

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

SIMONE CAVALCANTE DE ALMEIDA

Cartografias de um lugar imaginário

Uma travessia pelo romance *Calunga*, de Jorge de Lima

Maceió - AL

2008

SIMONE CAVALCANTE DE ALMEIDA

Cartografias de um lugar imaginário

Uma travessia pelo romance *Calunga*, de Jorge de Lima

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL), na área de concentração de Literatura Brasileira, da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Literatura Brasileira

Orientadora: Dr^a Ildney Cavalcanti

Maceió - AL

2008

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

A447c Almeida, Simone Cavalcante de.
Cartografia de um lugar imaginário : uma travessia pelo romance Calunga, de Jorge de Lima / Simone Cavalcante de Almeida. – Maceió, 2008.
184 f.

Orientador: Ildney de Fátima Souza Cavalcanti.
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística: Linguística) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2008.

Bibliografia: f. 177-184.

1. Lima, Jorge de, 1895-1953 – Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira. 3. Crítica literária. I. Título.

CDU: 869.0 (81).09



TERMO DE APROVAÇÃO

SIMONE CAVALCANTE DE ALMEIDA

Cartografias de um lugar imaginário

Uma travessia pelo romance *Calunga*, de Jorge de Lima

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Prof^a Dr^a Idney Cavalcanti
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística - Ufal

Examinadores:

Prof. Dr. José Nivaldo de Farias
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística - Ufal

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade
Pós-Graduação em Letras - Usp

Maceió, 29 de agosto de 2008

Ao meu filho Artur, a esperança renovada
em um mundo solidário.

Agradecimentos

Durante a travessia pelo *Calunga*, contei com o apoio decisivo de uma estimada tripulação que tornou esta viagem mais aprazível:

a minha orientadora, professora Ildney Cavalcanti, com sua coragem e generosidade, confiou o leme, as bússolas e os mapas dessa jornada a uma navegadora iniciante, como eu, nos mares agitados da literatura;

o meu marido Cícero Péricles e meu braço-direito Salete Zacarias mantiveram o convés (a minha casa) em ordem enquanto eu viajava na escrita deste trabalho;

as proveitosas discussões com os professores em sala de aula, bem como a gentileza dos que compõem a Coordenação e o corpo técnico da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Ufal, meus preparativos de viagem;

os encontros com o grupo de estudo *Literatura e Utopia* me conduziram aos contatos iniciais com as principais fontes teóricas utilizadas nesta navegação;

os professores José Niraldo de Farias e Ana Cláudia Aymoré, conselheiros de viagem, informaram os primeiros desvios do percurso;

os tradutores Fabiana Camboim, Raquel D'Elboux Nunes e Marcus Vinícius Matias decifraram alguns mapas desconhecidos;

os meus amigos Nilton Resende, Marta Emília Souza, Bruno César Cavalcanti, Cristina Macedo, Rachel Rocha, André Pereira de Carvalho, Gilda Brandão e Marcos de Farias Costa fizeram de seus livros meus companheiros de viagem.

A toda essa tripulação, meus sinceros agradecimentos.

Das utopias

Se as coisas são inatingíveis...ora!
Não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos, se não fora
A presença distante das estrelas.

Mario Quintana

As Escrituras do mundo novo serão as
palavras do poeta revelando um homem
livre de deuses e senhores, sem
intermediários diante da vida e da morte.
A sociedade revolucionária é inseparável
da sociedade fundada na palavra poética.

Octavio Paz

Resumo

O roteiro desta travessia pretende (re)descobrir as configurações estético-estilísticas do romance *Calunga*, de Jorge de Lima, utilizando como cartografia teórica a discussão de Levitas (1990) sobre os três aspectos da utopia (forma, função e conteúdo). No aspecto da *forma*, o romance sinaliza duas rupturas: a dissolução de barreiras entre os gêneros, tomando como referência as idéias de Cortázar (1998), a partir da identificação de uma corrente poética atuando no texto; e a contraposição à forma das utopias tradicionais, num processo de auto-crítica baseado nos motivos simbólicos da ilha e da lama. Quanto ao *conteúdo*, as duas expressões utópicas atuantes na trama, o sonho do personagem Lula e o misticismo do santo, aproximadas ao pensamento de Bloch (2005) sobre sonho diurno e de Mannheim (1982) sobre a mentalidade quiliástica, oferecem uma visão mais exploratória do fenômeno utópico e suas implicações. Já no aspecto da *função*, o conceito de utopia crítica, de Moylan (2003), é retomado num diálogo aberto com dois movimentos articulados na trama: no âmbito auto-referencial, entrecruzando o romance com os livros de poesia, de Jorge de Lima, defendendo a presença da paráfrase de referência interna, numa interface com a definição de paráfrase sustentada por Sant'Anna (1988); e no plano externo, inter-relacionando a obra com narrativas clássicas do Pré-Modernismo e do Modernismo brasileiro, buscando, nesse percurso, enfatizar as convergências entre os discursos da utopia, da nação e da identidade nacional. Ao escolher as rotas na consolidação de seu projeto literário, Jorge de Lima muitas vezes pagou o preço de ter a sua obra em prosa praticamente ignorada. A intenção desta travessia é, enfim, relocalizar o romance *Calunga* nos estudos críticos da atualidade.

Palavras-chave: Jorge de Lima, romance de 30, cultura, utopia crítica.

Abstract

The course of this crossing aims to (re)discover aesthetic and stylistic configurations in Jorge de Lima's novel *Calunga*, by observing Levitas's (1990) discussions on the three aspects of utopia (form, function and content) as its theoretical cartography. Regarding the issue of *form*, the analysis proposes that novel signals two ruptures: the dissolution of barriers between genres, having as its basis Cortázar's ideas (1998) and focusing on the identification of a poetic stream acting in narrative the text; and the counterpoint it offers to the form of the traditional utopias, in a self-critical process constructed by the use of symbolic references to the island and the mud. As for the *content*, two utopian expressions found in the plot, the character Lula's daydream and the saint's mysticism, in approximation to Bloch's (2005) ideas on daydreams and Mannheim's (1982) studies on the chiliastic consciousness, offer the means for an exploration of the utopian phenomenon and its implications. Regarding the utopian *function*, Moylan's (2003) concept of the critical utopia is used in relation to two articulated movements in the narrative: its self-reflexive quality, in terms of intertextual references to Jorge de Lima's poetry, which compose *internal reference paraphrases* and is looked at from the perspective of Sant'Anna's (1988) definition of literary paraphrasis; and, considering an outward movent, its relations with canonical narratives of Brazilian pre-modernist and modernist prose, aiming to stress the convergences between the discourses of utopia, nation and national identity. By choosing the paths in the consolidation of his literary project, Jorge de Lima had his work in prose practically ignored. Finally, the course followed in the present study aims to reposition *Calunga* in contemporary critical studies.

Key words: Jorge de Lima, novel of 30, culture, critical utopia.

Sumário

Parte I. Ponto de embarque.....	10
Pequeno roteiro de viagem.....	11
Parte II. Travessia pelo Calunga	19
1. Viagem além do verbo: em busca de uma ilha transcendental...20	
2. Perfil do capitão: as utopias de Lula e do santo	80
3. Correntes marítimas: rumos cruzados.....	111
Parte III. Mar aberto.....	170
Relatos da viagem.....	171
Referências.....	177

Parte I. Ponto de embarque

Pequeno roteiro de viagem

Estamos no ponto de embarque desta travessia. É preciso então seguir a rota da análise, a partir de algumas referências teóricas sobre literatura e utopia. Nessa primeira etapa, veremos como essas fontes serão articuladas, permitindo o reconhecimento de traços utópicos no romance *Calunga* e, ao mesmo tempo, alargando seus horizontes a novas possibilidades de descoberta.

No seu estudo *The concept of utopia* (1990), a socióloga Ruth Levitas expõe o campo de batalha ideológica em volta do termo utopia, apontando os pontos frágeis e as particularidades de variadas definições. Para ela, esse fenômeno pode ser examinado dentro de três categorias – conteúdo (o que se pretende alcançar), forma (o meio em que se manifesta) e função (o papel que desempenha), mas não deve se limitar a nenhuma delas. Por conta das variadas possibilidades, seria difícil tentar definir utopia tomando cada uma dessas categorias em particular ou emparelhadas.

Ao longo do estudo, Levitas revisita a história, apresentando um painel com uma pluralidade de visões muitas vezes caótica e anárquica, que vai desde a recusa a uma definição encerrada até definições em torno das três categorias apontadas. Faz uma revista sobre o tratamento dado à utopia nas obras de teóricos como Karl Marx (1818-1883), Friedrich Engels (1820-1895), Karl Mannheim (1893-1947), Paul Tillich (1886-1965), Herbert Marcuse (1898-1979), Jürgen Moltmann (1926-?), Tom Moylan (1943), etc, concentrando grande parte de sua análise crítica à investigação do percurso tomado por Ernst Bloch (1885-1977), no seu extenso e complexo livro *O princípio esperança* (2005). Esta obra constitui-se, para Levitas, “a mais sustentável e abrangente tentativa de reabilitar o conceito de utopia dentro do Marxismo” (1990, p.83)¹, não podendo de modo algum ser excluída das avaliações acerca desse fenômeno social.

Apesar da riqueza de abordagens, tornou-se um lugar-comum pensar o livro *Utopia*² (1516), de Tomás Morus, como um modelo clássico de definição de utopia como gênero literário, quando se sabe que descrições sobre a busca de uma comunidade ideal aparecem sob a forma de diferentes expressões culturais, e tem uma

¹ A tradução livre de todos os fragmentos citados, nesta pesquisa, do livro *The concept of utopia* (1990), de Ruth Levitas, foi realizada por Fabiana Camboim. Esta citação, em inglês: “the most sustained and wide-ranging attempt to rehabilitate the concept of utopia within Marxism”.

² O título em latim: *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo reipublicae statu, deque nova insula Utopia*.

origem muito mais remota. Embora se saiba que o termo tenha se originado de um neologismo criado pelo escritor inglês, para Ernst Bloch (2005, p.25): “restringir ou até apenas orientar o utópico ao modo de Tomás Morus seria como querer reduzir a eletricidade ao âmbar-amarelo, do qual ela recebeu o seu nome grego”. A amplitude das expressões utópicas antecede o período em que a utopia surge como definição, ou seja, o Renascimento, atingindo outros tempos, até mesmo aqueles que se manifestam numa cosmovisão de caráter circular, como as mitologias. Basta citar, como exemplo, a noção de paraíso, potencialmente utópica, que surge de modos e situações peculiares tanto nas narrativas míticas como nos relatos religiosos. Na tradição bíblica cristã, a representação do paraíso terrestre aparece sob a forma de um jardim (aliás, um lugar recorrente nas descrições de paraíso) que se ergue imediatamente após o nascimento do primeiro homem:

Então formou o Senhor Deus ao homem do pó da terra, e lhe soprou nas narinas o fôlego de vida, e o homem passou a ser alma vivente. E plantou o Senhor Deus um jardim no Éden, da banda do Oriente, e pôs nêle o homem que havia formado. Do solo fêz o senhor Deus brotar toda sorte de árvores agradável à vista e boa para alimento; e também a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal. (GN 2.7-9)³

Estaria a genealogia humana, segundo a passagem do Gênesis, fundada a partir de uma propulsão utópica em torno da formulação desse paraíso terrestre? Deus, movido pelo poder da criação, vai formar o primeiro homem, dando a ele o direito de circular livremente num lugar discursivamente construído para ser a síntese perfeita entre o céu e a terra, desde que respeitado o principal interdito: não tocar na árvore do bem e do mal, “porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás” (GN 2.17). E não estariam nesses caracteres de ordem topográfica (jardim) e moral (interdito) do mito da criação as condições propícias para o desencadeamento de uma utopia (paraíso terrestre), de caráter religioso?

Além do trânsito na religião (mito da criação) e na literatura (com a incursão de Morus), as utopias também se expressam, para Bloch, em muitas outras formas: nos sonhos, contos de fadas, mitos e narrativas de viajantes. Por conta dessa abrangência, Levitas propõe uma investigação complexa das condições em que as utopias se manifestam, observando suas particularidades. Segundo ela, perceber os graus de

³ O fragmento foi retirado de A BÍBLIA SAGRADA – ANTIGO E NOVO TESTAMENTO (1969).

variação das ocorrências utópicas dentro da própria sociedade em que são geradas tornou-se pré-requisito para a formulação de um conceito mais apropriado e capaz de dar conta dessas diferenças; conceito este elaborado a partir do pensamento de Bloch:

Utopia é a expressão do desejo por um melhor modo de ser [...]. Permite que o desejo seja realístico ou não-realístico. Permite à forma, função e conteúdo mudarem com o passar do tempo. E nos faz lembrar que, o que quer que pensemos a respeito de utopias particulares, aprendemos bastante sobre a experiência de vivermos sob qualquer conjunto de condições ao refletirmos sobre os desejos gerados por tais condições e que, no entanto, deixam insatisfeitos. Pois este é o espaço que a utopia ocupa. (LEVITAS, 1990, p. 8)⁴

Dois aspectos devem ser grifados nessa formulação. O primeiro diz respeito à necessidade de enxergar as “utopias particulares” como uma das chaves de interpretação das complexas teias da vida social. Compreendê-las permite ao ser social (na condição ou não de pesquisador) reconhecer-se como parte constitutiva de uma dinâmica cultural. O segundo aspecto que merece ser destacado é a visão da utopia como uma ação socialmente construída dentro de condições específicas, em épocas e culturas diferentes. Com isso, “usar tal definição ampla torna possível lidar com questões que, de outro modo, estariam encerradas. Nos permite explorar os caminhos pelos quais a forma, função e conteúdo interagem e são condicionados pelo contexto social da utopia” (LEVITAS, op. cit., p. 192).⁵ Dentro desse ponto de vista, as utopias podem assim variar quanto aos três aspectos em questão, mas o desejo por um modo de ser e de viver melhor representaria o elemento de permanência. É necessário, contudo, esclarecer que a categoria *desejo* não deve aqui ser tomada com o significado de inato, essencial, nem tampouco interpretada a partir do escopo psicanalítico, no que se refere ao esforço para reviver uma satisfação já vivenciada, impulso ao prazer sexual, transgressão à lei e ao proibido.

