilos duros. Um rosário de contas azuis e brancas, pendente do pescoço, clamava proteção dos santos. – Valei-me nas horas de agonia e desamparo! [...] No céu, os urubus, que pressentem desgraça, sobrevoavam aguardando seu dia. (BRITO, 2017, p. 82-83)

Desse ato de brutalidade Lua Cambará nasceu. E após a morte de sua mãe, na qual mamou o sangue/prelúdio do seu infortúnio, Lua foi morar com o pai que admite: “Eu reconheço a encomenda. Fico com ela mas não mando batizar” (BRITO, 2017, p. 83).

Lua só vai ser reconhecida como herdeira e filha do coronel no leito de morte deste, quando, em uma esperta e desesperada tentativa de salvar os resquícios do seu poder/patriarcalismo, Pedro Francelino a pede para renegar a mãe, e, conseqüentemente, seu povo/raça, para dar continuidade à linhagem dos Cambará. A quebra do rosário que era a última posse que Maria havia deixado para a filha foi o símbolo do aceite de Lua à proposta do coronel, dando início a uma nova fase de Lua:

² Análogo ao processo realizado por “O menino que carregava água na peneira” (1999), de Manuel Bandeira.

- Meu irmão não te reconhece como minha herdeira. Ele vai querer cortar a tua cabeça tão logo eu feche os olhos. És o filho homem que não tive. Prova a coragem que tens, defendendo o que é teu. Encara o lado de teu pai e renega o sangue de tua mãe, do teu povo escravo que só faz te rebaixar. Quebra esse rosário que carregas no pescoço. [...]
E viram Lua Cambará se erguer no suspiro da morte do pai, se alcançando em filha herdeira, de punhal na cintura. Cega, desceu as escadas correndo. Ninguém ousava se mexer. A saia comprida se enganchou num ferrolho da porta da frente e ela a puxou com tal ímpeto que a rasgou em tiras. (BRITO, 2017, p. 85).

Lua é impelida por Pedro Francelino a renegar seu próprio gênero. Ela precisa assumir não só as posses materiais, como, também, o posto de patriarca da família. Os símbolos fálicos, o punhal e o ferrolho, afastam Lua de sua feminilidade de tal maneira que ela quebra o rosário-descendência feminina negra e que sua saia se divide em tiras, ou seja, após a posse da herança só restam rastros da Lua-mulher que fora um dia.

O rosário, de Nossa Senhora do Rosário, não representa uma ruptura apenas com a mãe, mas com a feminilidade e o povo negro, uma vez que essa santa católica é sincretizada com Oxum - a orixá do feminino -. Lua procura, a partir desse momento, esquecer sua própria história e embranquecer-se, mas não consegue, e acaba, até depois da morte, sendo o que de fato era uma “negra assenhorada de branca” (BRITO, 2017, p. 90).

Lua Cambará é regida, ou é a própria personificação, da carta *A roda da fortuna*, do tarô mitológico. A carta representa as constantes e repentinas mudanças que ocorrem na vida das pessoas, bem como, o destino desde o útero até à morte – representada pela caverna. As três mulheres/moiras que possuem diferentes idades, se referem a três fases lunares: crescente (infância), cheia (adulto), minguante (velhice). Lua vai passar, física e/ou simbolicamente, por essas três etapas na narrativa a cada novo giro da roda. Coincidência ou não, o ciclo regionalista também passou por várias etapas ao longo do tempo, como explicitado no tópico anterior.

A primeira fase de Lua corresponde ao momento anterior a seu reconhecimento como herdeira Cambará. A segunda, e mais movimentada, vai do tomar posse da “fortuna” até a chegada do tropeiro/fertilidade. Nessa fase áurea, Lua enfrenta com seu exército o seu primo Francisco:

De um lado, a casa do monte Carmo, onde reina Lua Cambará, esquecida de sua cor; Idelfonso Roldão, o capataz; e João Índio, o mais valente. Quase cento e vinte homens, arrebanhados no grito. Exército louco e mestiço, sem defender tradição de gênese. Zumbis sem medo, arrastados por um poder de mulher.

Do outro lado, a casa do Monte Alverne, onde morreram sete filhas fêmeas, todas chamadas Maria, por capricho, até nascer um filho homem, Francisco Francelino do Cambará, este que irá morrer com um tiro no coração. O capataz Elvídio Prisco, que olhará o céu azul, revoado de ararinhas, e pensará que morrer é uma grande besteira. Cento e vinte parentes, arregimentados no ódio à bastarda usurpadora, falando em honra, tradição e direitos. Nas cabeças louras, chapéus de feitiço de couro, com estrelas de prata arremate. Cobrindo os corpos viris, gibões e perneiras apertadas. (BRITO, 2017, p. 86).

Os guerreiros de Lua, constituídos por um grupo heterogêneo, representavam a heterogeneidade da nação brasileira, um povo “louco e mestiço” contra a homogeneidade/colonização do grupo de Francisco, cheio de homens das “cabeças louras” (BRITO, 2017, p. 86). É dessa forma que a novela semiotiza, através da batalha entre Lua e Francisco, os movimentos lutas das variadas nações que integram o território brasileiro. Destarte, “A planície estranha a todos. Aos guerreiros índios, antigos donos da terra, sem memória do passado; aos negros, vindos de longe, que a pisam de pés descalços; e aos cavaleiros brancos, montados nos seus cavalos, assenhoados em proprietários” (BRITO, 2017, p. 86).

