

TECIDOS DE MEMÓRIA E MORTE NO CONTO “OS MORTOS SÃO ESTRANGEIROS”, DE NEWTON NAVARRO

Stefânnya Silveira de MACEDO

Resumo

Este trabalho busca investigar através do conto “Os mortos são estrangeiros”, que compõe a obra *Os mortos são estrangeiros* (1970), do escritor norte-rio-grandense Newton Navarro Bilro (1928-1991), como os mortos continuam presentes enquanto memória dos personagens vivos. Na narrativa examinada, detectamos elementos que permitem entrever que, embora, a morte coloque em pauta a ausência irremediável, ela não rompe definitivamente com os vínculos que ligam os mortos e os vivos. O corpo se dissipa, mas a memória do morto continua a existir entre os vivos. Para a realização deste trabalho utilizamos as leituras de: BOSI (1994); DUARTE & MACÊDO (2001); GURGEL (2001); NAVARRO (2003); RICOUER (2007, 1992) VALDÉS (1996); entre outros.

3.1.2 Newton Navarro: um artista de multifacetado

Newton Navarro Bilro (1928-2001), nome completo de Newton Navarro, como ficou conhecido o artista plástico mais popular do Rio Grande do Norte. Nasceu no dia 08 de outubro de 1928, na capital do Estado, Natal. Filho Elpídio Soares Bilro e de Celina Bilro Navarro, professora primária. Segundo Dona Celina (In: ARANTES FILHA, 2004, p. 106) desde menino Navarro já mostrava interesse pelos desenhos, pois enquanto as outras crianças brincavam na rua, ele ficava desenhando na calçada com giz.

Quando atingiu a idade escolar foi estudar no Colégio Marista, mas concluiu o Segundo Grau (Ensino Médio) no Colégio Atheneu norte-rio-grandense. Após concluir seus primeiros estudos em Natal, deslocou-se para Recife, onde iria cursar Direito. Mas, ao invés disso, passa a frequentar o curso de pintura livre da Escola de Belas Artes e os ateliês de Reinaldo Fonseca e Hélio Feijó. Também frequentou os cursos livres ministrados pelo artista plástico Lula Cardoso Ayres, desenvolvendo assim sua potencialidade como desenhista e pintor.

No Recife, pôde se preparar, desenvolver a técnica da pintura, com o mestre Lula Cardoso Ayres, em cursos livres, mas o grafismo falou mais alto. Sentiu que dominava melhor o traço, em vez da pintura. Houve época em que dominava o óleo, mas não encontramos em sua casa nenhum trabalho feito com essa técnica. Os poucos que realizou estão na coleção de amigos.

A partir da linha do grafismo, Navarro conseguiu passar a idéia de expressão, movimento e ritmo, apesar da linha ser considerada uma abstração com relação ao seu aspecto visual dos objetos ou de quantas formas se queria expressar. (ARANTES FILHA, 2004, p. 107)

De acordo com Arantes Filha (2004, p. 107), Navarro parecia reconhecer que tudo no nosso cotidiano está imerso numa grande riqueza, talvez por isso a temática de suas obras sempre foi o imaginário nordestino: “[...] A temática de Navarro sempre foi as coisas do nordeste, as pessoas, em seus lazer, no seu trabalho, as danças tradicionais e a mitologia. Os santos populares na obra de Navarro estavam na mesma posição das pessoas comuns. [...]”.

O artista usou matérias diversas na composição de suas telas: aquarela, guache, nanquim aguada, nanquim colorido, chá e café. A tendência na época (final da década de 1940 e início dos anos 1950) era usar óleo sobre tela, toda a produção no campo da pintura era de influência acadêmica. Nesse sentido, Navarro e outros artistas da época rompem com a tendência predominante e passam a usar em seus trabalhos tinta a base de água. Contudo:

[...] o trabalho dele não era a baseado na aquarela, ela era utilizada apenas como informação cromática dentro de uma composição de desenho, a linha, o toque gráfico era o mais importante. O que passa a marcar os trabalhos de Navarro é a forma com que ele usava a aquarela, apenas como complemento, mas com autonomia, dando autenticidade. Isso distinguia Navarro dos outros artistas, não se situando em nenhuma Escola de Pintura, apenas num grafismo inteiro, constante. (ARANTES FILHA, 2004, p. 109)

Retornando para Natal, realiza a primeira mostra de pintura moderna, não sem provocar escândalo. No dia 28 de dezembro de 1948, Newton Navarro abre, em Natal, a “Primeira Exposição de Desenho e Pintura”, este evento marca a introdução do modernismo visual no Rio Grande do Norte. O artista trouxe para o Estado as tendências que desde a Semana de Arte Moderna de 1922, já eram difundidas no Brasil.