Etimologicamente, *desejo* vem do latim vulgar *desèdium*, “ociosidade” (FARIA, 1991). Ao evoluir, semanticamente, a palavra passa a significar também “aspiração humana de

⁴ No inglês: “Utopia is the expression of the desire for a better way of being. It allows for this desire to be realistic or unrealistic. It allows for the form, function and content to change over time. And it reminds us that, whatever we think of particular utopias, we learn a lot about the experience of living under any set of conditions by reflecting upon the desires which those conditions generate and yet leave unfulfilled. For that is the space which utopia occupies”.

⁵ Na versão em inglês: “Using such a broad definition makes it possible to address questions which are otherwise closed off. It allows us to explore the ways in which form, function and content interact and are conditioned by the social context of utopia”.

preencher um sentimento de falta ou incompletude; querer, vontade; ambição incontrolada ou excessiva; cobiça, sede; prazer” (HOUAISS, 2007). Por sua vez, *desèdium* provém do latim clássico *desidia*, que significa “ociosidade, preguiça”, e tem como raiz o verbo *desidère* (permanecer sentado). Ao significado de *desèdium* houve a influência do verbo *desiderare* (sentir saudades, sentir falta), ampliando a semântica desse verbete. É interessante notar que o verbo *desiderare* se compõe do substantivo *sidus, sideris* (astro, estrela, etc), aproximando *desejo/desejar* de algo que está à primeira vista distante, como a contemplação de um objeto inalcançável. Este último significado estaria bem próximo à etimologia de utopia que pode ser lida em duas direções (WILLEMS, 1977): do grego, *ou*, não, *tópos*, lugar (“não-lugar”, “lugar imaginário”, “lugar que não existe”); e como eutopia (BRUNEL, 2000): *ou*, ideal, *tópos*, lugar (lugar ideal).

O termo utopia como “expressão do desejo por um melhor modo de ser” teria assim um perímetro de atuação mais amplo, atingindo diferentes áreas do conhecimento (teologia, sociologia, antropologia, história, etc); e podendo, a expressão da utopia, manifestar-se na forma de sátira, fantasia, paraísos religiosos ou seculares, manifestos e teorias políticas ou sociológicas. Em todos os percursos, a corrida por uma condição melhor de existência implica uma interpretação diferenciada sobre a plausibilidade, o caráter positivo e o papel de compensação que as utopias podem conter. As tentativas de definição são capazes de apresentar elementos analíticos, descritivos e normativos, mas nunca alcançarão uma explicação universal para o termo, já que “não pode haver utopia universal, não simplesmente porque as necessidades são diferentemente percebidas por diferentes observadores, mas porque as necessidades na verdade variam entre as sociedades” (LEVITAS, op. cit., p. 184)⁶. Na literatura, considerar a utopia *expressão do desejo* abre janelas a um número maior de leituras, inclusive de textos ficcionais até então postos à margem dessa discussão.

Sendo assim, decidi estudar o romance *Calunga*, de Jorge de Lima, pelo viés da utopia, por dois motivos. O primeiro deles se deve ao fato de reconhecer, dentro da multiplicidade de sentidos contidos na obra, além da tendência mais ampla de ser “expressão do desejo por um melhor modo de ser”, um conjunto de traços particularizantes: inconformismo com a realidade presente e ideal de transformação dessa realidade num futuro bem próximo; nostalgia de um

⁶ No inglês: “There can be no universal utopia, not just because needs are differently perceived by different observers but because needs actually do vary between societies.”

passado original, anterior à Queda; presença de elementos de irrealidade; supremacia da autoridade ou o poder de intervenção no real, etc⁷. O segundo, por considerar este tema um instrumento capaz de resgatar o romance da margem de exclusão, considerando a grande lacuna na crítica sobre a prosa de Jorge de Lima, que inclui as obras *Salomão e as mulheres* (1927), *O Anjo* (1934), *Calunga* (1935), *A mulher obscura* (1939) e *Guerra Dentro do Beco* (1950). É incontestável a preferência dos estudiosos pelas execuções poéticas do autor⁸. Basta observar uma amostra de críticos e pesquisadores que já se debruçaram sobre sua poesia: José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Manuel Anselmo, Tristão de Ataíde, Gilberto Mendonça Telles, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Murilo Mendes, Alfredo Bosi, Mario Faustino, Luís Busato. O mesmo não se pode dizer de suas narrativas, que contam com raras valorações, na maioria das vezes, de acesso restrito, como é o caso das análises sobre o romance *Calunga*⁹.

Nesse percurso, ou *Travessia pelo Calunga*, retomo algumas idéias importantes defendidas por dois teóricos – noção de *sonho diurno* e seu potencial utopizante (Bloch) e conceito de utopia crítica (Moylan), bem como a discussão de Levitas sobre utopia, como possibilidade de revelar o potencial utópico reconhecido na obra. No aspecto da *forma*, a ser discutido no capítulo *Viagens além do verbo: em busca de uma ilha transcendental*, o intuito é analisar passagens que dialogam tanto com outros escritos do romance de 30 do Nordeste como também com elementos

⁷ Baseei-me nas definições de BERRINI (1997, p. 23-24), mas substituí sua noção de termos invariantes pela expressão traços particularizantes, que me parece mais apropriada.

⁸ Além das dissertações referenciadas nesta análise, constatamos que, dos anos 1980 para cá, as pesquisas têm focalizado a obra poética de Jorge de Lima, com destaque para seu último livro *Invenção de Orfeu*. Basta acompanhar a lista de dissertações e teses que tratam do tema, publicadas no site da Capes. *Teses: Imagens eloqüentes. A escritura plástica de poetas e artistas latino-americanos* (2001), de Gênese Andrade da Silva, *Invenção de Orfeu: uma teoria poética para a linguagem poética* (2002), de Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira, *Intertextualidade de Invenção de Orfeu* (1987), de Luiz Busatto, *A face velada: estudo sobre a poesia religiosa no Modernismo* (2003), de Rosana Rodrigues da Silva, *Dissertações: Poesia afro-nordestina de Jorge de Lima* (2003), de Ângela Maria de Pinho e Silva, *Jorge de Lima – um crítico de fé* (2004), de Antonio Carlos da Costa, *Devaneio, estranhamento e revelação poética em Jorge de Lima* (2000), de Ataíde José Mescolin Veloso, *O Engenheiro Noturno: A Lírica Final de Jorge de Lima* (1993), de Fabio Rigatto de Souza Andrade, *Canto de deuses: leitura de poesia épica contemporânea do Brasil* (2002), de Jamesson Buarque de Souza, *O hermetismo em Invenção de Orfeu de Jorge de Lima* (1996), de Cláudio Murilo Leal, *A re-invenção da sagrada escritura em Invenção de Orfeu* (1991), de João Bacelar de Siqueira, *Orfeu na invenção de Jorge de Lima* (1995), de Miriam Moller, *Uma visão intertextual em Invenção de Orfeu de Jorge de Lima* (1995), de Neide Aparecida Braga, *Aspectos neobarrocos em Invenção de Orfeu* (2004), de Pêrsio Tabajara Angelucci Silvia, *A lira dos poetas Orfeu, Dante, Jorge de Lima* (1995), de La Regina, *A Túnica Inconsútil: a poesia religiosa de Jorge de Lima* (2001), de Valcir dos Santos Quevedo, *A Túnica Inconsútil de Jorge de Lima: Modernismo, Modernidade e poesia Espiritualista* (2002), de Wilmar Conte. Disponível em: <http://www.capes.gov.br/>.

⁹ Num levantamento realizado, foi confirmada a existência de apenas três dissertações de mestrado que tratam do romance *Calunga*, as de Cereja (1994), Rebelo (1988) e Araújo (1983) – esta última já publicada em forma de livro.

recorrentes (*topoi*) da escrita tradicional utópica, entrecruzando-as com a discussão sobre a quebra de barreiras entre poesia e prosa. Esse percurso da análise toma como fonte de referência o ensaio “Teoria do túnel”, lançado, em 1947, pelo escritor argentino Julio Cortázar.

Quanto ao *conteúdo*, a finalidade é investigar como se articulam dois movimentos nos quais se identificam aspectos do fenômeno utópico: o sentimento de inconformação com o presente e o impulso para a criação de um mundo novo alimentados pelo protagonista Lula; e a ação místico-religiosa de um santo que arrasta consigo uma leva de fiéis. Essa discussão se dará no capítulo *Perfil do capitão: as utopias de Lula e do santo*, em que as configurações utópicas que envolvem esses personagens serão relacionadas, respectivamente, ao conceito de *sonho diurno*, ou a capacidade de sonhar acordado, na visão de Bloch (2005), e à discussão do Quiliasma como mentalidade utópica, na proposição de Mannheim (1982).

Já no aspecto da *função*, o propósito é descobrir qual a possível finalidade da utopia e suas implicações, a partir da leitura aqui proposta. Essa abordagem, chamada de *Correntes marítimas: rumos cruzados*, tomará como base teórica o pensamento de Moylan sobre a função crítica de alguns escritos utópicos (que se voltam subversivamente contra si mesmos), e engloba dois movimentos dentro da obra: a relação temática com textos de outros autores, entrecruzando o romance com obras clássicas do Pré-Modernismo e do Modernismo brasileiro; e a auto-referência textual (dentro da própria obra do autor), apontando no enredo em questão algumas recorrências vistas nos livros de poesia, de Jorge de Lima, e confrontando-as com o estudo de Afonso Romano Sant’Anna (1988) sobre o recurso da paráfrase. Neste trabalho, o teórico defende o ponto de vista de que o texto parafraseado reproduz o sentido e a ideologia do texto anterior, numa espécie de discurso centralizador. E, como veremos, no romance, isso ocorrerá com alguns deslizamentos.

Mas é importante salientar que, por conter uma multiplicidade de sentidos, o romance *Calunga* não se filiará a gêneros fechados, nem do âmbito da literatura, nem da utopia, mesmo que a idéia deste trabalho seja estabelecer um diálogo entre a organização interna da obra, o período literário no qual se insere e os três aspectos da manifestação utópica: diálogo este que deseja informar a linguagem plural do texto (como expressão literária/utópica) dentro de uma leitura particular, não-totalitária. Ou nas palavras de Barthes (1992, p. 45, grifo do autor):

Na verdade, ler é um trabalho de linguagem. Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los; mas, esses sentidos nomeados são levados em direção a outros; os nomes mutuamente se atraem, unem-se, e seu agrupamento quer também ser nomeado: nomeio, re-nomeio: assim passa o texto: é uma nomeação em *devenir*, uma aproximação incansável, um trabalho metonímico. – Em presença do texto plural, o esquecimento de um sentido não pode, pois, ser considerado falta. [...] A leitura não consiste em fazer cessar a cadeia dos sistemas, a fundar uma verdade, uma legalidade do texto [...] consiste em imbricar esses sistemas, não de acordo com sua quantidade finita, mas de acordo com sua pluralidade.

O livre trânsito no sistema simbólico do romance colabora para a identificação de traços/aspectos de aproximação e distanciamento com a tradição literária e utópica que não se esgotarão nem nesta nem em outras viagens por sua imbricada tessitura. Com esse novo olhar de descobridora, a pretensão é seguir contra as correntezas do pensamento, ou seja, em oposição a tentativas de isolamento ou estreitamento do romance, efetuadas por boa parte dos críticos literários brasileiros nos anos 30-40; como buscou fazer Roberto Alvim Correa ao afirmar que o texto apenas merece atenção pelo único motivo de ser “um documento de costumes de certos latifúndios nordestinos do litoral, que não de interessar a sociólogos e historiadores” (1948, p. 133). Felizmente, pelo viés de diferentes instrumentais teóricos – a exemplo das dissertações de mestrado *História e mito em Calunga* (1988), de Lúcia Sá Rebello, e *O anjo caído – fisionomia da ficção de Jorge de Lima* (1994), de William Roberto Cereja –, a obra em prosa, de Jorge de Lima, vem sendo relocalizada pela crítica contemporânea, com todo seu poder de plurissignificação. Interpretar o romance *Calunga* pelo arcabouço da utopia como gênero literário é mais um esforço nessa direção.

