



O TRÂNSITO LUNAR DO SENTIDO EM RONALDO CORREIA DE BRITO



O TRÂNSITO LUNAR DO SENTIDO EM RONALDO CORREIA DE BRITO

CARLOS HENRIQUE NUNES DE ARAÚJO PEREIRA

EDSON SOARES MARTINS

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES
RECEBIDO EM 05/03/2022 • APROVADO EM 25/03/2022

Abstract

This work aims to carry out an analysis that points out the different constructions of meaning present in the short story **Lua Cambará**, by the writer Ronaldo Correia de Brito. Through the disclosure of narrative instances and internal elements of the short story, it is proposed a division into four parts that express the relationship of the character Lua Cambará and the Moon. In this sense, the concepts of the theoretical Bakhtin (1992), supported by some theorists like Benjamin (1987) and Todorov (2003), to understand the constructions of meaning that emerge from the inseparable relationship between content, form and style.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise que aponte as diferentes construções de sentido presentes no conto **Lua Cambará**, do escritor Ronaldo Correia de Brito. Através da evidencição de instâncias narrativas e elementos internos do conto, propõe-se uma divisão em quatro partes que manifestam a relação da personagem Lua Cambará e a Lua. Neste sentido, foram utilizados como base principal os conceitos de Bakhtin (1992), apoiado por alguns teóricos como Benjamin (1987) e Todorov (2003), para entendermos as construções de sentido que emergem da relação indissociável entre conteúdo, forma e estilo.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Ronaldo Correia de Brito. Short story. Style.**PALAVRAS-CHAVE:** Ronaldo Correia de Brito. Conto. Estilo.

Texto integral

1. INTRODUÇÃO

Lua Cambará foi o primeiro conto de Ronaldo Correia de Brito. Publicada em 1970, aos 20 anos de idade do autor, a obra conta uma lenda ambientada no sertão cearense dos Inhamuns, revivendo uma história de assombração, que tem como protagonista Lua Cambará, uma mulher negra nascida de um estupro e, posteriormente, condenada a vagar como alma penada pela região. Em 2003, a obra se tornou uma das onze narrativas da coletânea **Faca**, do mesmo autor. Através disso, associando a personagem ao satélite Lua, propomos uma divisão em quatro partes que norteará as análises deste trabalho, com vistas de compreender a construção do sentido que perpassa essa relação.

Tomando como base o famoso ensaio dedicado aos gêneros do discurso, de Mikhail Bakhtin (1952-1953), o presente trabalho tem como objetivo analisar as construções de sentido ligadas ao foco narrativo no conto Lua Cambará, de Ronaldo Correia de Brito (2003, p. 139-169), em seus aspectos de estilo, conteúdo temático e construção composicional. Dentro das narrativas, as mudanças de foco narrativo ou ponto de vista, por sua vez, precisam, segundo Forster (1974), corresponder aos efeitos de sentido que se quer obter. Situamos essa necessidade do tema e esse efeito como fenômenos abordáveis através da análise do conteúdo, do estilo e da forma. Consequentemente, uma mudança de ponto de vista pode ser analisável, por exemplo, através do estilo e formas da linguagem: sentenças estruturalmente mais simples para indicar uma criança que fala ou uma estrutura mais complexa quando o foco está em um adulto. Associando-se à questão, o conteúdo também se revela como parte decisiva da investigação que aqui propomos, na direção da compreensão do processo de construção de sentidos, peculiarmente tortuosa no conto de Brito.

2. O NARRADOR-CRIANÇA

Inicialmente, o conto traz uma breve passagem, que mais se assemelha a um testemunho. Contudo, antes de narrar o evento presenciado pelo pai, a personagem se apoia em elementos que tingem a imagem de uma vida sertaneja:

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, 2003, p. 141-142, *grifos nossos*).

Posto que, “[...] entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais [...]” (BENJAMIN, 1987, p. 198), nessa passagem, o narrador nos conduz ao seu relato baseado na sua repetitiva experiência como ouvinte. A verossimilhança do relato não se faz apenas na menção ao seu pai; o narrador também insere, com certo destaque, elementos paisagísticos, que situam o espaço ao redor. Essa tentativa de convencer o leitor a acreditar no que está sendo narrado investe nos detalhamentos minuciosos que realçamos abaixo:

[...] Até sei como meu pai preparava sua cama, debaixo de um juazeiro *encorpado*. Um *pano de algodão, tecido em tear manual*, e a sela por travesseiro. Vejo-o acendendo o cigarro, *de fumo de Arapiraca*. E Argemiro Bispo, *seu vaqueiro quase sombra*, assando um pedaço *de carneiro*, nas brasas *de lenha de angico*. (BRITO, 2003, p. 142, *grifos nossos*).

Um fator interessante a ser observado nesse trecho é a linguagem. As construções frasais são simplificadas e discursivamente mais objetivas, mantendo-se uma sequência de preposições dispostas em padrão: sempre o uso do “de” para especificar um substantivo anterior. Dessa forma, através desse estilo de narrar, e com base na interlocução com a figura paterna, chamaremos essa instância narrativa de narrador-criança.

Ainda nesse ensejo, é importante observar que esse estilo de narrar remonta ao senso prático, que “[...] é uma das características de muitos narradores natos.” (BENJAMIN, 1987, p. 200). Ao transmitir para o leitor essas descrições padronizadas que edificam o espaço sertanejo do nordeste brasileiro, o narrador cria “uma dimensão utilitária.” (BENJAMIN, 1987, p. 200). Isto é, constrói um espaço verossímil onde o desenrolar do relato finda um alicerce sertanejo e crível, por meio dos elementos que compõem tanto o aspecto paisagístico, como o juazeiro e a lenha de angico, quanto o aspecto social: acender uma fogueira para assar as carnes de um carneiro.

Nesse estilo de narrar, o narrador-criança aponta denotativamente o espaço ao redor com estruturas frasais mais simples. Para Todorov (1971), é a figura que dá ao discurso um caráter particular, de forma que o discurso figurado tende a ser opaco, enquanto o discurso sem figuras tende a ser transparente. Conseqüentemente, se, por um lado, o narrador-criança fez, na dimensão utilitária, a construção objetiva de um espaço sertanejo, por outro lado, quando descreve a noite, prefere a opacidade do discurso figurado: “Eram os três dias em que *a lua morre*.” (BRITO, 2003, p. 142, *grifo nosso*).

O uso da personificação, nesse trecho, atribui à noite um aspecto atmosféricamente mais sombrio, entendendo-se o processo de morte da Lua como a passagem da fase minguante para a fase nova, isto é, remete à perda de sua luminosidade. Dessa forma, dizer que a Lua “morre” é “[...] deter nosso olhar sobre a palavra, dar um valor próprio à linguagem e uma chance de sobreviver no mundo.” (TODOROV, 1971, p. 56).