A exposição modernista, marcada por características intimistas e abstratas, causou alvoroço na sociedade natalense, que ainda estava centrada nos preceitos do tradicional academicismo. “[...] Um visitante da exposição chegou a perguntar se as obras se tratavam de cartazes do Circo Nerino, já conhecido em Natal [...]” (LEITURAS POTIGUARES, 2003, p. 09).

Em 1950 lança o “II Salão de Arte Moderna do Estado”, a exposição reúne trabalhos de Navarro, Ivon Rodrigues e Dorian Gray Caldas. De acordo como Gurgel (2001, p. 78):

[...] Embora tais exposições possam hoje ser consideradas anacrônicas, os quadros nelas expostos, não causaram espanto menor que dos da Malfatti e dos outros intrépidos artistas que em 22 participaram da mostra da Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo.

Navarro também escreveu e compôs algumas canções populares. Segundo Paulo Augusto (2004) em junho de 1964 ele escreveu na praia da Redinha “[...] uma toada da paçoca no velho ritmo de ‘bater caçula’, ‘sacando a carne e a farinha com cebola vermelha, nas batidas alternadas das mãos sábias, mantendo contemporânea uma solução brasileira do século XVI’”. No entanto, destas múltiplas faces navarreas, uma nos interessa em particular, a de produtor literário.

Publicou três obras poéticas: *Subúrbio do silêncio*, (1953), *Abc do Cantador Clarimundo* (1965), obra que o tornou o primeiro vencedor do “Prêmio Câmara Cascudo”, e o poema dramático *A caminho da cruz: a via-sacra* (1956). Publicou também três livros de crônicas: *30 crônicas não selecionadas* (1969), *Beira rio* (1970) e *Do outro lado do rio, entre morros* (1975); uma novela: *De como se perdeu o gajeiro Curió* (1978); um livro de teatro: *Um jardim chamado Getsêmani* (1957); e dois livros de contos: *O solitário vento de verão* (1961) e *Os mortos são estrangeiros* (1970). Com a publicação desses últimos Navarro revela-se o iniciador da moderna contística potiguar. Embora, alguns contistas nascidos em terras potiguares, mesmo vivendo fora, tenham chegado a publicar no mesmo período, a precedência lhe cabe.

Segundo o professor Gurgel (2001, p. 115) ao estreiar com o *Solitário Vento de Verão* (1961) o autor já mostrava habilidade com as histórias curtas, pois com maestria transpôs a experiência adquirida com o jornalismo para sua contística. Usando períodos curtos, clareza de ideias, que na tradição americana seriam quesitos importantes para um bom narrador de histórias curtas, colocando diante do leitor personagens cheias de angústia e sombria perspectiva no existir.

Desde seu livro de estréia percebe-se que se trata de um escritor que não apenas se mostra capaz de contar uma história, mas de mostrar um conhecimento do gênero conto que passa por leituras e influências. Ele próprio, aliás, fazia questão de declarar o seu amor pela chamada “*short story*” americana, de cujos os autores Sherwood Anderson e Ernest Hemingway assimilou muitos aspectos. [...]. (NAVARRO, 2003)

Também é no livro de estréia que pode-se observar a presença de uma cidade-núcleo: Rosário, a qual voltará a aparecer no seu segundo livro de contos, *Os mortos são estrangeiros*

(1970), sobre o qual recai nosso foco de análises. De acordo com o Gurgel (2001, p. 115) nesta obra Navarro “[...] revela um importante adensamento no processo de construção narrativa, sendo o conto-título, uma pequena obra prima [...]”.

Em termos prosaicos podemos identificar dois outros frutos na produção literária navarreana. O primeiro, *Beira rio* (1970), um texto que oscila entre a crônica e a ficção, com personagens ribeirinhas “[...] e uma cadela que lembra uma parenta sertaneja, a do romance de Graciliano Ramos [...]”. O segundo, *De como se perdeu o gajeiro Curió* (1978), “[...] novela algo amadiana, onde ele recria, em termos ficcionais o auto folclórico do fandango, explorando-lhe o lado fantástico [...]” (GURGEL, 2001, p. 116).