Ao escolher estudar fenômenos de utopias da cultura, no romance, apoiei-me, fundamentalmente, no pensamento defendido por Levitas: “A visão de que a utopia [...] [é] uma parte significativa da cultura humana é uma suposição fundamental no que se refere à expansiva área de estudos da utopia” (1990, p. 1–2)¹⁰. Diante disso, o que se pretende discutir, neste trabalho, é o papel da utopia como manifestação literária da cultura e da identidade. Enquanto a cultura é capaz de gerar utopias, a identidade representa um meio de atuação do indivíduo na sociedade.

¹⁰ “The view that utopia [...] a significant part of human culture is a fundamental assumption of the expanding field of utopian studies”.

Enfim, *navegar* pelas páginas de *Calunga* importa mais como passagem do que como chegada. O sentido do percurso aponta para a necessidade de enxergar, nesta travessia, um índice de certezas e acasos, rupturas e continuidades, esperanças e ceticismos, fruto das experiências estético-literárias e utópicas reconhecidas no romance. O que interessa aqui é fazer entrecruzar essas configurações, buscando contribuir para a relocalização do texto – com seu poder de plurissignificação e seu potencial revolucionário, crítico e poético – nos estudos literários da atualidade.

Parte II. Travessia pelo *Calunga*

1. Viagem além do verbo: em busca de uma ilha transcendental

Há uma grande polêmica quanto à tipificação da narrativa *Calunga*¹¹, principalmente no repertório de artigos e ensaios sobre o movimento modernista no Brasil. As avaliações críticas culminaram numa variedade de qualificações: romance social ou de tese; romance-testemunho social; romance cristão; resenha de costumes; romance de atmosfera; novela¹². Essas divergências quanto à definição dos limites formais da obra parecem ter menor importância diante do poder de plurissignificação dos textos ficcionais. Mas, ao que parece, a ausência de um consenso na sua classificação representa a ponta de um iceberg de grande relevância nesta travessia.

O projeto autoral de Jorge de Lima sempre esteve aberto a experimentações de linguagens, não apenas no terreno da literatura como também das artes plásticas e visuais. Como afirmou Bandeira (1959, p. 111, grifo do autor): “Estrear foi, evidentemente, o *leit-motiv* da obra de Jorge de Lima. Mas foi sempre com humildade que se lançou a cada novo experimento”. Embora sua obra literária traga marcas da escrita parnasiana, simbolista, surrealista, essencialista e modernista, as técnicas e formas de que se valeu, na maioria das vezes, estiveram submetidas aos *livres impulsos* de sua imaginação poético-criadora.

Tomado sempre pela inquietação, o autor trafegou no campo de forças da tradição e da renovação estética, valendo-se, quando conveniente a seus propósitos, de fórmulas usualmente cristalizadas; ao tempo em que também soube ultrapassar essa ordem quando, de martelo em punho, despedaçou o cristal, construindo, a partir dos estilhaços e das

¹¹ A questão da tipificação da obra em prosa de Jorge Lima não se restringe apenas a *Calunga*. Ao abordar o problema da classificação em outra obra do autor, o pesquisador William Roberto Cereja lança, na sua dissertação *O anjo caído – fisionomia da ficção de Jorge de Lima*, um interessante comentário: “A conclusão possível é que *O anjo* ‘dialoga’ formalmente com toda a tradição da literatura ocidental, pagã e cristã, sem pertencer a nenhum gênero especificamente. Podemos dizer que se trata de uma *narrativa alegórica*, de uma *invenção*, misto de poesia, novela, romance moderno, confissão, anatomia, com alguns elementos do romanesco, da tragédia, da epopéia, enfim, uma miscelânea de todas as formas de ficção e de quase todas as formas literárias” (1994, p. 46).

¹² A respeito das qualificações, temos: *romance social* (BANDEIRA, 1959, p. 67); *resenha de costumes e romance de tese* (ARAÚJO, 1983, p. 36); *romance-testemunho social* (COUTINHO, 1986, p. 286); *romance cristão*, LIMA (apud SANT’ANNA, 1994, p. 102); *romance de atmosfera* (CORREA, 1948, p. 134); *novela*, ver declaração do próprio Jorge de Lima: “O equívoco de alguns de meus críticos, querendo classificar aquele livro de romance ou de novela, ou disso ou daquilo, é patente. Conteí uma história sem pretensão, de estrito gênero literário, uma narrativa com a vida miserável do surruzeiro das alagoas de meu Estado, do oleiro, do pescador dos mangues, do cambembe impaludado e opilado, socorrido pelos paliativos e ineficazes serviços de profilaxia e inócuas soluções higiênicas e sociais” (apud CAVALCANTI, 1993, p. 233).

invenções da escrita, novos mundos moldados com intensa carga poética. Em *Calunga*, nota-se o uso recorrente de paráfrase, metáfora, anáfora, recursos do ritmo, motivos simbólicos e aspectos da escrita surrealista transfigurados numa linguagem poetizada. Ainda que apresente traços de semelhança com a prosa de 30 – regionalismo, preocupação político-social, reflexões metafísico-religiosas – a narrativa transcende essas categorizações.

A adesão de Jorge de Lima ao Modernismo se consolidou com a publicação de *O mundo do menino impossível* (1927), seguido da publicação do poema *Essa negra Fulô* (1928). Na seção “Auto-retrato intelectual” de sua antologia poética, vê-se claramente como ele tinha consciência dos rumos que sua escrita tomaria: “Com o Modernismo espíritos imaginosos inventaram mitos sobre minha *conversão*, subestimando o fato de que o meu processamento lírico me levaria até uma norma poética mais livre e ampla” (LIMA, 1997, p. 35). Ao que parece, a “ordem poética mais livre e ampla” também contaminará *Calunga*, conduzindo a narrativa a uma busca universal e total da existência humana, que transcorre em dois movimentos opostos. Em um deles, essa busca se apóia numa visão essencialista de mundo, na qual se nota a influência, mesmo que indireta, das idéias defendidas pelo poeta e filósofo Ismael Nery¹³. Criador do arcabouço teórico do Essencialismo, Nery acreditava na possibilidade de unificação das experiências humanas através das gerações, na unidade espiritual do homem; e essa noção se repercutirá no romance na tentativa de Lula em recuperar os caetés como mito fundacional, com seus valores, virtudes e pecados de permanência, numa grande aproximação com o sujeito do Iluminismo, “indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo centro consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia [...]” (HALL, 2005, p. 10). No outro movimento, o ideal de unificação é minado pela pluralidade de atores sociais, com seus diferentes papéis na dinâmica cultural. E desse modo, há uma certa antecipação da noção de fragmentação do sujeito do Pós-Modernismo, na qual a

¹³ Acredita-se que, por intermédio do poeta e amigo Murilo Mendes, Jorge de Lima tenha se familiarizado com os princípios do Essencialismo. Mendes participou ativamente das reuniões na casa de Ismael Nery, nas quais se discutia além da questão da unidade do homem, temas como a necessidade de abstração do tempo e do espaço, a propagação da fé cristã com a retomada e a reparação de alguns preceitos do catolicismo, etc (cf. CEREJA, 1994).

pluralidade de identidades em contínua transformação substitui a visão iluminista de unidade essencial do gênero humano. Como resultado dessa oposição, a narrativa se abre, pelo viés da utopia, à busca de uma melhor forma de existência que respeite a multiplicidade de vozes do cenário social e seja, paradoxalmente, universal e total do ponto de vista da igualdade, da justiça e da comunhão entre homens e mulheres.

A presença da ordem poética em *Calunga* como manifestação *totalizante* da condição humana nos remete ao ensaio de Julio Cortázar, “Teoria do túnel”. O texto, redigido em 1947, é o libelo de luta do escritor contra o culto do livro e a mitificação da literatura como uma linguagem intocada e encerrada em princípios estéticos intransponíveis. Para ele, os livros os quais valem a pena ser lidos devem ultrapassar os limites do literário, manifestando-se como consciência total do ser humano. O avanço em túnel seria o movimento de rebeldia contra o verbal no sentido de operar uma derrubada de formas tradicionais de composição, muitas vezes de caráter científico, para construir uma linguagem apropriada para cada momento que seja capaz de escapar às amarras do idioma. A partir dessa noção, ele divide os escritores em dois grupos em oposição: os vocacionais – “que informam a situação no idioma” – e os rebeldes – “que informam o idioma na situação” (CORTÁZAR, 1998, p. 48). No ensaio, ele também analisa algumas etapas do romance, que tem raízes, enquanto categoria literária, no período do Romantismo (século XVIII), surgindo como porta-voz de uma burguesia em ascensão. Nesse percurso, defende a inexistência do romance puro, mostrando como a linguagem romanesca é heterogênea e contaminada. Ou como afirma o crítico italiano Berardinelli: “O romance moderno nascera da fusão, a princípio informe e caótica, de vários gêneros literários, velhos e novos” (2007, p. 15).

Num dos pontos mais altos da formulação de Cortázar, ele defende que o novo avanço da escrita romanesca do século XX é justamente a irrupção da poesia no romance, a quebra de fronteira, de dualidade, entre as duas linguagens, ou tomando as palavras do escritor:

Em nosso tempo, a obra é concebida como uma manifestação poética *total*, que abraça simultaneamente formas aparentes como o poema, o teatro, a narrativa. Há um estado de intuição para o qual a realidade, seja ela qual

for, só pode ser formulada poeticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: e isso porque a realidade, seja ela qual for, só se revela poeticamente. (1998, p. 70)

A obra *Calunga* parece manter alguns pontos de aproximação com a formulação de Cortázar, ao conter na sua organização interna os modos *narrativo*, *dramático* e *poemático*, imbricados pelo viés da poesia. No primeiro aspecto, tem-se a apresentação da história narrada como uma situação inteligível ao público leitor, que se estrutura num começo, meio e fim e dialoga com questões facilmente reconhecíveis na realidade histórica. É possível apresentar essa camada mais referencial quanto aos aspectos da prosa, a partir do principal fio condutor da narrativa, numa síntese parafrásica:

O protagonista Lula regressa à terra natal em busca de seus familiares, depois de uma longa estada no sul do país. Embora não tenha encontrado nenhum dos seus, decide se instalar na ilha de Santa Luzia. Com o passar dos anos, Lula é tomado por um sentimento de revolta contra as atrocidades enfrentadas pela gente do lugar: fome, miséria, endemia, coronelismo, latifúndio, cangaço, fanatismo religioso.

Ele se vê co-participante da luta em favor dos humildes, buscando meios de resolver seus problemas, na tentativa de viabilizar seu sonho utópico: construir uma “terra nova” (LIMA, 1935, p. 69)¹⁴. Tomado pela revolta, Lula mata por estrangulamento o coronel Totô do Canindé, o pivô dos desmandos na região. Depois do crime, foge e se depara com o calunga (canal de águas revoltas que liga duas lagoas), deixando ser tragado pela própria terra que um dia o viu nascer.

A partir dessa apresentação, chegamos a três grandes nexos que situam a história, garantindo uma certa lógica situacional:

Início	Desenvolvimento	Final
Retorno do personagem Lula a sua terra natal	Desejo de Lula de libertar a população do jugo do coronel e das endemias da ilha	Fuga do santo Assassinato do coronel

¹⁴ Optou-se aqui pela primeira edição do livro, publicada em 1935. Por conta disso, será mantida a linguagem da época. No entanto, uma exceção será feita ao substantivo designativo de lugar “Santa Luiza”, que foi alterado para “Santa Luzia”, respeitando a mudança realizada pelo escritor nas edições posteriores da obra.

	Aparição misteriosa do santo e seu poder de arregimentar os fiéis	Fuga de Lula
--	---	--------------

Tomando esses nexos na sua riqueza de detalhes, podemos identificar dentro do modo narrativo, alguns pontos de aproximação e distanciamento de *Calunga* com os escritos do romance de 30 do Nordeste, num universo que abrange, segundo Telles (1990), os romances publicados entre 1928 e 1946, anos que marcam, respectivamente, a publicação de *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, e *Seara vermelha*, de Jorge Amado. Ao tratar de temas como a seca, a cana-de-açúcar, o cacau, o fracasso do coronelismo e do latifundiarismo, as limitações do meio ambiente, esses romances contribuíram para o desmascaramento da realidade sociopolítica do Brasil. O quadro multifacetado do subdesenvolvimento aparece em diferentes arranjos narrativos, revelando a descontinuidade das regiões brasileiras. Ou como afirma o romancista José Lins do Rego, um dos escritores atuantes no período em questão, “depois de 30 o Nordeste tomou lugar certo na literatura brasileira [...]. É que puseram os nordestinos para funcionar uma máquina de criação que se alimentava de realidades concretas” (1957, p. 28).