O mesmo estilo do discurso é notado a seguir, quando o narrador-criança atribui à escassez de luz um dos motivos para se contar histórias: “A luz não se prestava para leituras. Ou ficava-se em silêncio ou *se deixava o coração abrir*.” (BRITO, 2003, p. 142, *grifo nosso*). A preferência pela expressão destacada em vez de “se contava histórias” não corrobora que “[...] há duas maneiras de dizer a mesma coisa; só o referente pode permanecer idêntico” (TODOROV, 1971, p. 59), ou seja, dois modos de dizer diferentes criam duas significações diferentes. Nesse caso, o narrador-criança demonstra uma relação de afetuosidade com as histórias contadas por seu pai.

A expectativa que se cria em cima da obra é que estamos prestes a conhecer o que “de tanto ouvir, também juro que vi.” (BRITO, 2003, p. 142). Entretanto, o narrador apresenta uma nova marca de estilo, quando a narrativa faz sua primeira interrupção, precedida de uma marcação em “...” centralizada, a qual o autor utilizará nas mudanças de foco narrativo, através de um diálogo. A passagem chama atenção por sua construção, semelhante a versos, aparentemente simulando um canto em que um mestre recebe a resposta de alguém ou do coro. O trecho é quebrado na última linha, quando Argemiro Bispo grita assustado, nomeando o pai do narrador-criança:

- Eu venho de tão longe.
- Me dá um desespero.
- O mundo é tão grande.
- Às vezes tenho medo.
- Em busca de um lugar.
- Veredas e lajedos.
- Eh, mundo traiçoeiro!
- Às vezes tenho medo.
- Seu Raimundo Venâncio! – gritou Bispo. (BRITO, 2003, p. 142).

Segundo Benjamin (1987), a memorização das narrativas se relaciona à sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Dessa forma, até o momento nos detivemos à espera de que o narrador-criança nos relatasse aquilo a que se propusera, mas o medo parece ser o principal empecilho para uma organização clara de suas ideias: “Eu pulei do colo de meu pai, *assustado*, nos espelhos dos olhos a rede com a morta, aquela alma penada que não cessava de vagar.” (BRITO, 2003, p. 143, *grifo nosso*). Temos, nessa passagem, a confirmação da presença de uma alma penada, uma figura característica de relatos de assombração, o que nos leva a concluir a natureza das histórias advindas de seu pai.

Logo, a narrativa rapidamente muda seu ponto de vista para apresentar Lua Cambará. Assim como um corte de câmera em um filme, após retratar as reações de

medo do narrador – um foco mais interno –, a marcação reaparece e apresenta um foco mais externo:

...
– Quem vem lá?! – perguntou Bispo, a voz sem querer deixar a garganta.

Um cortejo de amortalhados passava ao longe. Homens e mulheres pressentidos nos vultos. Numa rede alva, atravessada por um pau, carregada por dois negros montados a cavalo: Ela.

– É Lua Cambará, que segue seu destino de alma penada! – gritaram do meio das sombras.” (BRITO, 2003, p. 143).

O temor do narrador-criança é contínuo diante do cortejo de amortalhados, mesmo quando a mão paterna toca seu peito: “contando as batidas do coração, mais veloz que as passadas dos cavalos que carregavam a morta.” (BRITO, 2003, p. 143). A permanência do medo nos leva a duvidar da verossimilhança construída, pois:

Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (BENJAMIN, 1987, p. 204).

O horror ao qual o narrador-criança é exposto parece mexer com a coerência de suas ideias. O choque psicológico bagunça sua memória e, logo, ele não tem mais certeza do que se lembra acerca de Lua Cambará. Pergunta, então, ao Doido Guará, personagem indicado por seu pai, sob o pretexto de que conhece a história melhor do que ele, que conte de novo a origem da morta.

Dois fatores serão observados na próxima seção e, posteriormente, serão desenvolvidos como objeto de estudo deste trabalho. O primeiro deles faz referência à relação da personagem Lua Cambará com o próprio satélite, a Lua. Essa correspondência não se faz apenas através de um nome em comum, mas no próprio estado mutável de ambos, o que além de conferir um misticismo à figura da personagem e reforçar o caráter sobrenatural do relato (conteúdo temático), perpassa o conto em sua totalidade, proporcionando uma jornada em quatro fases (construção composicional): Nova, Crescente, Cheia e Minguante. O segundo fator está no próprio relato, até agora não contado, ou, pelo menos, não diretamente. Não tarda para que o discurso do narrador-criança seja quebrado pela intromissão de uma nova instância narrativa. Esse segundo narrador, o qual chamaremos de narrador-assombração, não traz consigo apenas a imprevisibilidade de suas aparições, mas também a fragmentação de todo o conto, por meio de um olhar transgressor do presente, que analisaremos adiante. Esse recurso estilístico interfere na construção de sentido ao longo de todo o conto, com destaque para o

fato de configurar o artifício narrativo em que as ações de Lua Cambará em vida terão implicações após a morte.

3. O NARRADOR-ASSOMBRAÇÃO

Em seu ensaio intitulado **Os gêneros do discurso**, o filósofo russo se preocupa com variedade de uso da linguagem. Bakhtin (1992) inicia pela afirmação de que toda a imensa diversidade dos campos da atividade humana parte de um mesmo ponto, já que eles “[...] estão ligados ao uso da linguagem.” (p. 261), e que, também, essa ligação, em seu aspecto multiforme, mantém uma proporcionalidade: são diversas formas porque são diversos campos.

Consequentemente, podemos atribuir à digressão, dentro de um conto, um desses diversos modos de utilização da língua, assim como à própria obra em sua totalidade. Isso acontece, segundo o pensador russo, porque o uso da língua se dá em forma de enunciados, sejam eles orais ou escritos, mas “concretos e únicos” (BAKHTIN, 1992, p. 261). Esses enunciados, compostos por um conteúdo temático, estilo da linguagem e construção composicional, carregam consigo especificidades e finalidades de cada referido campo da atividade humana.

Em **Lua Cambará**, atribuímos as diversas digressões ao narrador-assombração. Diferentemente do narrador-criança, ele se manifesta – com frequência – rompendo a continuidade do discurso e transporta o leitor, instantaneamente, para um novo tempo e um novo espaço. Como afirma Bakhtin (1992), determinadas condições de comunicação discursiva, referentes de cada campo, “geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis.” (p. 266). Dessa forma, ao levar o leitor ao passado, o narrador-assombração modifica o estilo da linguagem, conferindo às descrições do espaço, por exemplo, uma estrutura frasal que se distancia do mesmo ato de descrever apresentado pelo narrador-criança. Vejamos o seu estilo: “Um cortejo de amortalhados passava ao longe. Homens e mulheres *pressentidos* nos vultos. Numa rede alva, atravessada por um pau, *carregada* por dois negros *montados* a cavalo: Ela.” (BRITO, 2003, p. 143, *grifos nossos*). Nota-se a diferença, quando nos deparamos com as interrupções do narrador-assombração:

A casa ficou para as costas, com suas cento e catorze portas e janelas no todo, *contadas e recontadas*. Na frente, quatro pedestais de mármore de Carrara, *encimados* por estátuas de mesmo magma e procedência. As quatro estações representadas por elas sobravam em duas na compreensão do povo, que só conhecia inverno e verão. (BRITO, 2003, p. 143-144, *grifos nossos*).