Diferentemente do que ocorre com a coleção de quadros do autor, que é mais divulgada, e, conseqüentemente, mais estudada, as suas obras literárias não são mais publicadas, então, o acervo mais denso encontra-se nas bibliotecas particulares, a própria UFRN só dispõe de duas obras *O solitário vento de verão* e *Os mortos são estrangeiros*, que se encontram na Biblioteca Central em Natal. Isto sem falar de algumas peças que foram encenadas, mas nunca publicadas e, portanto, permanecem inéditas.

Memória da morte do Avô em face do morto

Vi: o que guerreia é o bicho, não é o homem.
(Guimarães Rosa)

O conto-título do livro *Os mortos são estrangeiros* narra a história de um moço que mata, no pátio da feira, o filho do assassino de seu avô, com o propósito único de restabelecer a honra da casa, 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, por vontade da família do primeiro e ordem judicial contra o segundo, são encaminhados para a capital no mesmo vagão de um trem. Mas ao olhar para o corpo (produto de suas mãos) entregue aos solavancos do trem o assassino não mostra nenhum sentimento de alteridade, porque para ele era uma honra ter atendido ao mandado memorial de vingança.

Admitimos, anteriormente, que a análise espacial pode constituir uma chave de leitura para uma narrativa, pois a construção dos espaços pode revelar, além da localização da trama, informações sobre os personagens, que vão desde a situação apresentada até conflitos implícitos. Assim, adotaremos aqui a mesma perspectiva e o mesmo procedimento, isto é, trataremos primeiramente do espaço aberto e em seguida dos espaços fechados.

Aqui o cenário narrativo se repete, é o mesmo que temos em “A cadeira na sombra”, ou seja, a trama também se desenvolve na interiorana e pacata Rosário (espaço aberto).

[...] Rosário, por muito tempo sonolenta e calma, vira, em praça abeta, no mesmo chão antigo de tantos desafetos, a sua mão cerrada atendendo enfim às inscrições tumulares, aos epitáfios de vingança.[...]. (NAVARRO, 2003, p. 87)

Assim, as desavenças entre as famílias e os assassinatos fazem parte da memória social (memória coletiva) de Rosário, a sociedade fora testemunha dos casos. Dessa forma, podemos dizer que essas inscrições tumulares acumularam-se de modo que “obrigaram” os familiares e os demais habitantes da tranquila Rosário a um esforço de recordação, é preciso não deixar de lembrar-se da atrocidade cometida contra o Avô, é preciso lembrar-se de não esquecer de lutar para restituir a honra da família, é um “dever da memória”¹ não esquecer. As lápides tumulares acomodam inscrições comemorativas que proporcionam a perpetuação da lembrança dos mortos, isto é, impedem o sepultamento dos mortos pelo esquecimento, mas aqui as lápides tumulares, ao enfatizar a ideia de vingança, impossibilitam também o esquecimento da forma como o Avô fora executado. Os epitáfios, desse modo, assumem a função de “transmissão” do “recado” ancestral aos vivos.

As lembranças do grupo doméstico persistem matizadas em cada um de seus membros e constituem uma memória aos mesmo tempo una e diferenciada. Trocando opiniões, dialogando sobre tudo, suas lembranças guardam vínculos difíceis de separar. Os vínculos podem persistir mesmo quando se desagradou o núcleo onde sua história teve origem. Esse enraizamento num solo comum transcende o sentimento individual.” (BOSI, 1994, p. 423)

Portanto, não espanta que o sentimento de vingança presente no personagem principal² nasça da discórdia antiga entre duas famílias, ou seja, o ódio que se enraizara em sua alma não procede de uma inimizade pessoal, ele nem conhecia a vítima, “[...] Avistara-o uma ou duas vezes, à distância, logo protegido, a fugir ou afastar-se sob os cuidados de outros. [...]” (NAVARRO, 2003, p. 91), mas de um sentimento que se perpetuou por gerações como se tivesse procedência genética. Assim, podemos dizer que constituição cultural e memória biológica se confundem³. Dizendo de outro forma, quando o indivíduo nasce ele recebe um nome próprio que marca sua singularidade em relação aos demais membros do grupo, mas ele

¹ “Dever da memória” é como Ricoeur (2007, p. 48) chama o esforço intelectual contra o esquecimento.