Esse aspecto *temático* serviu, muitas vezes, de afronta à ideologia política dominante. Quem dirigia o país, na época, era Getúlio Vargas, governo de cunho populista, marcado, principalmente, pelo controle repressivo das expressões artísticas e culturais e pela defesa de uma identidade nacional (MALARD, 2006). Muitos escritores foram, dessa forma, penalizados com apreensões sem qualquer fundamentação legal. Um exemplo disso é Graciliano Ramos, preso em 1936, suspeito de pertencer à Aliança Nacional Libertadora, quando, na verdade, só viria a se filiar ao partido Comunista em 1945. Embora a maioria dos escritores do romance de 30 do Nordeste mantivesse afinidades ideológicas, não se aglutinaram em torno de um único projeto literário politicamente revolucionário – em que pese alguns esforços da crítica em provar o contrário¹⁵ –, ainda que, potencialmente, algumas

¹⁵ Cabe aqui situar a discussão sobre a influência de Gilberto Freyre em muitos dos escritores do romance de 30. Segundo Gilberto de Mendonça Telles, já ficou provado pelas pesquisas de Joaquim Inojosa que o famoso Manifesto de 1926 – lançado durante o I Congresso Regionalista realizado em Recife – na verdade foi escrito em 1952. É o próprio Freyre quem confirma isso quando afirma que a redação do mesmo teria sido executada em 1952 como resultado de pronunciamentos realizados durante o Congresso de 1926. Com isso, “abre o caminho

obras pudessem carregar o gérmen de uma possível revolução da existência humana. Para Jorge de Lima, por exemplo, o fato de se engajar “à luta proletária tinha mais o sentido interior de uma manifestação de caridade cristã e de conformidade estética do que de atitude combativa realista e pragmática” (CAVALCANTI, 1993, p. 137). O sentido do seu engajamento afasta-se do político e se aproxima do espiritual: restaurar a comunhão entre a humanidade e Cristo.

Acerca dessa independência quanto à produção das obras, o próprio Jorge de Lima, durante uma entrevista no seu consultório (Rio de Janeiro), em 1945, dá uma resposta cabal ao crítico Homero Senna:

— Mas havia no grupo um orientador, ou cada um fazia o que queria, agindo isoladamente?

— Não, cada um agia por si, fato que, de resto, se observou em todo o Modernismo, onde, de um modo geral, não houve chefes. Não passamos a fazer literatura modernista para imitar os nossos confrades de São Paulo e daqui. Abandonamos os velhos moldes porque também em Maceió, como em todo o Nordeste, àquele tempo, amadureceu e tomou forma, no espírito dos escritores, o desejo de fazer alguma coisa nova e diferente do que então se perpetrava por esse Brasil afora, na poesia, no romance, no ensaio, etc. (apud SENNA, 1968, p. 121)

Mesmo seguindo percursos diferentes, esses escritores estiveram afinados em alguns pontos, os quais responderam pela ampla receptividade de suas obras. Para Malard, o “aspecto temático”, ao desencadear reações políticas – como a que foi submetido Graciliano Ramos –, estaria entre os fatores responsáveis pela atração do público leitor, garantindo o grande sucesso de recepção. Além do tema, ela aponta mais dois aspectos para a popularidade dos romances de 30: o “ponto de vista estético”, a linguagem mais comportada do texto, de fácil compreensão, diferente do experimentalismo e da introspecção dos escritores modernistas vinculados à Semana de Arte Moderna, ou nas palavras de Telles, “o romancista do Nordeste soube utilizar uma linguagem coloquial que, a despeito dos regionalismos, se manteve

para que se investiguem melhor as relações do modernismo de 1922 com a descoberta do espírito moderno em cidades como Maceió, Recife, João Pessoa, Natal, Fortaleza e Belém, enfim, abre caminho para que se estude (e se reexamine) o aparecimento da modernidade em todas as suas dimensões, desde a descoberta natural da imaginação criadora dos escritores novos da região, até a também natural expansão das idéias modernistas de São Paulo e do Rio de Janeiro” (TELLES, 1990, p. 53).

dentro de uma norma culta, pan-brasileira, de fácil entendimento” (1990, p. 38); e o “ponto de vista de seus produtores”, a grande maioria desses escritores migrou do Nordeste para o Sudeste do país, e passou a ter mais visibilidade, seja ocupando espaços políticos ou culturais de maior trânsito com o público, seja também, a meu ver, com a publicação de livros por editoras de abrangência nacional.

Em alguns casos, essa popularidade transpõe o século de aparecimento das obras, chegando até a atualidade. O exemplo emblemático é o romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, que já ultrapassou noventa edições. No caso de *Calunga*, o livro recebeu, na época de sua publicação, várias farpas da crítica, sendo praticamente esquecido pelo público leitor, embora também atendesse aos três pontos de vista propostos por Malard: os temas abordados eram condizentes aos escritos do período e provocaram as reações mais diversas; no aspecto estético, empregou-se uma linguagem mais coloquial; e quanto ao seu produtor – Jorge de Lima deixou Maceió, embarcando, em 1931, para o Rio de Janeiro, onde se manteve em pleno diálogo com a vida literária da cidade. Mas a obra só alcançou, depois do lançamento em 1935, pela Livraria do Globo, somente mais quatro edições: a segunda, publicada na Argentina pela Editorial Americalee, em 1941, com tradução e prefácio de Ramon Prieto; a terceira pela editora Alba, em 1943; a quarta, pela Agir, em 1959; e a mais recente, pela Civilização Brasileira, em 1997.

Relocalizar a obra é um das questões de urgência nesta travessia. Nessa direção, vejamos agora como o romance mantém pontos de aproximação e distanciamento com alguns dos temas recorrentes no romance de 30 do Nordeste.

No aspecto do *latifundiarismo*, o coronel Totô, dono de pocilgas e de grandes terras de plantação de coco, trava uma disputa acirrada pelo poder contra Lula que, logo ao chegar à ilha, compra uma propriedade e decide criar carneiros. Mal se acomoda na sua nova morada, e Lula já enfrentaria as investidas do coronel:

— Voltei mais cedo do que pretendia, coronel. Venho pedir providencias contra o que seu pessoal vem fazendo na minha propriedade. Não lhe falei ontem pra não desgostá-lo em minha primeira visita. Mas não se passa um dia sem acontecer um mal-feito nas minhas terras. Diziam-me que era gente sua a autora dêsses atentados [...] Mas ontem mal voltei pra casa encontrei os carneiros envenenados, alguns mortos com manipueria. Foi de-propósito e só podia ser sua gente coronel.

[...]

— Que é que está me dizendo, doutor? Briga entre nós dois? [...] Nossa Senhora me guarde de um dia brigar com um moço tão distinto como vosmecê por causa de mexericos de cambembe. Vosmecê pode tirá esses pensamentos de sua idea.

Lula estava desarmado, sem nenhum argumento diante de tantos protestos de amizade, de tantas evasivas, de tanto elogio a êle.

(LIMA, 1935, p. 63-64)

O principal motivo dos episódios conflituosos da trama é o desejo utópico de Lula de redimir a população da ilha da situação de miséria, espoliação e tirania em que se encontra. A posição de Lula como latifundiário, no entanto, será contraditória e sempre ocorrerá num clima de tensão. Ora ele negocia limites de atuação com o coronel Totô: trata da posse de terras, discute regras de respeito e convivência como legitimação de poder, etc. Ora busca convencer a população, com seu exemplo, da viabilidade de se criar carneiros numa terra imprópria para isso (úmida, encharcada, sem pastagens), visando torná-los, num futuro próximo, livres e independentes para cuidar sozinhos do seu próprio rebanho: “Vamos experimentar criação de carneiros. Terei dentro em pouco trabalho limpo para toda essa população que passará a viver independente com seus rebanhos. Darei eu próprio o exemplo iniciando o meu rebanho” (ibidem, p. 28).

Todo seu esforço se concentra na missão de livrar os catadores de sururu e os pescadores dos atravessadores do mercado e para isso “[...] distribuía cuidados, palavras fortes, remédios, gestos de soerguimento à sua tribo. Os caboclos queriam obedecer ao amigo, àquele amigo que não parecia patrão” (ibidem, p. 44). E algumas vezes também tenta forçosamente inculcar nos caboclos algumas regras de higiene para evitar a contaminação com doenças como as verminoses e a maleita, a exemplo do uso de botas: “Aquela invenção de botas em pés de caboclo deu em nada. Não podiam trabalhar, atravessar brejos, do calafeto, nada disso podiam fazer com o trambolho das botinas” (ibidem, p. 45).

Mas, em nenhum momento, Lula busca uma conciliação de seu desejo utópico com os interesses e os pontos de vista dos moradores da ilha, mesmo quando eles relutam em seguir suas idéias e regras. Por trás de sua vontade de mudar o estado das coisas e dos seres, há um forte tom de autoritarismo. Suas atitudes vão sendo moldadas pelas exigências do *modo de ser* latifundiário, baseado em práticas conservadoras e na

centralização do poder. Imerso nessas condições, Lula constrói seu pensamento servindo-se desse discurso autoritário, o que nos remete as considerações de Levitas sobre a origem do desejo utópico:

Utopia é uma construção social que aparece não de um impulso ‘natural’ sujeito à mediação social, mas como uma resposta socialmente construída para uma lacuna *igualmente* socialmente construída entre as necessidades e desejos gerados por uma sociedade particular e as satisfações disponíveis e distribuídas por ela. (1990, p. 181-182, grifo da autora) ¹⁶

A ação utópica de Lula, ao se apoiar num discurso autoritário, seria uma resposta “socialmente construída” ao problemático contexto da ilha, e não um “impulso natural”, essencial. Na condição de um adulto que retorna à sua terra de origem depois de anos afastado, toma consciência dos dramas que afligem as categorias subalternas da população e move-se pela vontade de, no plano individual, transformar coletivamente a ilha numa “terra nova”. E segue construindo sua ação utópica com o emprego de práticas discursivas e recursos de manutenção do poder que se encontram disponíveis naquele meio, como o latifundiário e o cangaço.

O *cangaço* aparece na trama com o episódio da contratação de matadores de aluguel, remanescentes do cangaço de Lampião, como saída apontada pelo pessoal de Lula para afrontar o bando de homens do coronel:

Lula não tinha mais vontade de comer. Estava atordoado com a ideia de ter de combater, de brigar, de talvez matar. A tudo a terra infeliz o havia levado. Agora contra a sua vontade iria ter cabras armados, gente sob o cangaço como qualquer mandão daqueles mundos. (LIMA, 1935, p. 147)

Também no plano memorialístico, o cangaço vem à tona com as atrocidades cometidas contra a família de Ana, companheira de Lula:

Lampeão deflorou-lhe as duas filhas em frente dos pais. E necessitado de fazer-se asseio depois do ato, ordenou à velha mãe que lhe limpasse o sexo

¹⁶ Na versão em inglês: “Utopia is a social construct which arises not from a ‘natural’ impulse subject to social mediation, but as a socially constructed response to an *equally* socially constructed gap between the needs and wants generated by a particular society and the satisfactions available to and distributed by it”.

sujo. Em seguida ali mesmo pipinou o homem, matando-o depois. A desconhecida que Lula levava na canoa, após servir de coito a vinte cabras do bando sinistro, fugiu como louca dentro da catanga. (ibidem, p. 38)

Nem a história terrível vivenciada por Ana e sua família, nem a crença em soluções pacíficas, impedem a contaminação da ação utópica de Lula pelo código de violência do cangaço. Mesmo a contragosto, ele aceita a mudança de tática: em lugar do uso da retórica em busca de uma negociação conciliatória, contrata matadores de aluguel para vencer o bando do coronel Totô.

Já o *fanatismo religioso* vem representado pela figura de um santo que chega à ilha de Santa Luzia, sem nenhuma referência de origem, e arrebanha uma leva de seguidores. A sua ação místico-religiosa representa o outro movimento utópico do romance (o conteúdo da utopia), uma das manifestações do desejo por um modo melhor de existência. Nas passagens que envolvem o taumaturgo, é possível identificar aspectos definidores do *modo dramático* referenciado por Cortázar que, segundo ele, seria representado pelo teatro. Como o autor não deixa muito claro como se manifesta esse modo, tomamos como pressuposto da influência do teatro no romance a maneira como o cenário dos seguidores do santo vai sendo construído, como se tratasse de um espetáculo teatral de intensa carga poética. Aliás, como nos lembra Moisés, “desde a Antiguidade se distinguia a poesia dramática (ou o teatro) e a poesia épica (matriz do romance), embora entre elas houvesse aspectos comuns, a partir do fato de uma e outra serem poesia” (2003, p. 331-332). No desfile de “morféticos, feridentes, aleijados, crianças sambudas, velhas de xale, homens de chapéu-de-palha” (LIMA, op. cit, p. 159), a ilha se torna palco de um drama atemporal, que pode ser sintetizado nos questionamentos poético-filosóficos: ‘De onde vim?’, ‘Para onde vou?’, como veremos de forma mais aprofundada no segundo capítulo desta análise.

Outro tema bastante explorado no romance de 30 é a *descrença na modernização* do país. Para Lula, a implantação dos trustes ingleses e norte-americanos, que vinham alterando a economia local, não corroborava para a transformação social:

Para isso tanta desgraça planejada, bangüês¹⁷ comidos, senhores reduzidos á miséria, e atrás de tudo o homem do eito, da bagaceira, das limpas, das fornalhas, cambiteiros, metedores de cana, caldeireiros, trabalhadores de enxada, mal alimentados, mal vestidos, descalços, trabalhando noite e dia pra agüentar o bangüê, para o bangüê ser devorado pela uzina e por sua vez o uzineiro ser devorado por U.S.A.