É através do estilo da linguagem que definimos os dois narradores. Segundo Bakhtin (1992), a assimilação das formas da língua se dá, justamente, pelas formas de enunciações. Dessa maneira, quando diferenciamos nossos narradores pelo estilo

da linguagem, atentando para as construções das sentenças (simples e complexas), é preciso ressaltar que “não se trata de pobreza vocabular nem de estilo tomado de maneira abstrata.” (BAKHTIN, 1992, p. 285). A título de comparação, se, por um lado, temos o narrador-criança que nos relata tudo em sequências mais simples e diretas, dotadas, em sua maioria, de preposições; por outro lado, temos o narrador-assombração que retorna ao passado por meio de estruturas mais complexas e rebuscadas, algumas curiosamente construídas sem verbos flexionados, fazendo uso dos participípios.

A diferença entre os nossos narradores se faz essencial para a construção dos sentidos no conto. A relação de reciprocidade que ambos mantêm com a língua revela o estilo individual de cada um ao lidarem com o mesmo referencial: a jornada de uma mulher negra que se tornou uma alma penada. Dessa forma, o estilo é, “por assim dizer, um epifenômeno do enunciado, seu produto complementar.” (BAKHTIN, 1992, p. 266). É com base nesse enunciado estilístico, temático e composicional diferente, proporcionado pelo narrador-assombração, que delimitaremos nossa primeira fase: Nova.

4. LUA NOVA CAMBARÁ

O medo nos olhos da Negra Maria não despertou compaixão suficiente em Pedro Francelino do Cambará, acostumado à posse, mas que nunca havia realizado o desejo maior: um filho. As personagens se entreolham num clima tenso, que traduz imponência e submissão, o que não era extraordinário para uma época marcada pela escravidão. Da tensão se chega ao ápice da violência, que descreve, visceralmente, o estupro:

– Me largue – gritou Maria, soltando no chão duas cuias, *derramando um milho que pilara e sacudia ao vento.*

A mão de Pedro Francelino apertava com força. Não seria uma 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?

O cavalo, preso à sombra de uma imburana, agitava a crina, excitado pelo cheiro que o coronel exalava. Maria tentou gritar, o vestido de chita rasgado nos peitos, os mamilos duros. Um rosário de contas azuis e brancas, pendentes do pescoço, clamava proteção dos santos. – Valei-me nas horas de agonia e desamparo!

Pedro Francelino tinha mais mãos que uma medusa tem cabeças. A boca mordida e babava. O desejo sem pudor, expondo a nudez ali mesmo, a rigidez de um sexo que a idade não aquebrantava. O chão era precioso leito. No céu, os urubus, que pressentem desgraça, sobrevoavam aguardando seu dia. (BRITO, 2003, p. 145-146, *grifos nossos*).

O trecho descreve o ato trágico do qual nascerá Lua Cambará, não muito distante da própria origem da Lua. Mantendo a correspondência de ambos, a violência sexual sofrida por Negra Maria quando Pedro Cambará a domina é como o próprio impacto sofrido pelo planeta Terra quando Theia, um segundo planeta, há milhões de anos, chocou-se com o globo terrestre. O início da colisão espalhou fragmentos pelo espaço ao redor, da mesma maneira que o milho derramado por Maria. Assim como a poeira deixada pela batida orbitou a Terra, reunindo-se até ganhar forma e gerar o satélite, o gameta fecundou o óvulo e gerou uma criança.

Além disso, o trecho também nos permite observar a consciência da predestinação no narrador-assombração: “No céu, os urubus, que pressentem desgraça, sobrevoavam aguardando seu dia.” (BRITO, 2003, p. 146). Se anteriormente diferenciámos nossos narradores pelo estilo da linguagem, a seguir essa mesma consciência é notada no narrador-criança, o que, tematicamente, estabelece uma característica comum entre ambos:

Conte uma história para eu dormir – pedi a meu pai. E ele, sempre atento a heróis, lembrou-se de Alexandre, o Grande, seu amigo Hefestião e o poeta Tíndaros, de Tebas. Tempos heroicos, aqueles. Uma terra estranha como esta. Seca e cortada por ventos. Sujeita a mistérios e acontecimentos funestos. *Filhos perdidos dos pais, gerados por obra de deuses, voltavam para cobrar seus direitos.* (BRITO, 2003, p. 146, *grifos nossos*).

A chegada do personagem Gonçalo Marcolino traz consigo Lua Cambará, encontrada ao lado do corpo de sua mãe, Negra Maria, a qual morreu de fome e a “filha mamou sangue nos peitos da morta. Tem gênio ruim e *raça de branco.*” (BRITO, 2003, p. 146, *grifo nosso*). A passagem nos interessa pelo termo em itálico atribuído à figura da menina, caracterizando aqui não um aspecto físico, mas um “aspecto psicológico” da personagem, como se verá nas seções posteriores. A seguir, Pedro Cambará ao se deparar com a criança estabelece o contraste da raça negra com a sua própria idealização de um herdeiro:

Pedro Francelino parecia distante. O Jaguaribe corria cheio entre as pedras de Saboeiro, nas terras que eram de seu povo, desde que ali chegaram, se apossando de tudo. Um filho atravessava a noite, golpeando seus sonhos. Filho homem, de espáduas largas, olhos azulados, sangue da mulher que morrera sem deixar corpo de herança. E agora estava ali no que acertara sua semente: uma menina de raça desprezada, sujeita à escravidão. (BRITO, 2003, p. 146-147).

Com base nisso, a pele negra de Lua Cambará é como a Lua Nova. Não visível a olho nu, essa fase, apesar de marcar um novo ciclo, um nascimento, passa despercebida justamente por não ser notada. Embora Pedro Cambará aceite a

menina em sua casa, também prefere ignorá-la: “– Eu reconheço a encomenda. Fico com ela mas não mando batizar.” (BRITO, 2003, p. 147).

5. LUA CRESCENTE CAMBARÁ

Segundo Bakhtin (1992), é de especial importância atentar para a “diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos)” (p. 263). Não se tratando apenas de uma diferença funcional, os gêneros discursivos secundários (romances, pesquisas científicas, etc.) tendem a incorporar e reelaborar os gêneros primários, estes formados em condições de comunicação discursiva imediata. Consequentemente, essa integração provoca o que o filósofo russo chamará de “caráter especial” (p. 263), a perda do vínculo imediato com a realidade concreta, bem como os enunciados reais alheios.

Em Lua Cambará, podemos delimitar o conto como um gênero discursivo secundário (complexo). Também é plausível atribuir aos diversos diálogos, incorporados no conto, a perda do vínculo imediato com a realidade concreta. Aqui, retiramos a fala do personagem Doido Guará, por sua relevância aos indícios da correspondência entre Lua Cambará e a Lua:

Ela cresceu viçosa – contava o Doido, agitando seu maracá de flandre e pedrinhas –, uma força de homem, um mando no braço igual ao do seu pai. *Do sangue branco herdou a vontade de poder, a desobediência às leis de Deus.* Da mãe recebeu o rosário, que carregava no pescoço. *Tentava negar seu sangue negro, mas a cor da pele não deixava. Tinha um ciclo lunar e variava a cada lua. Seu nome não foi dado em vão.* (BRITO, 2003, p. 147, grifos nossos).