² Neste conto, como os outros dois estudados anteriormente, os personagens são anônimos.

³ Segundo Le Goff (1996, p. 471) a memória biológica é a responsável pela transmissão dos caracteres genéticos dos pais para o embrião ou de uma geração para a outra.

recebe também sobrenome(s) da(a) família(a) que provem, sob este estão registrados os arquivos da memória familiar (memória coletiva), isto é, as especificidades que marcam a história de um grupo familiar.

[...] 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. (NAVARRO, 2003, p. 87)

O dever de execução do rival falido era de todos descendentes do sexo masculino que nascessem na família, não importava que se encontrassem distantes temporalmente do acontecimento funesto que acometera o Avô, o que importava mesmo era que a vergonha e o ódio atravessavam os tempos e pelo fio da memória faziam-se presentes nos *homens* da altiva família que habita aquela mansão na pequena Rosário, ou seja, o passado faz-se presente no imaginário familiar através da reprodução, ao longo do tempo, de discursos que impulsionavam a vingança.

A criança recebe do passado não só os dados da história escrita; mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte na sua socialização. Sem estas haveria apenas uma competência abstrata para lidar com os dados do passado, mas não a memória. (BOSI, 1994, p. 73)

Portanto, o assassinato do “inimigo” constitui no moço um sentimento de dever cumprido, pois fora ele, o *homem* de coragem, que matara em defesa da honra familiar, a qual se encontrara abalada desde a morte do Avô.

[...] 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. (NAVARRO, 2003, p. 88)

É interessante destacarmos que o assassino não utiliza um instrumento qualquer para efetivar o crime, ele usa a *faca de prata* que pertencera ao Avô. A *faca*, segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 441), pode conter um significado fálico, identificado, frequentemente, por Freud na interpretação dos sonhos dos seus pacientes e a *prata* tem seu sentido ligado à dignidade real:

Branca e luminosa, a prata é igualmente símbolo de pureza, de toda espécie de pureza. *É a luz pura, tal como é recebida e restituída pela transparência do cristal, na limpidez da água, nos reflexos do espelho, no brilho do diamante; assemelha-se à limpidez de consciência, à pureza de intenção, à franqueza, à retidão dos atos; invoca a fidelidade que de tudo isso resulta* (CEVH). (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 739)

Assim, a faca é um objeto de valor moral, que pode significar tanto a masculinidade, a inteireza do moço, triunfo do ato, como a nobreza familiar. Mas ela é também um “objeto biográfico”⁴, pois fez parte da vida do Avô, portanto, atua como forma de tornar-lo presente, ela é uma lembrança o Avô querido.

Para voltar à construção dos espaços, nos dedicaremos em analisar, agora, o carro que fora atrelado ao trem (espaço fechado). Embora, possamos identificar outros espaços fechados no texto, como a delegacia (onde iniciara o velório), a casa do delegado, onde o assassino fora posto em proteção por ordens do juiz, pois o clima de Rosário era de insegurança para o moço, isto nos indica o poder econômico e social exercido por sua nobre família na cidade, pois não é de praxe proteger um assassino ameaçado pela população na casa do delegado, e a mansão da família do assassino, eles se encontram em *segundo plano*, isto é, identificamos apenas referências a esses espaços ou singelas descrições. Contudo, é o carro atrelado ao trem o espaço que está em *primeiro plano* na narrativa, é aí aonde vão em direção a capital o morto, o assassino e seus três soldados amigos.

No lastro do vagão de carga, três soldados e o criminoso se arrumaram. Na outra extremidade, o corpo do morto ia envolto em estopas, preso com cordas e uma verga. Ao movimento do trem, parecia alguém que dormia a sono solto, as mãos caídas ao inteiro do corpo e os cabelos ralos sobrando da estopa, tangidos pelo vento que entrava pelas frestas. (NAVARRO, 2003, p. 83)