Lula imaginava naquela hora clara o nativo esmagado pelas ferragens dos engenhos, os tríplexes efeitos e as turbinas e vácuos das uzinas, e em cima disso tudo de quebra, trens da Inglaterra, e automoveis dos Estados Unidos. (ibidem, p. 12-13)

O desaparecimento dos bangüês e o surgimento das usinas de açúcar não alteram o discrepante distanciamento entre ricos e miseráveis. De nada adiantava cambiar os dirigentes dos negócios – o senhor de engenho pelos usineiros e grandes magnatas de capital inglês e norte-americano – se as relações sociais continuavam desiguais. Lula, por sua vez, imagina com pessimismo esse processo de modernização sem, contudo, deixar de internalizar, ao modo de outros personagens do romance de 30, traços desse sistema econômico (o capitalismo), como nos lembra Bueno: “o herói, ao invés de promover ações para transformar essa realidade negativa, servia para incorporar algum aspecto do atraso” (2006, p. 78).

Do pensamento à ação, Lula acaba dando continuidade a uma visão obsoleta de mundo, ao investir em um negócio altamente centralizador: a criação de carneiros em grandes hectares de terras, “segundo os mais modernos métodos que êle aprendeu nas revistas” (LIMA, 1935, p.30). Ele deseja retirar os habitantes da ilha do trabalho na lama – com pesca ou criação de porcos – para conduzi-los a uma cultura que lhe parece mais inovadora. Se os objetivos se justificam (reverter a situação de miséria da população), os meios de que se vale só o encaminham à ruína. Assim como os senhores de engenho e usineiros falidos, devedores do capital estrangeiro, Lula também assumirá o papel do fracassado. O fracasso manifesta-se como um dos aspectos intrínsecos de grande parte dos textos modernistas. Mas em

¹⁷ A temática da modernização tecnológica, com a substituição dos bangüês pelas usinas, ressurgiu, em 1947, no plano da lírica, nos versos do poema “Bangüê”. O eu lírico numa voz saudosista tenta recuperar o cenário de personagens e costumes dos bangüês *engolidos* pelas máquinas e vapores da usina, como se buscasse com isso resgatar também as raízes telúricas do Nordeste suplantadas pela mecânica pesada da modernização: “Cadê você meu país do Nordeste / que eu não vi nessa Usina Central Leão de minha terra? / Ah! Usina, você engoliu os bangüezinhos do país das Alagoas!” (LIMA, 1997, p. 296).

vez da noção de beco sem saída de boa parte dos romances realistas, Lula será um sujeito em ação, que luta pela modernização da ilha, embora não consiga alcançar um fim bem-sucedido para seu sonho utópico.

Por outro lado, a partir da dimensão de mundo hierarquizante, o *leitmotiv fome/miséria* (presente em grande parte dos escritos do período) aparece como consequência das relações opressoras impostas pelo latifúndio; como resulta também da ação direta do meio ambiente (verminose, maleita) na saúde dos habitantes, provocada pela proximidade com a lagoa e pelo contato diário com a lama. As desigualdades e as misérias sociais são questionadas na narrativa num tom que beira a crítica social:

Lula encontrou o coronel dirigindo o eito e compreendeu mais do que nunca quanto a humanidade é dócil nas mãos dos tiranos, quanto ela desconhece a força de que dispõe. E entretanto diante da voz que se arvora em poder, muitas vezes apenas forte de bôca ou forte de ignorancia, ela se deixa esmagar quando com um empurrão derribaria o espantelho que a oprime [...] Que reação poderia fazer entretanto essa população de doentes? As tiranias da terra mantêm-se por uma questão de doença dos tiranos ou do mundo? Miséria, superstições, moléstias não representam a broca que rói a alma da humanidade em favor dos opressores? (ibidem, p. 62)

Nota-se pelo emprego do discurso indireto livre que tanto a voz do narrador como o pensamento de Lula estão afinados num mesmo grito de indignação; ambos se posicionam contra os atos de crueldade do coronel. A onisciência total cede lugar a uma parcialidade por parte do narrador em terceira pessoa, que procura narrar com verossimilhança as ações do enredo, com ênfase, sobretudo, nos passos do protagonista da história. Nesse plano retórico, os procedimentos narrativos de *Calunga* se aproximam daqueles que caracterizam a maioria dos romances de 30, pois “não tem muito interesse em inventar novas técnicas de narrar” (TELLES, 1990, p. 16). Essa parcialidade por parte do narrador percorre toda a narrativa, dando ao personagem Lula o espaço necessário para buscar atingir os horizontes do seu sonho utópico – transformar a ilha numa *terra nova* onde todos pudessem viver independentes do jogo do coronel Totô do Canindé.

Passando ao próximo tema, Totô seria a representação do *coronelismo*, levado ao extremo pelos atos de violência e autoritarismo contra uma população encharcada na mais completa miséria. Mas o que parece implícito na narrativa é a noção de que o próprio ser humano seria o culpado de todas as mazelas sociais da ilha, e por conta disso, enfrentava incontáveis sacrifícios na tentativa de encontrar o caminho de libertação. Esses questionamentos já aparecem nas primeiras impressões da viagem de retorno de Lula: “percebeu de-verdade que os homens das estações, dos campos, das feiras, dos engenhos eram cada vez mais *despidos*” (LIMA, 1935, p. 14, grifo nosso). O termo qualificativo “despidos” traduz a necessidade de resgatar a inocência e o frescor dos tempos primordiais como forma de superação do pecado original, bem como metaforiza, por outro lado, o estado de pobreza material da população.

Como a ênfase da narrativa recai, implicitamente, numa visão cristã de mundo, catadores de sururu, crianças opiladas, cambiteiros, lavradores de cana e de algodão, tiradores de coco, lavadeiras, criadores de porcos e latifundiários são postos numa mesma balança e pagam, à semelhança dos personagens bíblicos Adão e Eva, o preço de suas próprias escolhas (CEREJA, 1994). Se as forças do coronelismo e do latifundiário predominam de forma hegemônica, devido, principalmente, à manutenção de um poder imemorial sobre o outro e sobre a propriedade e ao uso da violência; se a população – que raras vezes oferece resistência – permanece afundada num pântano de flagelos e mazelas, do qual não consegue escapar; isso só pode ser atribuído, de acordo com esse enfoque, ao saldo negativo que a humanidade herdou com o pecado original. Essa conotação religiosa também está presente nas demais obras de ficção de Jorge de Lima, como resultado, segundo Cereja, da:

preocupação de narrar com diferentes enredos uma mesma fábula, a fábula original, fonte e modelo de todas as outras narrativas. Destituídas de rigorosas noções de tempo e espaço, as personagens dessas obras são Adões e Evas deslocados, vivendo tentações e quedas próprias do mundo moderno.

A queda é o elo de ligação [sic] entre essas obras; é o material, é a linha usada nas diferentes costuras, nos diferentes enredos dados à narrativa original (1994, p. 114-115).

Todas as espécies de infortúnios – morte, cegueira, mutilação, opilação – surgem como conseqüência desse desvio original. O deslizamento para um enfoque religioso é um dos

principais pontos de diferenciação entre o romance *Calunga* e os escritos em prosa do romance de 30, que o faz “superar os limites regionais e alcançar uma dimensão universal” (ibidem, p. 93), mas por outra via, muitas vezes negligenciada pela crítica literária – a do movimento de renovação cristã. No período 20-30, o engajamento de intelectuais ao catolicismo se consolida no Brasil, com a atuação de Jackson de Figueiredo – que fundou, no Rio de Janeiro, a revista *Ordem* e o Centro Dom Vital – e a militância da Ação Católica. Vários escritores aderiram a essa corrente – a exemplo de Murilo Mendes, Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, etc –, incorporando nos seus escritos uma visão espiritualista de mundo. Jorge de Lima vai se converter, definitivamente, ao catolicismo em 1935, decisão esta que já vinha se operando anos antes, quando o autor sofre a influência das idéias de Jackson de Figueiredo e de Jacques Maritain, que era uma das principais lideranças do movimento neotomista¹⁸ na Europa.

Como vimos, fome, miséria, latifúndio, coronelismo, fanatismo religioso, cangaço fazem parte de um índice temático muito em voga entre os romancistas de 30. Assim como em *Calunga*, esses temas também aparecem, isoladamente ou combinados, nas obras de José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Amando Fontes, em diferentes esquemas. Longe da utopia vanguardista dos modernistas da Semana de 22, esses escritores caminharam sem um projeto estético coletivo definido, mas, pelo entrecruzamento desses temas, suas obras puderam formar um mosaico de matizes variados quanto à reconfiguração da problemática sociopolítica do Brasil (subdesenvolvimento, identidade nacional, modernização, etc).

Visando situá-los dentro de uma categoria, Bueno utiliza o termo pós-utópico para definir o lugar dos escritores de 30. Para ele, diferente do tempo da utopia dos modernistas, que viam positivamente a modernização como alternativa salvacionista para o país; ou identificavam no presente do progresso e da máquina os sinais de um futuro determinado; ou buscavam um projeto estético coletivo com a divulgação de

¹⁸ “Tomando por base as idéias de São Tomás de Aquino, esse movimento combatia o materialismo vigente e procurava estimular a reflexão filosófica de fundo religioso” (CEREJA, 1994, P. 139).

manifestos; os romancistas desse período travam uma relação tensa e individual com o tempo presente, tomado de fracassos e incertezas:

Trata-se antes de manifestação daquela avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja – enfim, é uma manifestação do que se está chamando aqui de espírito pós-utópico¹⁹. A utopia está, então, adiada, mas não de todo afastada. Só será possível pensar qualquer utopia depois de mergulhar o mais profundamente possível nas misérias do presente. Esquadrinhar palmo a palmo as misérias do país: eis o que toma a peito fazer o romance de 30. (2006, p. 77)

Na organização interna de *Calunga*, está presente também o *espírito pós-utópico*, mas com alguns deslizamentos. A utopia de Lula se apóia no desejo, e não na idéia de projeto, desejo este construído pela vivência compartilhada com aquele ambiente de misérias. E isso vai ao encontro do que afirma Martins: “por mais paradoxal que pareça, produzir uma utopia requer de seu autor uma tremenda dose de realismo, de observação atenta e sensível aos problemas de sua própria época, muitas vezes ignorados por seus contemporâneos” (2003, p. 13). Lula, quando chega à ilha, não traz um plano de redenção pré-elaborado, com estratégias definidas e articuladas com precisão. O que lhe move é o motivo do reencontro: “A curiosidade de rever os lugares da infância, talvez de ainda encontrar algum parente sobrevivente á miséria em que abandonara a família, fazia-lhe bater mais apressado o coração” (LIMA, 1935, p. 19). Sua utopia origina-se de uma série de frustrações que vão lhe apoderando desde a sua viagem de retorno, fazendo com que a compulsão nostálgica inicial fosse aos poucos deslizando para um forte sentimento de indignação.

Ao tomar conhecimento daquela realidade, Lula não adia nem afasta a utopia do presente em que está mergulhado. Experimenta-a como “expressão do desejo por um melhor modo de ser”, como defende Levitas, mesmo estando inserido numa situação de espaço e tempo, por vezes, atípica das obras escritas no período. Apesar de os conflitos da trama se

¹⁹ Bueno defende essa categorização a partir da formulação teórica de Haroldo de Campos — publicada em forma de artigo no Jornal *Folha de São Paulo*, em 1984, com o título *Poesia e Modernidade: o poema pós-utópico* —, na qual o escritor se apropria do conceito de pós-utópico relacionado ao naufrágio dos regimes de esquerda no Leste Europeu para aplicá-lo aos movimentos de vanguardas literárias, artísticas, etc. Para Campos, os movimentos de vanguarda dependem para existir da presença da utopia.

darem, sobretudo, no espaço de uma ilha encharcada pela lama e um pouco afastada do continente, diferente do chão firme ou arenoso das regiões geográficas do país – litoral, zona da mata e sertão – comumente referenciado nos romances do período; apesar do encaminhamento da narrativa para um tempo original, mítico, com tendência religiosa; apesar dessas diferenças, os traços utópicos reconhecidos em *Calunga* revelam, com uma forte dose de realismo, o quadro das misérias humanas, assim como o fez a maior parte das obras dessa corrente literária.

Diante dessa discussão, qual seria o lugar deste enredo dentro do romance de 30 do Nordeste? Desde sua publicação, *Calunga* foi eleito um típico exemplar do romance social, e causou, na época, as reações mais diversas. Alguns – a exemplo do que fizeram, em 1935, Murilo Miranda, Carlos Lacerda e João Cordeiro²⁰ – achavam que Jorge de Lima, finalmente, tomava partido pelos intelectuais de esquerda; outros viam o texto como uma tentativa dissimulada de adesão ao romance social. Um exemplo dessa vertente da crítica pode ser extraído do artigo de Abelardo Jurema (1935 apud BUENO, 2006, p. 216), publicado na revista *Momento* (da qual era integrante), com o título *Calunga*:

No *O Anjo* e em *Tempo e Eternidade* ele é um. Em *Poemas* e *Calunga* ele é outro. Por quê? Facilmente se obtém resposta. Há necessidade dessas transmutações. O mundo moderno necessita de muita cretinice. A teoria das personalidades se impõe. [...] É preciso ser amigo do papa e de Staline. É preciso orar por Deus e pelo Diabo. Moscou e Roma estão influenciando nessas personalidades cretinas e insinceras.