O trecho, que sucede o trágico nascimento de Lua Cambará, delimita o início da nossa segunda fase: Crescente. Mantendo a relação da personagem com o satélite, cabe ressaltar que não é a partir dessa passagem que notamos, pela primeira vez, a sua variação de acordo com o ciclo lunar. Anteriormente, quando o cortejo de amortalhados carregava seu corpo numa rede, assustando o narrador-criança, é possível correlacionar o ciclo lunar e o estado de Lua Cambará através dos componentes lexicais: “Eram os três dias em que *a lua morre.*” (BRITO, 2003, p. 142, grifo nosso) e “(...) Eu pulei do colo de meu pai, assustado, nos espelhos dos olhos *a rede com a morta, aquela alma penada* que não cessava de *vagar.*” (BRITO, 2003, p. 143, grifos nossos). Ainda nesse ensejo, podemos deduzir um segundo tipo de correspondência. Se na seção anterior ligamos a ausência de luminosidade, durante a fase nova lunar, com a cor negra da protagonista, aqui identificamos que a relação adquire um aspecto mais existencial, no qual a morte acontece em dois planos: terreno e celeste.

Também é preciso atentar para um trecho na fala do personagem Doido Guará: “Tentava negar seu sangue negro, mas a cor da pele não deixava.” (BRITO, 2003, p. 147). A negação da identidade racial, no caso, o negro que nega sua raça, é

uma temática recorrente em diversas obras literárias, marcadas pelo predomínio da visão autoproclamada superior do branco. Desde a infância, Lua Cambará nega sua cor, pois não quer pertencer aos “dignos” de serem escravizados, e não o faz por medo. Pedro Cambará pode ter se recusado a batizá-la, mas sempre a manteve do lado de dentro do casarão, cercada de regalias, educação e liberdades. Nenhum chicote chegou perto de seu corpo. Ao “negar seu sangue negro”, faz isso baseado em preconceitos e caprichos. Assim como a Lua na fase crescente começa a iluminar sua face, esse fragmento é relevante porque marca o início da busca pelo embranquecimento.

Não é preciso ir muito longe para encontrar indícios desse embranquecimento em outras obras. Separamos aqui um trecho da obra **A Escrava Isaura**, de Bernardo Guimarães, que descreve a personagem Isaura:

Acha-se ali sozinha e sentada ao piano uma bela e nobre figura de moça. As linhas do perfil desenham-se distintamente entre o ébano da caixa do piano, e as bastas madeixas ainda mais negras do que ele. São tão puras e suaves essas linhas, que fascinam os olhos, enlevam a mente, e paralisam toda análise. A tez é como o *marfim* do teclado, *alva* que não deslumbra, embaçada por uma nuance delicada, que não sabereis dizer se é leve *palidez* ou cor-de-rosa desmaiada. O colo donoso e do mais puro lavor sustenta com graça inefável o busto maravilhoso. Os cabelos soltos e fortemente ondulados se despenham caracolando pelos ombros em espessos e luzidios rolos, e como franjas negras escondiam quase completamente o dorso da cadeira, a que se achava recostada. Na frente calma e lisa como mármore polido, a luz do ocaso esbatia um róseo e suave reflexo; di-la-íeis misteriosa lâmpada de alabastro guardando no seio diáfano o fogo celeste da inspiração. Tinha a face voltada para as janelas, e o olhar vago pairalve pelo espaço. (GUIMARÃES, 2011, p. 13, *grifos nossos*).

Considerado um clássico da literatura brasileira, **A Escrava Isaura**, apresenta um conteúdo temático composto pela comumente tríade: heroína, herói e vilão. O romance centra nas desventuras da personagem Isaura, escrava e vítima do insensível Leôncio, do qual é propriedade legítima, e seu amor pelo nobre Álvaro. Se, por um lado, o romance se insere na campanha abolicionista de sua época ao trazer como protagonista uma escrava, por outro lado, o trecho reforça um grave problema na construção da personagem ao idealizar uma escrava branca como linha de frente para o abolicionismo.

A etimologia da palavra alva (do latim *alba.ae*, túnica branca, branco, imaculado) parece elevar a qualidade da brancura a um estado quase etéreo. Dessa forma, esse aspecto fenotípico da personagem se (des)contrói em adjetivos que não conseguem dar a certeza do tom, que ora parece mais próximo do marfim do teclado, ora se apresenta como um meio termo entre uma leve palidez e uma cor de rosa desmaiada.

Na obra **Evolução do Povo Brasileiro**, de Oliveira Vianna (1938), os negros mulatos (resultantes do cruzamento de brancos com negras “fulas”) são tidos como

mais inteligentes que os negros puros. Portanto, atribui-se a eles tarefas menos perigosas e posições mais privilegiadas. Por se aproximarem mais dos brancos do que os demais, os mulatos tendem a alcançar o título de moradores livres, principalmente quando seus pais possuem grandes terras.

No romance **O mulato**, de Aluísio Azevedo (1973), temos, em seu conteúdo temático, um discurso antirracista. Entretanto, a figura do homem miscigenado, na obra, não está fundada no caminho para uma igualdade étnico-racial, mas que a marginalização social, baseada na supremacia branca e diferenciação de raças, impede-o de embranquecer-se, europeizar-se, ascender sua parte branca. Para Jean-Yves Mérien, o mulato é: “[...] símbolo do embranquecimento progressivo, é o homem que coloca o princípio necessário à evolução da sociedade brasileira em direção a uma etapa mais avançada de civilização. (MÉRIEN, 2019, p. 293).

Nesse sentido, o embranquecimento edifica uma dimensão ascensional almejada pelos negros, não apenas literariamente, mas também socialmente. A destituição da identidade negra ocasionada pela escravidão não fomentou só um conflito étnico-cultural do não pertencimento, implicando na marginalização social; mais que isso, o caráter metafórico do “embranquecer-se” se perde e toma um aspecto mais literal, como observado em **A Escrava Isaura**.

Dependendo da obra que trate do embranquecimento, diferentes possibilidades podem surgir que justifiquem esse desejo. Para alguns, as mínimas condições para uma possível convivência dentro de uma sociedade, que impõe o modelo branco, se fazem quando o personagem se aproxima de diversas formas dos padrões de “comportamento branco”, e somente o julgamento social poderá ditar sua aceitação.

Em **Lua Cambará**, o poder imponente de Pedro Cambará, originário de sua descendência europeia, dominou a Negra Maria, em um ato brutal e autoritário do regime escravocrata. O cruzamento das raças gerou uma mestiça não batizada, mas digna de uma posição dentro do casarão. Para Lua Cambará, negar o sangue negro é o primeiro passo no alicerce de um embranquecimento simbólico, movido por pretensões de poder e domínio.