Observe-se que há nesse ambiente uma espécie de divisão social, primeiro entre o morto e os vivos, depois entre o assassino e os policiais (autoridades instituídas). No entanto, a distância entre estes últimos é bem menos acentuada, porque embora em um primeiro momento seja imposta a autoridade dos oficiais e a forçada obediência do preso, os sentimentos de reserva se dissolvem quando um dos soldados ofereceu-lhe um cigarro e quando surge o diálogo entre eles. Ou seja, embora os papéis sociais sejam bem demarcados, o fato de estarem vivos coloca-os em pé de igualdade. Já o morto ocupava o espaço oposto ao

⁴ Segundo Bosi (1994, p. 441), Violette Morin chama de objetos biográficos aqueles que envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida e cada um desses objetos representam uma história de vida.

dos vivos, não obstante, parecesse apenas alguém que dormia (a morte imita o sono), era diverso dos primeiros, era o *estrangeiro*, não pertencia à nação dos vivos.

[...] 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. Em poucos minutos, estavam próximos, aproximados, contentes de se mostrarem tão acintosamente vivos, vitoriosos, sobre o silêncio pegajoso do outro, solitário no canto do carro, onde o seu corpo balançava aos solavancos do trem. (NAVARRO, 2003, p. 85-86)

Agora não mais importava que um fosse o assassino e os outros os representantes da lei, importava só que eram distintos daquele pedaço de carne. Como nos indica o título do conto (“Os mortos são estrangeiros”) o morto era um estrangeiro na “pátria” comum a todos os vivos – a vida.

O diálogo, nesse sentido, atua como forma de reação contra o silêncio impactante do *outro*, a palavra transgredir o silêncio imposto pelo morto e consolida a superioridade de estarem vivos. Os [...] vivos sentiam uma instintiva carência de apoio. Como se quisessem afirmar, diante do alheamento do morto, um estado de liberdade [...] (NAVARRO, 2003, p. 83). Ou seja, havia uma necessidade de sentirem-se vivos e atuantes para terem a certeza de que o *estrangeiro* estava ali parado para sempre, soterrado sob o próprio silêncio e impossibilitado de elevar-se.

Havia ainda, para aproximar os quatro homens, a inconsciente reação de cada um contra o silêncio do cadáver, abandonado à pancada seca do tablado do vagão. Eles se entreolhavam, como a se inquirir uns aos outros, ou a indagarem a si mesmos se não seria possível que, de repente, aquelas formas se movimentassem, o morto se erguesse aos olhos deles, preso de um irreversível e incômodo sentimento de espanto. (NAVARRO, 2003, p. 84)

Mas a *conversa* entre os personagens vivos (“fez-se assunto de intimidade”) pode conter outro significado, ela pode nos sugerir um rompimento com os papéis sociais pré-estabelecidos. Esquece-se durante a viagem as condições de *autoridade* e de *criminoso* as quais estão submetidos, conseqüentemente, esquece-se também a forma brutal com que o moço assassinou a vítima. Isto nos indica que os soldados não sentiam a necessidade de reprimi-lo, afinal o moço não representava nenhuma ameaça as suas vidas, não era um criminoso “comum”, era alguém de família *nobre* que tinha matado para banir a vergonha que soterrou sua família durante anos, assim, não havia necessidade, naquele momento, de imporem ao moço sua forçada obediência, o que nos leva a concluir que o morto também é

destituído da sua condição de vítima. Os policiais sentem-se tão confortáveis com a presença do assassino, que depois de um longo tempo de viagem os três adormecem ao mesmo tempo. É durante o sono dos oficiais que podemos observar, através da voz do narrador observador, o que representou para o moço aquele assassinato e, conseqüentemente, como ele se sente diante daquele “pedaço de carne furado em muitos lugares”.

Dois soldados conseguiram acomodar as cabeças sobre as capas. O outro cabeceia. Mas o prisioneiro tem um olhar duro e seco. Um olhar ausente para a paisagem que corre ao lado pelas frestas do carro. Num momento, virando-se, viu o cabelo ralo do morto, agitado pelo vento. [...] Ele mesmo – e isso lhe acontece agora, estranhamente -, ele mesmo já não tem mais nada com o que está ali. Não teria dúvida em sentar mais perto e examinar com vagar e cuidado as feições que em vida jamais observou assim. [...] 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. (NAVARRO, 2003, p. 90-91)

Os soldados não hesitaram em entregar-se ao sono, no entanto, o preso entregue as suas reflexões tinha um olhar duro e seco. Os olhos, algumas vezes, são comparados com janelas que dão acesso ao lugar mais íntimo do homem, a alma, portanto, eles são capazes de revelar os nossos sentimentos mais profundos. Observe-se que os adjetivos (*duro e seco*) usados para descrição do olhar do moço nos indicam que se tornava mais forte. Diante do cadáver, assim, destituído de qualquer sentimento de alteridade, a única coisa que importava mesmo para o assassino era que aquele corpo inerte lembrava a morte do Avô, ou seja, o sacrifício daquele desconhecido, aos moldes do assassinato do Avô, faz do passado presente e redime o moço e a sua família do passado vergonhoso.