[...]

Calunga é imoralíssimo porque partiu de um autor que absolutamente não possui honestidade intelectual.

Uma análise crítica aprofundada sobre o itinerário da escrita de Jorge de Lima logo afastará das entrelinhas do romance os rótulos de oportunista, diletantista e panfletário. A preocupação com o social – ao contrário do que apregoaram os críticos – está presente em toda a obra literária do escritor. Em *Novos Poemas* (1929) e *Poemas negros* (1947), por exemplo, vem comprometida, sobretudo, com o redimensionamento da cultura negra no

²⁰ De acordo com Bueno, na sua comunicação *Nunca em casa: campo e cidade no romance de 30* (1999), esse ponto de vista teria sido defendido por Murilo Miranda, Carlos Lacerda e João Cordeiro em artigos publicados nos números de agosto e outubro de 1935 da *Revista Acadêmica*.

processo de formação histórica do Brasil, a partir de sua rica contribuição: “Folclore, danças, cultos, comidas, vestuário, lamentos e toda a beleza da ecologia bantu estão inscritos no poema do vate alagoano, que representa o lado regionalista do Nordeste nas fontes de sua maior inspiração” (ARAÚJO, 1983, p. 59). O social, no universo de Jorge de Lima, está desvinculado dos partidarismos políticos. Como ele mesmo afirma, toda sua obra literária é definida como social:

porque nela eu falo do homem, de sua presença no mundo, de suas lutas e sofrimentos, de suas inquietações e de seus desejos. Aliás, ninguém pode fazer um romance dizendo de início: ‘Vou já, já escrever um romance social’. Puro engano. O romance é que emerge social, católico, etc, como se revelasse ao escritor sua alma grafada em letra de fôrma” (1997, p. 36).

Em *Calunga*, mesmo tratando de questões recorrentes no romance de 30, a narrativa chega a superar os limites da nomenclatura social e regional, pelo seu poder de plurissignificação transcendental. Traços de utopia podem ser reconhecidos no romance, sobretudo, nas ações do personagem Lula, nas quais o esforço utópico não se move apenas para compensar a insuficiência daquela realidade, à semelhança do que afirma Levitas: “não é meramente compensação fictícia pelos desconfortos da realidade vivenciada, mas um arriscar-se além dessa realidade que é essencial para a inauguração de um futuro transformado” (1990, p. 86).²¹ Essa preocupação aparece em *Calunga* sempre tecida pelos fios da transmutação e da revelação poética.

Houve também alguns críticos que defenderam o compromisso de Jorge de Lima com os caminhos e descaminhos da existência humana, muitas vezes aliando a experimentação literária do autor à sua experiência pessoal. É o caso de Povina Cavalcanti – amigo, cunhado e biógrafo do escritor – que assinala a forte influência do exercício da medicina²² na construção do enredo de *Calunga*:

²¹ No original em inglês: “It is not merely fictitious compensation for the discomforts of experienced reality, but a venturing beyond that reality which is essential to the inauguration of a transformed future.”

²² Sobre a atuação de Jorge de Lima na Medicina, vale retomar um trecho da reportagem do crítico Valdemar Cavalcanti, publicada no *Jornal Correio da Manhã*, em 1963, na qual ele descreve o comportamento do escritor no cotidiano de seu consultório: “Nessa época era êle conhecido, em Maceió, como o médico dos pobres; porque aos pobres atendia com inexcusável solicitude, fôsse dia ou noite, atento a qualquer chamado, só para rico tirando conta. Tinha o consultório no fundo de uma farmácia, na rua principal da cidade [...]. Ali Jorge de Lima dava consultas e injeções, lia e escrevia, trabalhava como um mouro com ar mais fagueiro dêste mundo, quase sempre assoviando baixinho. Quando ali chegava, cedo ainda, já tinha, desde as cinco, andado pelos bairros, visitando seus doentes. Se o cliente não tinha recursos, mandava aviar a receita na farmácia, de graça. [...] Ao lado da clientela do médico, a clientela do poeta. Um que sempre por lá andava, a todo instante, era José Lins do Rego, que entrava sem bater na porta, falava muito e saía quando menos se esperava. Enquanto numa sala, às vezes, Jorge tratava dos doentes, na outra ia aceso o debate de temas de cultura. E a impressão que êle dava era a de um mágico, pela maneira como fazia as coisas, pelo jeito de ir e vir, pelas surpresas que causava como uma espécie de prestidigitador”. (apud SENNA, 1968, p. 115)

O romancista de *Calunga* nasceu da emotividade do poeta, das suas perplexidades diante do sofrimento humano. Ajudou-o muito a experiência do médico, não é demais repeti-lo. A profissão arrastou-o a ver, à cabeceira dos enfermos, a lenta consumição do homem, não, apenas, pelas dores físicas, mas, sobretudo, pela insuficiência dos meios de nutrição.

[...]

De mãos dadas, o poeta e o romancista aí se encontraram. A sensibilidade de um e o poder de observação do outro se casaram para dar à literatura brasileira mais um documento de sua realidade social. (1993, p. 138-139)

Mas deixando de lado o viés do biografismo, o fragmento acima traz uma questão relevante para a discussão: o argumento de que o pó da emoção do fazer poesia tivesse contaminado os procedimentos romanescos de *Calunga*. É, nesse sentido, em que pese a insistência no aspecto documental-biográfico, um dos depoimentos mais iluminadores na investigação que vem sendo empreendida sobre a presença dos modos *narrativo*, *dramático* e *poemático* no romance. Ao tomar o poeta, mesmo que de forma parcial, pelos significados metonímicos (“emotividade” e “sensibilidade”) como o propulsor do romancista, o biógrafo, ao que parece crer, sinaliza uma possível contaminação do plano da enunciação pela ordem poética.

Se o romance realmente se encaminha nessa direção, estaria Jorge de Lima dentro do grupo dos escritores rebeldes, aqueles “que informam o idioma na situação”, como fala Cortázar (1998, p. 48)? É preciso investigar se o escritor conseguiu alcançar aquele estágio da escrita, no qual se rompem as amarras da linguagem literária tradicional – presente nos limites rígidos do gênero, nas reduções convencionais semânticas, nas ordens estéticas pré-fabricadas – para em seu lugar surgir a compreensão da liberdade artística para selecionar os procedimentos mais convenientes numa dada situação. Contra a aceitação de uma linguagem científica e universal, surge a necessidade de “fazer a linguagem para cada situação” e, apesar da utilização de recursos do âmbito da analogia, da prosódia e mesmo do estilo, “é preciso encará-los a partir da situação para a qual são empregados, e não da própria linguagem” (ibidem, p. 49).

Nesse sentido, cabe agora confirmar ou repelir tal sinalização. Se é bem verdade que, em *Calunga*, nota-se a utilização de alguns procedimentos comumente empregados na tradição literária brasileira, mais necessário ainda é analisar os deslizamentos de sua

linguagem, os impulsos tangenciais às convenções do período. Além da visão místico-religiosa e transcendental de mundo que diferencia a obra dos demais escritos do romance de 30 do Nordeste, a presença marcante de uma ordem poética colabora para o ultrapassamento dos limites verbais, numa revolução em busca de um sentido mais plenamente universal da existência humana. Caminho este capaz de dissolver as fronteiras entre poesia e romance, numa espécie de quebra contratual já que, como afirma Fredric Jameson (1981 apud MOYLAN, 1986, p. 30) acerca de um aspecto do gênero – já que se trata de um termo dinâmico – são eles “essencialmente instituições literárias, ou contratos sociais entre um escritor e um público específico, cuja função é descrever o uso apropriado de um artefato cultural particular”²³; contrato este que pode ter suas *cláusulas* permanentemente redefinidas ou quebradas nas práticas de diferentes culturas²⁴.

Essa discussão pode ser estendida para a investigação sobre a presença da utopia em *Calunga*. Ao eleger a ilha como espaço no qual transcorre a maior parte das ações dos personagens, o romance retoma um motivo recorrente na tradição utópica, de importância fundamental na definição dos limites da utopia enquanto gênero literário. Precursora dessa tradição, está, por exemplo, a obra *A Utopia*, de Morus, na qual o povo é “amável, alegre, industrioso” (2000, p.117)²⁵, vivendo no espaço de uma ilha formada por cinquenta e quatro cidades, sob um aparente estado perfeito de comunhão.

A ilha de Santa Luzia, por sua vez, é um espaço onde reina a decadência e no qual o desejo utópico de uma comunidade ideal só resultará numa *imagem imperfeita*, posto que a realidade na qual esse desejo ressurgir também se encontra distorcida, nos seus valores morais, políticos e sociais. Nesse contexto, as ações de Lula e do santo desarticulam-se sob o poder avassalador de uma possível ordem poética dominante, que se manifesta pela força das configurações utópicas e míticas reconhecidas no romance. E dessa forma, o enredo da narrativa, livre de determinadas noções de gênero, e tendo como desfecho o naufrágio e a

²³ No inglês: “Essentially literary institutions, or social contracts between a writer and a specific public, whose function is to specify the proper use of a particular cultural artifact”.

²⁴ Como afirma Ildney Cavalcanti, gênero “concerne a códigos e relações culturais, perpassando as atividades de escrever, publicar e ler literatura, sendo tido como um contrato não escrito unindo escritores e leitores e que tem a ver com associações e expectativas de circulação e recepção. Tudo isso é mediado por práticas de mercado num contexto capitalista”. E do mesmo modo como ela defende, gênero será tratado também “de forma dinâmica, como um conjunto de relações culturais que envolvem a repetição e/ou a reescritura de convenções da escrita, a circulação e a recepção do texto literário, evitando-se limites rígidos” (2003, p. 340).

²⁵ Esta versão da obra foi traduzida por Paulo Neves.

desilusão, encaminha-se pelo desejo de construção de uma nova sociedade, “uma ‘cidade do sol’ que concilie a liberdade com a comunidade” (CORTÁZAR, 1998, p. 41).

Talvez a melhor pista na transformação que se operou no romance tenha vindo do próprio escritor Jorge de Lima, quando responde enfaticamente: “— Prefiro a poesia. Tudo o mais que tenho tentado, inclusive a pintura, está subordinado ao sol da poesia, são caminhos para ela, às vezes simples exercícios para conferir-lhe novas dimensões, outras profundezas” (1945 apud SENNA, 1968, p. 129). O que vale considerar: não estaria nesses *exercícios* em direção à poesia um dos aspectos do estranhamento do público e da crítica ao se deparar com as configurações literárias de *Calunga*? E não estaria aí também um fator decisivo para o esfacelamento das ações utópicas identificadas no romance? Lançados esses questionamentos, construímos um nexo para a discussão sobre o modo *poemático* na obra.

*

A afirmação de Jorge de Lima de que o “o sol da poesia” é o centro de todas suas incursões literárias abre caminhos para a investigação de como se opera o modo *poemático* no romance *Calunga*. Mas antes disso, vejamos de que forma Cortázar aborda esse modo. Para ele, o romance contém uma linguagem científica correspondente ao plano de enunciação e outra mais simbólica, cifrada, resultante dos recursos da poesia. Na sua formulação, ambas as linguagens se entrecruzam no romance, sendo a apresentação do poético:

A que prolifera em todo poema: imagem, metáfora, infinitos jogos da Analogia [...] Mas afora essa instância explicitamente verbal, o romancista sempre contou com o que chamaríamos de aura poética do romance, atmosfera que se desprende da situação em si [...] Dilatado na duração, o romance submete o leitor a um *encantamento* de caráter poético que opera a partir de formas verbais e ao mesmo tempo nasce da aptidão literária para escolher e formular situações mergulhadas narrativa e verbalmente em certas atmosferas, da mesma maneira em que nos são entregues carregados de poesia e em plena vida cotidiana um episódio de rua, um instantâneo, um gesto vislumbrado à distância, um jogo de luzes. (CORTÁZAR, 1998, p. 64, grifo do autor)

Num primeiro momento, Cortázar busca situar os procedimentos estéticos definidores do modo *poemático*, no aspecto formal. Depois defende a existência de um certo caráter de transcendentalidade nos escritos romanescos, capaz de fazê-los ultrapassar o nível da fabulação. É preciso agora compreender de que forma esse pensamento dialoga com as reflexões de Jorge de Lima.