Com o avanço da narrativa, não tarda para que sinais ruins cheguem para Pedro Cambará: “– Sinto que vou morrer” (BRITO, 2003, p. 147). A fazenda permanecia quieta há dias em respeito ao enfermo. O clima fúnebre se instala na casa, à espreita de sua morte:

Todos aguardavam acontecimentos funestos, tão logo o coronel morresse. O irmão Joaquim Francelino do Cambará e o filho tinham chegado na véspera. Olhavam para Lua com ódio. Nunca aceitaram sua filiação, seu *laço de sangue* com a família. (BRITO, 2003, p. 147-148, *grifo nosso*).

O laço sanguíneo, descrito pelo narrador-assombração, é como a porção branca que aguarda seu despertar. Enquanto crescia, Lua conviveu sob olhares de desprezo pela sua cor de pele, mantendo-se numa espécie de apogeu, aguardando silenciosamente o ápice do embranquecimento. No trecho seguir, as palavras de Pedro Cambará entregam todo o poder digno de sua porção branca:

– Eu mandei te chamar aqui, na hora da minha morte. *Quero dizer que te reconheço como filha.*

A luz de candeeiro amarelava o quarto. Os santos da parede nada significavam, além de recordações da esposa. Lua fora criada sem crença. *O rosário no pescoço era o umbigo com a mãe.*

– Meu irmão não te reconhece como minha herdeira. Ele vai querer cortar 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 do 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.* (BRITO, 2003, p. 148, *grifos nossos*).

Aqui, o rosário simboliza o seu último passo para negar completamente sua identidade negra. Assim como a Lua que antes de se tornar cheia precisa iluminar inteiramente sua face, Lua Cambará precisa cortar o vínculo com Negra Maria, sua porção negra. O estilo no uso do imperativo nas sentenças finais de Pedro Cambará cria uma dimensão quase epifânica da compreensão do embranquecimento. Essa mudança de sentido ocasionada pela oscilação da linguagem se dá, pois:

Onde há estilo há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o som do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como destrói e renova tal gênero. Desse modo, tanto os estilos individuais quanto os da língua satisfazem os gêneros do discurso. (BAKHTIN, 1992, p. 268).

Após um galo cantar três vezes, todos no casarão aguardavam o que sucederia. “Todos viram quando as continhas azuis e brancas do rosário foram descendo os degraus da escada que levava ao sobrado da casa, como se andassem, arrastadas por uma força invisível, deixando para sempre o pescoço de sua dona.” (BRITO, 2003, p. 148-149). A passagem culmina com a morte de Pedro Cambará, e Lua “se alçando em filha herdeira, de punhal na cintura.” (BRITO, 2003, p. 149). O embranquecimento estava completo:

Lua só avistava um rosto à sua frente, o do tio que a renegava.

– O senhor me reconhece herdeira? – foi a curta pergunta.

– Não!

Da garganta de Pedro Francelino, atravessada pelo punhal da sobrinha, saiu um golfo de sangue e morte. (BRITO, 2003, p. 149).

6. LUA CHEIA CAMBARÁ

Após o golpe que impulsionou o embranquecimento, Lua Cambará passou a ocupar a posição mais privilegiada dentro do casarão. Mesmo que sua cor a tornasse alguém semelhante para os escravos, o poder conquistado impunha limites entre ela e seu povo, e assim preferia.

O crescimento trabalhado na seção anterior também pode ser atribuído ao “tornar-se mulher”. Com isso, a linguagem passa a enaltecer características físicas da personagem, bem como sua sensualidade, ficando evidente quando comparamos as duas perspectivas. A primeira perspectiva corresponde ao tempo do narrador-criança, ouvindo o relato do Doido Guará:

– *Que beleza devia ser aquele corpo, dentro da rede! Eu ainda enxergava bem. Meus olhos me perderam. Enlouqueci de paixão. Virei isso que sou hoje: o Doido Guará. Só sei repetir a história dela. De casa em casa, de alpendre em alpendre, nas noites em que ela vaga sem rumo.* (BRITO, 2003, p. 148-149, *grifos nossos*).

E a segunda perspectiva diz respeito à onipresença do narrador-assombração durante o banho de Lua Cambará, após o assassinato de seu tio:

– Hoje mesmo. Ou morro ou acabo com eles – respondeu Lua, protegendo os *peitos molhados* dos olhares atrevidos do capataz. Não permitia que espreitassem seu banho, sua *nudez* entre aguapés e babugens. Banhara-se em águas escuras de açude. Tentava lavar o sangue, acalmar os fatos. (BRITO, 2003, p. 150, *grifos nossos*).

Ao contrastar os dois focos narrativos, é possível observar o comportamento da linguagem que distingue, através da mudança temporal, a forma como, em cada tempo, os personagens e, conseqüentemente, os narradores enxergam Lua Cambará. Há uma sutileza no relato do Doido Guará, visto que há um enaltecimento do corpo, mas não há um aprofundamento do que seja tão belo que o fez enlouquecer “[...] de paixão.” (BRITO, 2003, p. 148-149). Ao passo que quando comparamos com o relato do narrador-assombração, aspectos mais eróticos são ressaltados na linguagem, seja pela sua nudez misteriosa “[...] entre aguapés e babugens.” (BRITO, 2003, p. 150), seja pelo ato de esconder os “[...] peitos molhados dos olhares atrevidos do capataz.” (BRITO, 2003, p. 150).

Entretanto, não parece um adjetivo gratuito quando alguns personagens se referem à Lua Cambará como uma “mulher *diabólica*” (BRITO, 2003, p. 150, *grifo nosso*). Observando as diferentes situações já tratadas neste trabalho, podemos elencar: sua negação ao sangue negro, o desejo assassino e sua capacidade de enlouquecer os homens através de seus dotes físicos, mesmo depois de morta. Contudo, é importante entender que o embranquecimento conquistado por meio desses atos também configura, negativamente, um certo empoderamento da personagem. Não é preciso ir muito longe na literatura brasileira para encontrar obras que tematizem, de maneira negativa, a transgressão de uma protagonista.

Em **Senhora** (2006), de José de Alencar, Aurélia ascende aos bailes luxuosos da elite brasileira depois de uma significativa herança. Além da europeização de praticamente tudo no romance, temos a idealização, quase divina, de uma mulher que, inexplicavelmente, num curto período de tempo após enriquecer, passa a ter plenos domínios de tudo que caracterize o comportamento da elite, sem falhas ou pistas que levassem a qualquer suspeita de seu passado, como nota Roberto Schwarz (1988) em seu estudo sobre **A importação do romance e suas contradições em Alencar**. transgressão, contraditória, da personagem feminina é trabalhada por Alencar como fruto de um impulso vingativo de uma mulher que teve seu amor trocado por um dote. Sua postura a(l)tiva contribui para o enredo inovador, ao mesmo tempo em que implica o rebaixamento moral da heroína: foi uma subida para baixo. Durante grande parte do romance, notamos as artimanhas de Aurélia para humilhar seu marido, Seixas, comprado por ela. Entretanto, em seu desfecho, a transgressão se torna um mero capricho de uma vingança infundada, pois Aurélia não resiste ao fato de perder o esposo, ajoelhando-se diante dele e confessando seu amor, numa cena de completa submissão.