[...] E a cidade testemunhara, de longe, nos olhos de tantos, por detrás de portas e janelas, na luz da manhã, nos gritos que espalharam a notícia, até a ânsia dos que, na sala grande da fazenda, esperavam por ela e que, em silêncio, reviveram o momento de um corpo que chegara, há muito, trazido numa rede, de tão costurado de faca que estava, deitado na mesa, irreconhecível. Dali até aquele instante, na praça, correu tempo. Um fio de memória estendia-se, gerações iam e vinham em torno da linha de vergonha, cada qual do seu lado, até o instante esperado, quando a faca de prata, nas mãos do neto, rompeu de vez o fio, um morto caiu aos pés do vencedor, a honra da casa foi lavada a sangue, como em sangue fora manchada. [...]. (NAVARRO, 2003, p. 88-89)

Note-se que a morte do “rival” faz com que a família e o moço relembrem, portanto, revivam o dia em que o Avô fora executado, mas esta relembração não traduz um sentimento de dor, de falta ou de saudosismo e sim de compensação, reparou-se a morte do Avô com um mal correspondente. Isto nos indica que a lembrança da morte continuou tão presente no lar da família, quanto à lembrança do morto. Portanto, o assassinato do “rival” significa para o

criminoso apenas a redenção familiar, assim, ele atua como divisor temporal, ou seja, a história da família depois do assassinato do Avô, marcada pela vergonha, e após a morte do desconhecido, restituída moralmente. Assim, o moço não se sente constrangido em aproximar-se do corpo parado para sempre pela faca de prata do Avô.

Olha os soldados sonolentos: sabe que pode chegar-se para perto do cadáver. [...] 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, sentia-se ele mesmo com certo direito sobre aquele corpo, contra que não guardava o menor sentimento de ódio. A força antiga da revolta fora toda desfeita. O morto era mais seu do que de qualquer outra pessoa. Porque de suas mãos resultara aquela calma e aquela tristeza. Talvez somente calma, porque tristeza não cabe a um morto. A tristeza é mais dos vivos, daqueles que descobrem, de súbito, o sentido de perda no corpo que tem para ser destruído. (NAVARRO, 2003, p. 91-92)

Assim, aquele corpo sangrento e coberto pelas moscas não despertava mais nenhum tipo de sentimento no assassino, a mágoa toda fora desfeita quando o “rival” caiu morto aos seus pés. E arrependimento e tristeza eram emoções que não lhe cabia sentir, pois havia sido um instrumento consciente e tranquilo e sentia-se possuidor daquele féretro. Como nos indica o fragmento transcrito acima, o assassino mostra todo um domínio em relação à matéria a ser extinta, aquele corpo entregue aos solavancos do trem representa apenas o triunfo de sua ação, era o símbolo real da vitória. O “inimigo” agora não representava mais nenhuma ameaça a honra da família, é “expressão de mais nada”.

Nesta perspectiva, a morte, na narrativa aqui em estudo, não assume o sentido de dor terrível provocada pela perda sofrida pelos vivos quando morre uma pessoa amada. Aqui o homem morto é coisificado ao ser comparado a um bicho (zoomorfismo): “[...] O inimigo, a ameaça da honra, morto aos seus pés, como um bicho, um pedaço de carne furado em muitos lugares, posto a apodrecer” (NAVARRO, 2003, p. 88) ou quando o odor exalado pelo féretro é semelhante ao de um açougue: “[...] Aproxima-se. Sente no ar um cheiro de pano sujo, o odor que os eucaliptos não conseguem abafar. Um cheiro de açougue. [...]” (NAVARRO, 2003, p. 91).