A percepção que Jorge de Lima tem de poesia, à semelhança do que defende Cortázar, extrapola os limites da literatura e atinge as mais diferentes situações da vida cotidiana. E nesse aspecto as idéias dos dois escritores se aproximam do discurso surrealista que prevê, entre outros princípios, “transformar a vida em poesia e operar assim uma revolução decisiva nos espíritos, nos costumes e na vida social” (PAZ, 1982, p. 298). Na visão do poeta alagoano, revelada em entrevista, qualquer pessoa carrega dentro de si poesia em estado latente, “em estado quase de pureza química”. Acredita então ser uma questão secundária escrevê-la numa determinada forma fixa:

Chamam a um livro de poemas um livro de poesias. E no entanto, na verdade, que é ele? Uma simples máquina, um motorzinho, um átomo, destinado a criar dentro do leitor um estado poético. E só esse objeto é que tem o dom de conseguir isso? Absolutamente. Os mais diversos agentes são capazes de fazer com que experimentemos sensação idêntica: a contemplação da natureza, a bem-amada, a música ...

[...]

Também a música [...] pode criar dentro do indivíduo estados poéticos. A sinfonia nº 41 de Mozart, por exemplo, não é outra coisa senão um maravilhoso poema. Não há ninguém que não se emocione ao ouvi-la. (1945 apud SENNA, 1968, p. 124- 125).

Contra uma visão essencialista, vem à tona, nessa passagem, o grau de conscientização de Jorge de Lima acerca da transcendência da poesia. Nas mais diferentes situações e expressões artísticas, ela pode desencadear estados poéticos, e não apenas nas páginas de um livro versificado. E o interesse em fixá-la num objeto só teria como propósito fazer com que “o estado poético experimentado pelo agente repercute, com maior ou menor intensidade, conforme o leitor, num grande número de pessoas” (LIMA apud SENNA, op. cit., p. 125). Isso faz lembrar a discussão de Octávio Paz sobre a manifestação da poesia no poema: “paisagens, pessoas e fatos

podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas [...] Um poema é uma obra. A poesia [...] se isola num produto humano: quadro, canção [...] Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente” (1982, p. 16-17). Na visão de ambos os escritores, a poesia manifesta-se, sobretudo, no poema, que é um produto da criação artística capaz de transcender sua própria linguagem e causar as mais variadas sensações no público receptor. Contra a tendência a sistematizações fechadas, Paz chega a lançar o seguinte questionamento: “Se reduzirmos a poesia a umas tantas formas – épicas, líricas, dramáticas –, o que faremos com os romances, os poemas em prosa [...]?” (ibidem, p. 17).

Há na proposta de Jorge de Lima, bem como na de Octávio Paz e Cortázar, um movimento de abertura, no qual as correntes poéticas rompem os diques (ou formas fixas) e alcançam os mares de outros gêneros literários ou não, num estado permanente de ultrapassamento. É possível também que isso ocorra em *Calunga*. Ao experimentar o romance, de caráter realista, forma literária muito praticada pelos escritores dos anos 30, Jorge de Lima parece não ter se desvinculado da ordem poética em volta da qual se consolida todo seu projeto autoral. A escolha da forma (romance) e da temática (fome, miséria, latifúndio, coronelismo, fanatismo religioso, cangaço) convém para apresentar uma situação específica, mas a poesia faz transbordar os nexos narrativos do texto, como veremos a seguir. Esse transbordamento poético vai de encontro ao pensamento do crítico italiano Berardinelli. Para ele, o lugar da poesia dentro da sistematização dos gêneros literários sofre um permanente redimensionamento. Suas fronteiras “se dilatam e se restringem de acordo com a atitude de cada autor”, que, dentro de certas circunstâncias históricas, “inclui ou exclui da linguagem poética aquilo que também pode ser dito (e é dito) em outros gêneros literários” (2007, p. 175).

Partindo desse ponto de vista, como estariam definidas as fronteiras da linguagem poética de Jorge de Lima em relação ao enredo de *Calunga*? Como ele mesmo confirmou, a poesia ocupa um espaço central para o qual convergem todas as suas incursões literárias e artísticas. Baseando-se nisso, podemos levantar como hipótese que a linguagem poética de Jorge de Lima apropriou-se de alguns procedimentos formais do romance – narração, diálogo, multiplicidade de células dramáticas, pluralidade geográfica, personagens – associando-os a sua visão caleidoscópica da literatura clássica e vanguardista, e dessa combinação nasceu

Calunga. Caminho este visto com reservas pela crítica que, em certos momentos, chega até a questionar a “validade” de sua obra romanesca, sob o argumento de que o autor estaria despreparado para lidar com essa forma literária: “Parece que o autor teria cedido às imposições da moda, inclinando-se para o romance-testemunho social, em voga na década de 30, com raízes sobretudo no ambiente nordestino” (COUTINHO, 1986, p. 286).

Obra de natureza híbrida, em *Calunga* os modos *narrativo*, *poemático* e *dramático* parecem ter sido submetidos a um processo de desfragmentação e convertidos numa determinada ordem: a poética. Essa possível ocorrência possui força suficiente para integrar os rumos das ações utópicas identificadas na trama. Para confirmar a presença dessa ordem no romance, é preciso, antes de tudo, investigar como se manifesta nele o modo *poemático*.

Há quatro recorrências na obra demarcadoras de alguns traços do modo *poemático*: a *interpolação de ritmos*, a combinação entre os ritmos da poesia e da prosa; *as incursões surrealistas*, o que vem a confirmar o ponto de vista defendido por Cortázar, em 1947: “Qualquer romance contemporâneo com alguma significação revela a influência surrealista num sentido ou noutro” (1998, p. 81); *a presença de motivações simbólicas*, apresentadas em imagens e metáforas; e a *confirmação da paráfrase de “referência interna”* (esta última será abordada mais adiante), ou seja, o entrecruzamento de fragmentos do romance com a obra poética do autor. Essas recorrências mantêm um elevado grau de aproximação com os procedimentos da poesia. Podemos analisar essa camada poética do texto, numa breve sistematização de algumas passagens do romance.

Interpolação de ritmos

No seu livro *O arco e a lira*, Octavio Paz aborda o ritmo como um aspecto de permanência da linguagem que ultrapassa o fato de ser tempo dividido em porções para se tornar tempo original indicativo de uma direção: “O ritmo gera em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier ‘algo’. Coloca-nos em atitude de espera [...]. Todo ritmo é sentido de algo” (1982, p. 68-69). Para ele, a corrente rítmica atua tanto na prosa como na poesia, mas em graus diferentes. Enquanto para a narrativa

é apenas um dos recursos de composição, para a execução poética, significa condição essencial. Mas longe de enxergar a questão em dois pólos afastados, Paz reconhece nos escritos do século XX a presença do caráter poemático, à semelhança da linha de raciocínio de Cortázar: “o Modernismo [...] abre a via de interpenetração entre prosa e verso” (ibidem, 115) ou, na passagem, “Desde os princípios deste século o romance tende a ser poema de novo” (ibidem, p. 280). Supomos assim que, nesse movimento de “interpenetração”, os ritmos de ambos os gêneros sofrem também uma interpolação dentro de uma mesma obra, como veremos adiante.

Tomando como pressuposto que “cada ritmo é uma atitude, um sentido e uma imagem distinta e particular de mundo” (ibidem, p. 73), lanço o argumento, baseando-me nas idéias de Rebello (1988), de que *Calunga* segue um ritmo próprio, que se inicia num tempo histórico e se envereda para um tempo mítico, no qual se combinam os intervalos “sintático-semânticos” da prosa e os “melódico-semântico-emotivos” da poesia (MOISÉS, 2004). O romance já se descortina com uma passagem muito significativa no contexto dessa discussão: a viagem de retorno de Lula a sua terra natal. A descrição da cena se passa de modo veloz e segue uma trajetória linear, como se acompanhasse o mesmo ritmo da ação do protagonista:

Lula, no carro, olhava a paisagem *correndo*.

As estaçõezinhas *vinham vindo ligeiras* ante os olhos de Lula. Afogados, Boa-Viagem, Prazeres, paisagens diferentes [...].

Lula acordou, viu o trem *indo danado, rodando* sobre a terra poeirenta daqueles lugares saudosos; parecia voar para o futuro risonho, como todo futuro. Passado que é tristonho, saudoso, doentio. O trem, dentro da tardinha, correu alegre para o futuro.

As estaçõezinhas *pegaram outra vez a passar*: Branquinha, Muricy, Lourenço, Utinga [...]. (LIMA, 1935, p. 7-8, 14, 17, grifos nossos)

Esse fragmento contém muitas sinalizações da presença rítmica no romance, e, para analisá-lo é necessário recorrer ao campo da prosódia. De acordo com Preminger (1965), a prosódia se volta ao estudo de estruturas e elementos que colaboram para a construção rítmica tanto na linguagem em geral como nas produções literárias. Vejamos então como se manifestam alguns desses elementos.

Os termos grifados *correndo, vinham vindo ligeiras, indo danado, rodando, pegaram outra vez a passar*, no aspecto lingüístico, denotam a noção de deslocamento. No plano referencial, a narração descreve o cumprimento da trajetória entre dois pontos geográficos (Pernambuco e Alagoas), que tem início quando Lula toma o trem na estação de Cinco Pontas, em Recife. Durante o percurso até o seu lugar de origem, ele observa da janela lugares, paisagens e pessoas em flagrantes histórico-temporais que nunca mais se repetirão.

Por outro lado, no aspecto literário, podemos reconhecer, nesse fragmento, um ritmo marcado pela recorrência de sílabas, sons e palavras que imprimem no texto um sentido poético, embora a ausência de métrica e a disposição seqüencial própria da prosa, de certa forma, pareçam obscurecê-lo. Vejamos algumas sinalizações: aliteração, repetição sonora e gráfica da sílaba tônica nos termos *vinham/vindo, risonho/tristonho*; paralelismo, recorrência de substantivos designativos de lugar na forma de lista: *Afogados, Boa Viagem, Prazeres*; as cadências rítmicas marcadas, sobretudo, pela insistência no uso da vírgula, sinal que representa pausas curtas; repetição de palavras como *saudosos/saudoso*. Esse conjunto de elementos – alguns empregados com insistência no primeiro capítulo do livro, a exemplo do paralelismo – reveste a viagem de um caráter de poeticidade: “a repetição de um som, uma sílaba, uma palavra, uma frase, um verso, uma estrofe, ou uma forma métrica, é um artifício unificador básico em toda a poesia” (PREMINGER, 1965, p. 699)²⁶. E, além disso, gera no leitor a ânsia de saber o que vem depois daquela cena, “aquele sentido de algo” a que se refere Paz. Nesse aspecto, a narrativa vai pondo em evidência o elemento surpresa. Numa outra passagem, a noção de velocidade logo será interrompida no final do primeiro capítulo e início do segundo, quando o trem em que Lula viaja descarrilha na estação de Satuba.

Saltando no planalto, em cima da cidade, resolveu ir mesmo a pé, para ir sentindo devagarinho o prazer de encontrar depois de tanto tempo os recantos saudosos e surpreender-se com as modificações que pensava se tivessem realizado na sua ausência.

Nada. Tudo andava no mesmo. Era de manhã e ele pôde ver o antigo Sol nascendo na lagoa lá longe no mar. O casario, os caminhos, a

²⁶ A tradução livre de todos os fragmentos citados da *Encyclopedia of poetry and poetics*, de Alex Preminger (1965), foi realizada por Raquel D’Elboux Nunes para esta pesquisa.

No inglês: “Repetition of a sound, syllable, word, phrase, line, stanza, or metrical pattern is a basic unifying device in all poetry”.

cidadezinha, as olarias, embaixo, tudo tinha a mesma cara, como se aquelas coisas fugazes tivessem adormecido, e acordassem agora com o velho Sol.

Lula diminuiu mais as passadas, olhando demoradamente a cidade despertando [...] (LIMA, 1935, p. 19-20)

Nesse encaminhamento da narrativa, percebemos a diminuição da velocidade inicial. No aspecto sintático, vemos a presença de períodos mais longos e do gerúndio, bem como o emprego de palavras e expressões demarcadoras de um ritmo mais lento quase perdido no tempo, a exemplo de *devagarinho, tudo andava no mesmo, a mesma cara, antigo Sol, diminuiu, demoradamente, despertando*. O personagem deixa para trás o movimento acelerado da locomotiva e passa a caminhar com os próprios pés. A partir daí, o ritmo veloz no curso da narrativa obtido, principalmente, pela idéia de progresso tecnológico, começa a se encaminhar para um tempo mítico, caracterizado pela repetição, pela circularidade e pela lentidão.

A presença desses dois tempos – o histórico e o mítico – foi amplamente discutida por Lúcia de Sá Rebello, na dissertação *História e mito em Calunga, de Jorge de Lima* (1988), e algumas de suas considerações serão aqui retomadas na argumentação em favor da organização rítmica. No seu estudo, ela considera que, no tempo histórico do romance, houve algumas reconfigurações ficcionais de mudanças socioeconômicas ocorridas nos anos 20 e 30, principalmente na região Nordeste, tais como: *a substituição dos bangüês pelas usinas de açúcar* – “Lula compreendia a lenda triste dos próprios bangüês, dominadores no passado e hoje *deglutidos* pelas usinas” (ibidem, p. 10, grifo nosso); *a intervenção do capital estrangeiro* (com destaque para a atuação ostensiva da companhia ferroviária inglesa G.W.B.R.) – “escorregando sobre os trilhos os ingleses apitavam as máquinas escangalhadas da Great Western of Brazil Railway, *sugando* os senhores de engenho, uzineiros, agricultores [...]” (ibidem, p. 12-13, grifo nosso); *a bancarrota dos usineiros* – “usineiros viajavam nos Hudson e nos Studebakers até as estações da Great Western, saltam dos autos, como se esses carros lhes pertencessem mesmo, tudo *hipotecado*, automóveis, uzinas, safras, aos fornecedores de capital [...]” (ibidem, p. 12, grifo nosso).