Em **Lua Cambará**, os motivos que levam à transgressão também não se mostram justificáveis. Apesar de nunca sofrer os efeitos da escravidão secular e ser tratada diferentemente dos demais negros, ao negar os efeitos da miscigenação em sua cor, para estabelecer o domínio pleno das terras de seu pai, Lua ascende por concluir uma negação de si mesma, isto é, pela não aceitação de sua identidade.

Assim como a Lua, em sua fase cheia, reina sobre os céus noturnos, na casa do Monte Carmo “reina Lua Cambará, *esquecida de sua cor.*” (BRITO, 2003, p. 151, *grifo nosso*). A etimologia do verbo (do latim *excadescere*, cair para fora) parece ampliar o efeito de exclusão, que não seria percebido se pensássemos apenas em termos de perda da memória, sem deixar de realçar o movimento de queda, relembando a queda para cima de Aurélia.

Com a morte de seu tio, um confronto iminente se instala no calor do “sol quente de meio-dia.” (BRITO, 2003, p. 150). Através da perspectiva do narrador-assombração, é interessante observar como a sua onipresença ainda mantém o senso de predestinação. Isso é visível nos trechos em que se descrevem as casas do Monte Carmo e o berço do Francisco Francelino:

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. (BRITO, 2003, p. 151, *grifos nossos*).

Ao transcender os limites do tempo e espaço, essa instância narrativa, por vezes, adianta fatos ao leitor como se já tivesse pleno conhecimento de tudo que se sucederá. Segundo Bakhtin (1992), isso se dá pela capacidade que temos de moldar o nosso discurso e, diante do discurso alheio, podemos prever o fim através de “uma determinada construção composicional.” (BAKHTIN, 1992, p. 283). Nesse caso, podemos prever, também, o sucesso de Lua Cambará por um aspecto de sua personalidade: a frieza assassina.

Outro ponto peculiar do uso da linguagem está nos adjetivos. O emprego, apesar de redundante, não é gratuito. Ao qualificar sete filhas como *fêmeas*, o narrador-assombração estabelece um contraste derivado de quem possui o poder. Numa região que, culturalmente, separa os papéis de homem e de mulher, ser fêmea configura uma relação de submissão e respeito ao homem, aquele que detém o poder. Para ilustrar ainda mais, a personagem Lua Cambará, após vencer sem dificuldades Francisco Cambará, também manipula a linguagem, apropriando-se do título de *senhor*:

- Sou eu, Lua Cambará.
- Desculpe, não reconheci o vulto.
- É, já está de noite. Resta alguém vivo?
- Do lado deles, ninguém. Só os que fugiram.
- Mande derrubar as cercas e juntar o gado. Ocupem a casa do Monte Alverne e ponham o seu cruzeiro abaixo. A partir de hoje, só existe um senhor nessas terras: Eu. (BRITO, 2003, p. 152, *grifo nosso*).

Segundo Bakhtin (1992), existem condições menos propícias para a manipulação da linguagem que gere determinados efeitos de sentido, “estão presentes naqueles gêneros do discurso que requerem uma forma padronizada, por exemplo, em muitas modalidades de documentos oficiais.” (BAKHTIN, 1992, p. 265). Essa peculiaridade no uso da linguagem, desconstruindo valores patriarcais – e até mesmo machistas –, além de estabelecer uma individualidade no emprego da língua, também corrobora uma ligeira conexão entre o estilo do narrador-assombração e a personagem Lua Cambará.

Dessa forma, com base nessa passagem, não implausível em nossa análise afirmar que, talvez, o narrador-assombração e Lua Cambará tenham um mesmo referente. Se pensarmos que a princípio estamos diante da expectativa de um narrador-criança relatar uma história de assombração e, logo, somos levados a uma narrativa fragmentada sob a inserção de diversos trechos narrados por uma segunda instância onipresente, de certa forma, é possível entender a sequência de fragmentos como um relato incontinente de uma alma penada que não “cessava de vagar.” (BRITO, 2003, p. 143). Por onde passa, a alma de Lua Cambará parece a única capaz de contar sua história.

Assim como a Lua esconde sua face oculta, não iluminada, reinando sobre os céus noturnos na imponência do embranquecimento da fase cheia, Lua Cambará também “reinará por muito tempo, se conseguisse sufocar a condição de mulher bastarda e mestiça, único elo que ainda mantinha com a mãe.” (BRITO, 2003, p. 152). Entretanto, tornar-se mulher trouxe um novo sentimento para a personagem; as crueldades sem limites e “*os açoites recrudescidos dos negros* não calavam os desejos do corpo e a ternura por um homem: João Índio.” (BRITO, 2003, p. 152, *grifo nosso*). Apesar de reconhecer a fidelidade de João a sua mulher, Irene, Lua Cambará, herdando a mesma pretensão de seu pai, não se conformava em não possuir o que desejasse. A seguir, durante uma vaquejada, Lua Cambará não pôde mais esconder seu sentimento:

Foi ela quem susteve a cauda do boi tentando passa-la à mão do Índio. *João recusou a gentileza, como se rejeitasse o amor de Lua.* Deixou o animal escapar, perseguindo-o e derrubando-o sem qualquer ajuda.

Lua não precisava de consentimentos para possuir o que desejava. – Tua força só basta para levar um boi ao chão. A minha derruba qualquer homem ou mulher. Queres me desafiar?

João calou. Não por medo. Era o antigo respeito à condição das mulheres. *Sua patroa calçava perneira, vestia gibão e montava cavalo como um homem. Mas a fêmea escapava de dentro de todas as amarras do couro. Só não entrava no seu peito.* Procurasse outro, do mesmo quilate. *Idelfonso Roldão*, seu capataz, aguardava um aceno para ser seu escravo. Era homem sem escrúpulos, de natureza parecida com a dela. (BRITO, 2003, p. 153, *grifos nossos*).

Nessa passagem, é de especial atenção o uso da linguagem que qualifica uma “segregação sexual”. A etimologia das palavras macho (do latim *masculus*, másculo, viril) e fêmea (do latim *femīnam*, mulher lasciva, lúbrica, voluptuosa) intensifica qualitativamente o estado da separação sexual, criando uma dimensão de duas faces: uma política entre dominador e dominado baseada em princípios de força e ausência dela; e uma quase animalesca sobre o comportamento e funcionamento dos corpos. Dessa forma, não parece cedo pensarmos nos diferentes usos da linguagem como um estilo de gênero hostil, que perturba os valores patriarcais.

Ao delimitar o que seria tarefa de um homem, é estabelecida uma barreira que, culturalmente, não poderia ser ultrapassada por uma mulher, seja na forma de montar a cavalo, seja nas vestimentas. Então, ao se deparar com o aspecto destemido de Lua Cambará, João Índio tende a masculinizá-la, como se além de negar o sangue negro, também tivesse negado sua identidade feminina. Além de João, o fragmento traz mais um importante personagem, Idelfonso Roldão, que também fomentará a base para nossa última seção: Minguante.