Contudo, depois de ter passado um tempo junto ao cadáver, como um ritual de reconciliação, o assassino volta-se a se juntar ao dos amigos policiais, mas talvez agora já não mais apresentasse o mesmo rosto tranquilo com que encarou a população rosarense pelas grades do carro atrelado ao trem, na saída para a capital.

Ele queria apenas olhar, inquirir, se possível, qualquer parte daquele silêncio que logo seria insuportável aceitar, e não mais diria, como agora, do que se passou.

Presentiu que aquele momento raro de solidão o reconciliava com o morto. Com um gesto brusco, recompôs o lenço e se afastou, juntando-se ao grupo que ressonava alto. Ele, sozinho, ia desperto. 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. [...]. (NAVARRO, 2003, p. 92)

Assim, o fato dos três soldados amigos estarem entregues ao sono, portanto, ausentes da realidade e totalmente vulneráveis, não só deixava-os sob o domínio do assassino, mas também os aproximava do morto, estavam presos ao próprio sono, ou seja, *o sono imita a morte*. Em espaços anteriores da presente discussão destacamos que o morto parecia alguém que dormia a sono solto, assim, *a morte imita o sono*. Esta dualidade, frequentemente retomada pela linguagem cotidiana, ouvimos frequentemente “quando se está dormindo pode acontecer qualquer coisa, pois estamos mortos” ou “o morto tinha um ar sereno, parecia que estava dormindo”, se dá porque aparecem como sagrados ao sono e a morte o silêncio e as trevas.

Contudo, podemos dizer, em sentido amplo, que todos os vivos estão presos àquela situação, os soldados, por obediência ao ofício e o assassino, por submissão à lei, mas o falecido, por estar preso à própria morte, não tem mais nada com o que se sucede ou possa se suceder, os vínculos que o ligam as convenções instituídas socialmente se dissipam a cada instante. Desse modo, o espaço fechado (o carro de trem) pode representar a opressão a qual os vivos estão submetidos, isto é, diferentemente do carro que pode indicar a idéia de domínio material e/ou liberdade de ação, o carro atrelado ao trem nos leva a inferir a forçada obediência dos policiais e do preso, primeiro porque nenhum dos quatro personagens vivos detém o domínio do veículo e segundo, porque o vagão em que viajavam ficava atrás da composição, restringindo assim o campo de visão, já que só é possível visualizar um dos lados da estrada de ferro por vez, o que nos aproxima da imagem de uma sela de prisão.

Outrossim, os elementos que se encontram fora do vagão, como os pássaros e o menino sob a carga de algodão, podem ser interpretados como símbolos da liberdade, o que por oposição espacial pode confirmar a idéia de opressão: “O trem atravessava o campo onde surgiam de um lado e de outro, plantações de milho novo. Bandos de anus-prêtos, pousados em cercas, alvoroçavam-se à margem da máquina barulhenta” (NAVARRO, 2003, p. 84). Mas os pássaros livres pelo campo de milho novo podem significar além da falta de liberdade dos vivos (em especial do assassino), às incertezas do mundo terrestre que os atingem, pois de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 688) “[...] Na medida em que os deuses são

tidos por seres voadores (como os anjos da Bíblia), os pássaros são, de algum modo, símbolos vivos da liberdade divina, eximida das contingências terrestres [...]”.

[...] Os campos rareavam e havia formação de casas à estrada: não demoraria o trem a chegar à estação. 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, o símbolo da liberdade é ainda mais evidente, pois o espaço que o menino ocupa naquele instante, o alto de uma carga de algodão 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. Desse modo a criança se encontra duplamente livre, livre da prisão espacial e livre das convenções sociais, tanto que se sente a vontade para insultar aqueles adultos. Podemos observar no excerto transcrito anteriormente uma construção “duplamente figurada”, ou seja, identificamos na construção característica zoomórfica e sinestésica ao mesmo tempo, “Seus olhos devoram a alegria do menino”, pois ao mesmo tempo em que devorar é uma característica animal, em sentido restrito, não cabe aos olhos devorar e sim a boca.

Referências bibliográficas

ALDRIGUE, Ana Cristina & ALVES, Eliane Ferraz (Orgs). **Diálogos heterogêneos**. João Pessoa: UFPB, 2004.

ALMEIDA, José Maurício de. **A tradição regionalista no Romance Brasileiro**. (1857-1945). 2. ed. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 1999.