Mesmo sem querer Lua não consegue se desligar de seu caráter feminino e ela MULHER MATA o bicho HOMEM/lobisomen. Essa aproximação de Francisco com o licantropo é duas vezes sustentada, seja por ele ser o sétimo filho após seis mulheres, seja por Lua estar justamente nesse momento na etapa da Roda que se classifica como cheia, a qual é a data em que os homens sofrem a mutação para o lobo segundo a mitologia. Esta é, inclusive, uma das lendas mais apreciadas não só na literatura, mas na sociedade nordestina.

Quando Lua, já bem estabelecida, se apaixona por João Índio e é recusada por ele, ela decide, à maneira de Pedro Francelino Cambará, tomar o que é seu a força, e manda matar Irene, sua rival. Quando os capatazes chegam para cumprir a ordem, “Irene moía o milho” (BRITO, 2017, p. 89). Milho para Oxossi? Talvez, mas o certo era que, naquela hora, Irene era a presa. Antes de morrer Irene joga uma maldição em Lua:

- Eu rogo às forças do mundo que essa mulher tenha o mais terrível dos fins. Que morra com as entranhas queimando e que a morte seja apenas o começo do seu penar. Que nem o céu, nem a terra e nem o inferno a queiram. Que ela vague para sempre. (BRITO, 2017, p. 91).

Em Sertão dos Inhamuns “A secura penetrava as entranhas de todos os seres vivos” (BRITO, 2017, p. 88). E quando foi tempo “da roda da desgraça dar mais um giro” (BRITO, 2017, p. 88) Lua começou a definhar e envelhecer fora do tempo, como na morte Severina,

que ataca de velhice antes dos 30³. Aqui, tanto pelo tema da seca, que sai do ambiente e se introjeta nos moradores, quanto pelo definhamento da protagonista da narrativa, a novela se assemelha muito com as produções literárias denominadas “regionalismo de 30” e “geração de 45”, exemplificado no diálogo que Ronaldo Correia de Brito estabelece com *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos; e, também, no entremeio que Lua Cambará faz com o auto de João Cabral de Melo Neto.

Mas sua morte não decorre da velhice, ela de fato está com aparência de velha, mas é após o ato sexual com um tropeiro, que pediu pouso em sua casa e de manhã partiu, que ela sente o corpo queimar por dentro, como determinara a maldição. Pelas maldades que fez, na hora de sua morte Lua não tinha nenhum alívio, nenhuma vela se acendia, era tudo trevas. Por fim, a Roda cessou de “girar” (BRITO, 2017, p. 94).

No momento em que a vida de Lua chega ao limiar, sentença proferida pelas cartas da morte e do enforcado que dois espíritos de homens negros jogavam enquanto ela agonizava, ela soltou um “grito que era da mãe” (BRITO, 2017, p. 95). Tal fato, como muitos outros, mostram que Lua nunca deixou de ser o que ela não queria: uma mulher negra. Tanto o grito semelhante ao da mãe em final de vida, quanto pelos negros, seu povo na vida e no além, que carregaram para sempre sua rede branca pelos sertões, comprovam que Lua faz, do início ao fim da narrativa, uma fuga condenada ao fracasso, assim, ela não deixa de ser negra e mulher, a nação brasileira não deixa de ser mestiça, a mulher está no cerne desse povo, e o regional segue sua jornada, revelando a diversidade da população brasileira.

CONCLUSÃO

Embora a narrativa em questão se passe no sertão, espaço comum da chamada literatura sertaneja, e apresente elementos pitorescos, que de certa forma exotizam as personagens, como o lobisomem, a alma penada, a rede dos mortos, a ideia corrente na década de 90 de que existiam muitos juremeiros-catimbozeiros no nordeste, principalmente na Bahia, apresentados nas figuras dos negros do baralho místico, etc, o texto de Ronaldo agrega muitos elementos novos à região.

Em Lua Cambará encontramos o nordeste que preserva e narra suas memórias, nas figuras do menino narrador, do pai dele e do louco Doido Guará, como são entendidos muitos

³ Referência à *Morte e vida Severina* (1969), de João Cabral de Melo Neto.

pesquisadores que ainda estudam o regionalismo na atualidade: verdadeiros insanos apaixonados por uma musa fantasma.

Contudo, se a regionalidade é um fantasma, que assombra a produção literária contemporânea, ela encontrou os médiuns/livros por meio dos quais se materializa e nunca esteve tão palpável quanto agora. A roda da fortuna deu mais um giro para o regionalismo, ele revive, restaura seu fio vital, se enche de força narrativa, mostra-se resistente contra a unificação da literatura, da sociedade, do escrito. Destarte, Lua cambará evidencia que a região é arte-fato, é recriação inventiva, é noite de lua cheia, é maldita a eterno vagar e ressignificar no/do campo literário e da cultura/sociedade.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva. **Revista Letras**, Curitiba, n. 74, p. 119-132, jan.-abr. 2008.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 15, p. 153-159, 1995.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BRITO, Ronaldo Correia. Lua Cambará. In: **Faca & Livros dos homens**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017, p. 80-98.

GARBUGLIO, José Carlos. Fôlego de gato (o regionalismo e suas versões), **Acta Semiótica et Linguística**, PPGL/UFPB-SBPL, João Pessoa, v. 3, n. 1, p. 41-46, 1979.

HAESBAERT, Rogério. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. **Antares**, Caxias do sul, n. 3, p. 2-24, jan.-jun. 2010.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, Niterói, n.34, p. 287- 324, 2008.