7. LUA MINGUANTE CAMBARÁ

Nesta seção, trabalharemos os últimos anos de vida da personagem Lua Cambará. Para isso, partiremos do amor não correspondido da personagem até a lamúria final de sua maldição.

Desconhecendo a arte de sedução, o sentimento de recusa interpretado por Lua Cambará a fez seguir desorientada, entre os lamentos de amor. Sua inconformidade trouxe “rancores por Irene, a que não tinha um bezerro no curral de casa, mas era dona do *único bem do mundo que saciaria Lua.*” (BRITO, 2003, p. 154-155, *grifo nosso*).

Está longe de ser um tema incomum, na literatura mundial, o amor não correspondido. Em **Os sofrimentos do jovem Werther** (Goethe, 1774),

conhecemos Werther, marcado por um sentimento denso e profundo, incapaz de consumir seu amor com a mulher que mais ama, Charlotte, prometida a Albert. Segundo Borges:

O amor romântico é o amor da impossibilidade de completar sua falta. Ele é ilusório ou fugaz. Ou bem o amor não será correspondido – levando à tristeza, desespero ou mesmo à obsessão e morte –, ou bem o amor romântico é correspondido e passará a uma outra forma de amor, mais próxima à *philia*. (BORGES, 2004, p. 15, grifo do autor).

Dessa forma, em **Lua Cambará**, a não correspondência do amor faz surgir dois pilares: o ciúme e a possessividade. Para Lua, a maior afronta de sua vida é não ser digna de receber aquilo que lhe complete, então, quando João Índio não deixa dúvidas de que prefere sua mulher, Irene, o sentimento do dilaceramento faz a personagem arder em mágoas. Se pensarmos na etimologia do nome (do grego Εἰρήνη (*Eirēnē*), paz, nome da deusa da paz) é plausível atribuir ao estado de paz de João Índio a não violação dos valores que delimitam seu papel de homem, isto é, a passividade e a submissão da presença feminina, encontrada em Irene. A seguir, uma passagem do conto ilustra o início da quarta fase, da mesma maneira que a Lua começa a perder a luminosidade, de forma mais visível, quando o ciclo se torna minguante:

Mandara chamar o capataz. Sabia que ele era submisso à sua vontade e cumpriria como lei qualquer ordem que desse.
– Ele não será meu. Que não seja dela, também. Vai com dois homens, dos melhores. Faz com ela o que fazem com os cabritos nos sábados. Quando passares a *faca* pelo seu pescoço, diz: “*Com a mesma paixão que sangro uma cabra, eu te sangro*.” (BRITO, 2003, p. 155, grifos nossos).

Nesse trecho, é interessante observar o uso da linguagem (estilo), inserindo mais traços que estabelecem uma relação homem-animal. Segundo Bakhtin, a relação orgânica “e indissolúvel do estilo com o gênero se revela nitidamente também na questão de estilos de linguagem ou funcionais.” (BAKHTIN, 1992, p. 266). Consequentemente, a comparação animalesca cria um senso selvagem de caçador e presa, o que, automaticamente, retoma uma parte do conteúdo temático no conto: nesse jogo da sobrevivência, os mais fortes são dignos de dominar.

Além disso, o ciúme também é um tema recorrente em diversas obras literárias. Aqui, é interessante corresponder o ciúme patológico de Lua Cambará com o de **Otelo** (SHAKESPEARE, 1603), graças à possessividade extrema e um objeto em comum entre as personagens: uma lâmina. Se, por um lado, o amor não correspondido fez gerar o ciúme doentio, por outro lado, é a desconfiança que paira sobre o amor correspondido que desperta esse mesmo sentimento. A inveja de Iago

o faz articular diversas situações que fomentem o ciúme em Otelo. A crescente paranoia sobre o olhar do personagem só termina no próprio ápice: assassinar sua amada, Desdêmona. O arrependimento surge como uma luz para a penumbra e o único caminho para tanta tormenta é apunhalar a si mesmo.

Assim como Otelo não pode resistir aos efeitos do ciúme, Lua Cambará também não pode aceitar o fato de não ser desejada pelo homem por quem se apaixonou e que ama outra mulher. Consequentemente, para manter o reinado conquistado pelo embranquecimento, Lua não precisa negar apenas sua cor, mas compreender que o amor não correspondido também é uma condição que a fragiliza dentro de seus domínios. É aqui que a personagem falha e revela mais um aspecto de sua mentalidade, tão tortuosa quanto a própria forma do conto: fragmentada e, por vezes, confusa. Se o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional “estão indissolúvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação.” (BAKHTIN, 1992, p. 262), em **Lua Cambará**, podemos notar como os aspectos internos (estilo, conteúdo temático) refletem a própria forma do conto (construção composicional), ou seja, não é apenas na jornada em quatro fases que observamos a correspondência desses elementos, mas também em aspectos da própria personalidade da personagem diante de uma narrativa que se confunde.

Após receber a ordem de sua patroa, Idelfonso Roldão se dirige à casa de Irene, que “moía o milho.” (BRITO, 2003, p. 155, *grifo nosso*). Destacamos especificamente esse trecho para retomar a morte de Negra Maria, quando também sacudia o milho. Na obra, a presença do grão parece funcionar como um sinal de perigo próximo, uma espécie de prelúdio da tragédia, isto é, um agouro. Assim, mesmo lutando com todas as suas forças, era “uma mulher segura por seis mãos de homens.” (BRITO, 2003, p. 157) e, à beira da morte, Irene apelou para uma maldição:

– 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, 2003, p. 158).

Os efeitos da maldição quase instantaneamente atingem Lua Cambará, que sente as feridas provocadas pelos espinhos arderem como fogo em sua pele e “que não paravam de sangrar.” (BRITO, 2003, p. 158). A queda do seu reinado veio como um corte de foice, assim como o aspecto que a Lua minguante assume nos céus.

Se, por um lado, Lua Cambará ascendeu rapidamente nas terras de seu pai, por outro lado, a sua queda durou anos de intenso sofrimento, tão envelhecida que “nem parecia a mesma mulher.” (BRITO, 2003, p. 159). Posto que, no que se refere à função, “[...] compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPP, 2001, p. 17), como deveríamos encarar a protagonista do conto?

Com a morte de João Índio, vestia-se apenas de preto. Dessa forma, se nas seções anteriores trabalhamos o embranquecimento simbólico da personagem, em contraste com sua pele negra, aqui vemos um efeito contrário: o obscurecimento

físico em suas vestimentas em contraste com “os cabelos *embranquecidos* precocemente.” (BRITO, 2003, p. 159, *grifo nosso*). Logo, notamos como a narrativa retoma elementos anteriores, seja para desconstruí-los e trazer um novo efeito de sentido, conduzido pelo narrador-assombração, seja para confirmar uma simbologia.