ARANTES FILHA, Elizabete Vasconcelos. **Devaneio do olhar: uma experiência de produção e leitura da imagem através do vídeo na prática pedagógica**. 2004. 180 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal. 2004. Disponível em: < <http://www.ufrn.br> >. Acesso em: 10 mar. 2009.

AUGUSTO, Paulo. **Newton Navarro: a sedução no verso, no gesto e na fala, por amor a Natal**. Disponível em: < <http://www.blocosonline.com.br/> >. Acesso em: 12 jun. 2007.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e teologia: aproximações. In: **Literatura e espiritualidade: uma leitura de *Jeunes Années*, de Julien Green**. São Paulo: EDUSC, 2001. (p. 55-77)

BOSI, Ecléia. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras: 1994.

BRANDÃO, Eli. Literatura e Teologia no cenário brasileiro. In: QUEIROZ, Rozangela (Org.). **Estudos literários e socioculturais**. Campina Grande: EDUEP, 2006. (p. 31-46)

_____. ...E o divino se fez verbo: conjunções entre símbolo e metáfora. **Estudos de Religião**, Umesp, São Paulo, Ano XIX, nº 29, 160-177, jul/dez 2005.

_____. O símbolo na metáfora: fronteira entre o literário e o teológico. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da. **Literatura e estudos culturais**. João Pessoa: Editora Universitária/UEPB, 2004.

_____. O nascimento de Jesus-Severino como revelação da esperança: leitura na ponte entre teologia e literatura. In: SWARNAKAR, Sudha (Org.). **Tecidos metafóricos**. João Pessoa: Idéia, 2003. (p. 141-148)

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução: Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DUARTE, Constância Lima & MACÊDO, Diva Cunha Pereira de. **Literatura do Rio Grande do Norte**: Antologia. 2. ed. Natal: Governo do Estado do Rio Grande do Norte, Fundação José Augusto, Secretaria do Estado da Tributação, 2001.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução: Waltensir Dutra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIAS, Vanda Maria & KOCH, Ingedore Vilhança. **Ler e compreender**: os sentidos do texto. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

GOMES, Isabel. Metáfora e símbolo. In: **Teoria da interpretação, de Paul Ricoeur**. Tradução: Artur Morão. 70. ed. Portugal: Porto Editora, 1995.

GURGEL, Tarcísio. **Informações da literatura potiguar**. Natal: Argos, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão *et al*. 4. ed. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

LEITURAS POTIGUARES. Imortais do RN. Natal: Diário de Natal, n. 10 jun, 2004. 13 p.

LEITURAS POTIGUARES. Patrimônio Cultural. Natal: Diário de Natal, n. 4, nov. 2003. 13 p.

- MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é a morte**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1986.
- MARINHEIRO, Elizabeth. **A intertextualidade das formas simples**. Rio de Janeiro: [S. I], 1977.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **Literatura comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra – DC Luzzatto, 1996.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOTTA, Antonio. **A flor da pedra: formas tumulares e processos sociais nos cemitérios brasileiros**. Recife: Massangana, 2008.
- NAVARRO, Newton. **Os mortos são estrangeiros**. 2. ed. Natal: A. S. Editoras, 2003. (Coleção “Letras Potigüares”)
- Préa**: Revista de Cultura. Natal/RN, Ano VII, nº 21, 08-11, jan/fev 2009.
- 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.
- RADINO, Glória. **Contos de fadas e realidade psíquica: a importância da fantasia no desenvolvimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François *et al.* São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, Sheldon (Org.). **Da metáfora**. Tradução: Leila Cristina M. Darian. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. (p. 145-160)
- SAGATO, José Antônio e BALDAN, Ude. **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: UNESP, 1999.
- SOARES, Angélica Maria Santos. A crítica. In: SAMUEL, Rogel (Org.). **Manual de teoria literária**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1985. (p. 90-123)
- 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.
- VALDÉS, Mário. J. Paul Ricoeur e a teoria literária. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). **Literatura comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra – Luzzatto, 1996. (p. 135-159)

ZIEGLER, Jean. **Os vivos e a morte**: Uma “sociologia da morte” no Ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais. Tradução: Áurea Wissengerg. Rio de Janeiro: Zohar Editores, 1977.

Site: www.pinacotecarn.art.br/acervo/. Acesso em: 10 mar. 2009.