Ainda nesse ensejo, aproveitamos para ilustrar, de forma mais acentuada, a desconstrução dos sentidos. Após receber a benção de seu pai para assumir seu lugar no casarão, Lua desceu as escadas completamente empoderada, ou, como preferimos, *embranquecida*. Agora, sem forças “desceu *as escadas*, a mesma onde deu os primeiros passos de sua *trajetória de dor*.” (BRITO, 2003, p. 162, *grifos nossos*). Observamos o uso dos degraus para metaforizar a queda, gradual e dolorosa, que a personagem enfrenta ao longo de anos, um processo que parece interminável, da mesma maneira que a transgressão desde cedo já anunciava sua decadência: renegar suas origens, em si, já representava uma dor.

Com o avanço da narrativa, as dores só se intensificam. Como “se queimasse por dentro, Lua tomava copos e mais copos de água fria, porém o fogo não a deixava, parecendo aumentar.” (BRITO, 2003, p. 163). Lua Cambará indaga à terra e às pedras porque não é digna de ser recebida, e culpa a Lua por ter uma personalidade tão mutável, gritando “por três dias e três noites, horas medidas de agonia, o ventre se queimando em fogo, segura nos braços e pernas pelas velhas negras.” (BRITO, 2003, p. 164). Os negros foram os únicos que permaneceram ao seu lado no término da jornada. O trecho a seguir estabelece o fim do desespero:

E jogaram noite afora, indiferentes à agonizante, rouca de tanto gritar para um abismo sem eco. Seu destino estava selado, das maldições não se foge, um dia a porta desaba. E os negros bem assentados em cadeiras de espaldar alto, sem uma palavra jogavam, um morto e um enforcado. Lua arrancou da garganta o grito que era da mãe, extraído de suas entranhas quando bebeu o leite-sangue dos seus peitos. Foi tão agudo que os urubus aninhados na cumeeira da casa fugiram e nunca mais retornaram. Com esse grito *vagido*, Lua se despediu deste mundo. E os negros não eram nada, em duas cadeiras vazias. (BRITO, 2003, p. 164-165, *grifo nosso*).

O uso da linguagem é peculiar pela qualificação do grito. A etimologia da palavra (do latim *vagitum*, choro de criança recém-nascida) parece resignificar o sentido da morte como um ciclo interminável, o retorno ao princípio, ao nascimento. Dessa forma, a indissociabilidade entre o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional presente na obra, aqui torna a morte tão indissociável do ciclo lunar: um percurso observável da luminosidade que nasce, expande-se, completa e regride até desaparecer, mas nunca se extinguir.

8. CONCLUSÃO

Através do estilo da linguagem e da forma, podemos refletir acerca da correspondência entre diversos elementos presentes em **Lua Cambará**. A organização desses elementos implicou numa divisão em busca de traçar os limites de uma jornada em quatro fases – as quais personificam a própria trajetória da Lua – regidas por seus próprios conteúdos temáticos. Dessa forma, encontramos no conto a ressignificação dessas fases que provocaram uma variedade de sentidos.

Em “Nova”, observamos a face não iluminada da Lua personificada no físico de uma menina negra, fruto de um estupro. Unidas não apenas pelo tom, mas também pela origem trágica, Lua Cambará e a Lua compartilham o início de uma jornada em busca da ascensão.

A fase “Crescente” traz consigo o amadurecimento. A chegada da vida adulta para uma mulher que nega o próprio sangue negro. Assim como a Lua desvanece a escuridão enquanto é iluminada gradualmente pelo Sol, Lua Cambará rompe com sua porção negra em busca de seu próprio embranquecimento.

Em “Cheia”, os efeitos de seus atos trouxeram a tão almejada posição na casa do Monte Carmo: ser dona de terras e de escravos. Contudo, assim como a Lua cheia começa a perder luminosidade depois do ápice, Lua Cambará, apesar de se manter forte, ignorando os efeitos da miscigenação, dá início à queda por algo que está além do seu controle: o amor.

Já em “Minguante”, a mulher negra dona de terras e escravos se rende ao ciúme doentio de um amor não correspondido. Da mesma maneira que o satélite vai se afinando até sumir no céu, a sugestiva imagem de uma foice vem como um corte em seu caminho, até o último grito de vida.

A partir da delimitação da jornada de Lua Cambará, refletimos sobre como os elementos internos refletem a própria construção composicional da obra, seja na correspondência personagem-lua, seja na organização da linguagem que não só reforça certos temas, como desconstrói outros. Além de mostrar um domínio da técnica, também confirma a indissociabilidade desses elementos e como esses edificam os aspectos discursivos de um determinado gênero.

Referências

ALENCAR, J. de. **Senhora**. São Paulo, SP: Ciranda Cultural Editora e Distribuidora Ltda, 2006.

AZEVEDO, A. **O mulato**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1973.

BAKHTIN, M. Gêneros do discurso. In: __. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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

BORGES, M. L. **Amor**. Zahar, 2004. p. 15-19.

BRITO, R. C. **Lua Cambará**. In: *Faca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 139-169.

- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Globo Livros, 1974.
- GOETHE, J. W. **Os Sofrimentos do Jovem Werther**. São Paulo: Abril, 2010.
- GOUVÊA, M. C. S. Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica. **Educação e pesquisa**, v. 31, n. 1, 2005. p. 79-91.
- GUIMARÃES, B. **A escrava Isaura**. FTD Editora, 2011.
- MÉRIEN, Jean-Yves. **Aluísio Azevedo: Vida e Obra**. Garamond, 2019.
- PROPP, V. I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. floresta, v. 480, p. 16-19.
- SCHWARZ, R. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas cidades, 1988. p. 35 - 79.
- SHAKESPEARE, W. **Otelo, o mouro de Veneza**. Nova Fronteira, 2011.
- TODOROV, T. Poética e crítica. In: ___. **Poética da prosa**. Tradução: Claudia Berliner. 2003. p. 45-63.
- VIANNA, O. **Evolução do povo brasileiro**. Brasília, 1938. p. 169 - 170.

Para citar este artigo

PEREIRA, C. H. N. de A.; MARTINS, E. S. O trânsito lunar do sentido em Ronaldo Correia de Brito. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 11, n. 1, 2022, p. 67-87.

Os autores

CARLOS HENRIQUE NUNES DE ARAÚJO PEREIRA é professor de Língua Portuguesa pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Técnico em Informática para Internet pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará - IFCE - Campus Crato.

EDSON SOARES MARTINS possui doutorado (2010) em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB). Concluiu estágio pós-doutoral junto ao PROLING-UFPB. Atualmente é Professor Associado (Referência O) de Literatura Brasileira, na Universidade Regional do Cariri (URCA), onde também ocupa o cargo de Pró-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa, além de ser professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras, na mesma IES. Tem experiência na área de Literatura, com ênfase em Literatura Brasileira e Literatura Oral Popular, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, poesia, conto oral popular, além de estudar, à luz da contribuição teórica bakhtiniana, a narrativa curta moderna e contemporânea, as formas da estética oral popular e literaturas africanas. Editor-geral de Macabéa - Revista Eletrônica do Netlli e Editor-Adjunto de Miguilim - Revista Eletrônica do Netlli.