Por trás do avanço tecnológico (aparecimento de usinas, ação do capital inglês e americano, diversidade de meios de transporte), revela-se a decadência das relações humanas. A narrativa mostra o descompasso entre o progresso econômico e o bem-estar da população, denunciando a falibilidade do sistema capitalista enquanto agente de desenvolvimento social. Nos trechos citados, a noção de progresso vem simbolizada por uma máquina invisível de devoração, deglutindo e sugando bangüês, senhores de engenho, agricultores e usineiros, como sinaliza os termos grifados *deglutidos* e *hipotecado*.

Essas mudanças históricas, porém, vão ficando para trás com a manifestação de um tempo mítico na narrativa que se consolida quando Lula atravessa a lagoa e se instala na ilha de Santa Luzia. Mas, apesar das mudanças temporais, a narrativa ainda apresentará interpolações do discurso poético. Para Rebello, há três aspectos que demarcam a passagem para o tempo mítico: *a atividade física de Lula* – é grande o esforço do protagonista em reconstruir um novo espaço que seja capaz de compensar a perda dos laços familiares e possa gerar outro modo de existência: “Lula foi habitar a casa de varanda da Ilha de Santa-Luzia. Parentes não lhe era possível encontrar, não. Agora se preocupava em dar o exemplo a seu povo, procurando iniciar ali outro meio de vida [...] (ibidem, p. 27-28)”; *a valorização da luminosidade exterior em oposição à escuridão* – A preferência de Lula pelo dia revela, sobretudo, sua preocupação em não se deixar vencer pela inércia daquele meio: “Quero o dia! Quero ver! Não ouço cantos da noite; não quero ser ninado! Acalantos, não tenho ouvidos para vós! Vinde cantigas de tombar cana, dos meus eitos!” (ibidem, p. 42); *as alterações no clima da região* – as chuvas freqüentes e os conseqüentes aguaceiros que se formam desencadeiam, a princípio, fecundidade e vida. Nas passagens sobre o meio ambiente da ilha, é muito forte a manifestação do ritmo poético, muitas vezes em imagens que sugerem o gosto pela mágica cultivado pelo surrealismo, a exemplo desta:

O mangual, os coqueiros lavados de chuva brilhavam de novo ao Sol com uma frescura de terem nascido agora. Parecia mágica; surgia na beirada do caminho umas flores selvagens que Lula nunca tinha visto. Às vezes, quando regressava de suas caminhadas no interior da ilha, encontrava, dependurados nas estradas, cálices amorosos, que momentos antes não havia descoberto. Pássaros de sua infância,

de coloração viva, de pipilos desconhecidos, voavam, revoavam numa baderna doida, sem-vergonha, em cima de sua varanda. Mas de repente toldava-se o céu; uma nuvem enorme cobria a ilha; os passarinhos calavam o bico, e o formidável aguaceiro despenhava-se ibidem, p. 34-35”.

De início, esses três elementos – *a atividade física de Lula, a valorização da luminosidade exterior em oposição à escuridão, as alterações no clima da região* – contribuíram, segundo Rebello, para transformações positivas no espaço narrativo. Mas a partir do sétimo capítulo, passariam a assumir características opostas. A efervescência inicial na atividade física de Lula é substituída por um sentimento de impotência e frustração diante de um presente que não se pode anular: “Lula percebeu que os seus impulsos de reação tinham diminuído. Devia ser a terra amolegando-o. Era preciso não se deixar vencer pela lama, andar, sair, agitar-se [...] (ibidem, p. 82)”. Já a ênfase na luminosidade vai recaindo para uma atmosfera de nebulosidade: “Lula acendeu sua lanterna e rompeu a grande escuridão caminhando inquieto para casa (ibidem, p.145)”. Quanto às alterações do clima, a passagem das chuvas vem seguida agora de devassidão e morte: “O tempão ruim não passava; coqueiros foram torcidos, abatidos no chão. O estábulo da carneirama amunhecou [...] cinco ou seis ficaram mortos debaixo das ruínas do estábulo. (ibidem, p. 94)”.

Para Rebello, “o narrador trabalha com dois níveis de volta/retorno, ou seja, num primeiro plano está a volta ‘física’ do homem à sua terra natal e, num segundo, a volta ‘interior’ da personagem” (1988, p.27). Nesse sentido, enquanto as diversas passagens cronológicas do texto servem para situar no plano histórico o retorno físico de Lula ao seu lugar de origem, os três aspectos recorrentes do tempo mítico – *a atividade física de Lula a valorização da luminosidade exterior em oposição à escuridão e as alterações no clima da região* – traduziriam as mudanças ocorridas no processo de retorno *a si mesmo* do personagem e, para o interesse desta análise, teriam também papel importante no desenvolvimento do seu sonho utópico.

Em meio a essa variação rítmica, do tempo histórico para o mítico, vai se tornando perceptível que a busca pelas raízes parentais que move o personagem no início do romance transmuta-se para uma espécie de retorno a um tempo original que não segue calendários ou relógios. Ao entrar no tempo mítico, a narrativa

aproxima-se do “era uma vez”, procedimento comumente empregado nas fábulas. A história pessoal de Lula vai se engendrando por um processo imaginativo, como se estivesse a recontar o mito da Queda, numa versão moderna (CEREJA, 1994). O desejo utópico de Lula em fundar a “terra nova”, nesse aspecto, pode ser lido como uma tentativa de reconciliação com esse tempo original.

A nostalgia da vida anterior é pressentimento da vida futura. Mas uma vida anterior e uma vida futura que são aqui e agora e que se resolvem num instante relampejante. Essa nostalgia e esse pressentimento são a substância de todas as grandes empresas humanas, quer se trate de poemas ou de mios religiosos, de utopias sociais ou de efeitos heróicos. E talvez o verdadeiro nome do homem, a cifra de seu ser, seja o Desejo [...] o que é esse contínuo projetar-se do homem para o que não é ele mesmo, senão Desejo? Se o homem é um ser que não é mas que está sendo, um ser que nunca acaba de ser, não é um ser de desejos tanto quanto um desejo de ser? (PAZ, 1982, p. 164-165)

E nesse sentido, a interpolação do ritmo poético na narrativa contribui para o que Paz chama de “atualização desse passado que é um futuro que é um presente: nós mesmos. A frase poética é tempo vivo, concreto – é ritmo, tempo original, perpetuamente se recriando. Contínuo renascer e tornar a morrer e renascer de novo” (ibidem, p. 80-81). Na verdade, a presença de elementos binários – dia e noite, luminosidade e obscuridão, sonho e realidade, tempo reversível (mítico) e irreversível (histórico), progresso e estagnação, esperança e descrença –, longe de representar um jogo de opostos, reconfigura literariamente o ritmo interno do personagem frente à vida, com suas certezas e descrenças, sonhos e pesadelos, na direção de seu desejo utópico por “um melhor modo de ser” (LEVITAS, 1990, p. 8). A confluência de passado, presente e futuro num aqui e agora, alcançado pela linguagem do mito, do símbolo e da poesia, acaba criando, no romance, um ritmo próprio em que se transbordam o modo conceitual e crítico da prosa com os instantes relampejantes da palavra poética, confirmando a tendência universal e transcendental da narrativa.

Incursões surrealistas

Além dos traços realistas e místico-religiosos, o romance *Calunga* também apresenta algumas marcas da escrita surrealista. Na condição de última corrente de vanguarda européia, o Surrealismo influenciou alguns escritores do Modernismo brasileiro com seus princípios de liberdade artística, baseados na imaginação, no inconsciente, no sonho, na subversão formal acerca dos gêneros literários, na intuição e na escrita automática. Quem melhor representou o movimento foi André Breton, que divulgou em 1924, na França, o *Manifesto do Surrealismo* e o primeiro número da revista *Revolução surrealista*.

No Brasil, a estética foi recebida de forma caótica, mas, como afirma Farias, deixou “traços profundos nas obras de seus dois mais importantes herdeiros: Jorge de Lima e Murilo Mendes” (2003, p. 45). Em meados da década de 20, o poeta alagoano entrará em contato com obras modernistas tanto brasileiras como européias e se contaminará com alguns dos procedimentos e temas surrealistas. Estes, por sua vez, começam a se apresentar de modo mais intenso, na sua obra, a partir da publicação do poema “Essa negra Fulô” (1928), mas já surgem em forma de centelha nos escritos anteriores. Nos textos em prosa, aparecem, sobretudo, em meio a realidades psicológicas e subjetivas.

No romance *Calunga*, embora categorizado como realista, podemos localizar três grandes pontos de aproximação com essa estética, em termos de uma macrovisão: *a poetização da vida social*, ou seja, a capacidade de transformar histórias de vida em particular em poesia (como poderemos averiguar ao tratar da paráfrase); *a desagregação da realidade objetiva*, utilizando como recursos o símbolo e o mito, em busca de uma “linguagem que, sem ser predominantemente mediada pela razão e pela lógica, seja a expressão direta do inconsciente ou ainda a expressão do homem primordial, puro inconsciente, puro desejo” (CEREJA, 1994, p. 59); e a *busca do conhecimento total do homem*, alcançado pela constante experimentação artística como meio de investigar a complexa teia da subjetividade humana (sonho, inconsciente, intuição, imaginação, etc).

Um dos maiores esforços dessa estética é a “encarnação” da poesia em todas as empresas humanas. “O surrealismo concebe, aceita e assume o empreendimento do homem a partir de e com a Poesia [...]. Poesia totalmente livre de sua longa e

fecunda simbiose com a forma-poema” (CORTÁZAR, 1998, p. 80-81). Por conta disso, os escritores dessa corrente evitaram enclausurar o processo criativo em formas fixas e em sistematizações encerradas. Daí por que é difícil localizar nessas produções um romance puramente surrealista. É o caso da estrutura narrativa de *Calunga* na qual se sobressaem vários traços de aproximação e ruptura com essa poética, sem, no entanto, ser possível rotulá-lo de romance surreal. Em lugar disso, mais coerente seria pensar que a presença desses traços vem contribuir para a articulação do modo *poemático* e fortalecer uma possível ordem poética no texto. Como afirma o crítico Afrânio Coutinho:

O poeta Jorge de Lima sobrepõe-se ao ficcionista, em seus romances. É um poeta para quem o mito e o símbolo são o instrumento mais poderoso de representação da realidade. Nos seus romances, natureza, figuras, temas, paisagens, têm papel simbólico, mítico ou alegórico, sendo envolvidos por uma atmosfera de sonho, em que se misturam homem e natureza. A influência da técnica surrealista salta aos olhos. (1986, p. 286-287)

Para investigar como a “técnica surrealista salta aos olhos” no romance, é interessante destacar alguns fragmentos que, confrontados com o estudo *O Surrealismo na poesia de Jorge de Lima*, do crítico literário José Nivaldo de Farias, apresentam uma microvisão dessa estética no texto. A partir da análise de poemas, o crítico relaciona os aspectos que aproximam e singularizam a obra lírica do escritor com a estética surrealista. Ao tempo em que propõe uma classificação da poética surrealista nesses textos como conjunto de similaridade, procura defender, como traço de singularidade, a forma particular com a qual o poeta canta o negro e sua bagagem cultural. Mesmo voltado para os livros de poemas, esse itinerário de temas surrealistas também vai repercutir na obra em prosa do escritor, sobretudo em *Calunga* e *O anjo*, o que justifica sua utilização nesta análise.

Para Cortázar, “o surrealismo foi, contudo, o primeiro esforço coletivo na busca de uma restituição de toda a atividade humana às dimensões poéticas” (1998, p. 81). Em *Calunga*, é possível identificar, além dessa tentativa de poetização da vida social, o desprendimento da realidade objetiva e o esforço em conhecer o homem na sua totalidade como os grandes *rastros* da passagem de Jorge de Lima pelo universo surrealista.

Por outro lado, alguns dos temas analisados por Farias — *dialética entre o espiritual e o social, intermitência da febre, evocação da infância, atmosfera de sonho/sono, referência à bem-amada*, podem ser facilmente reconhecidos no romance, dentro de um movimento próprio de aproximação e deslizamento com o viés surrealista. Com isso, a presença desses temas exerce o poder de alargar o romance a outras possibilidades, abrindo novas janelas de acesso no território da realidade, somente alcançadas pela incorporação das exigidas “dimensões poéticas”. Vejamos agora como cada um deles opera no texto:

Dialética entre o espiritual e o social e intermitência da febre – para a estética surrealista, o gosto pelos temas sociais esteve sempre associado a uma possibilidade de transcendência do real, alcançada sobretudo por meio da febre, do delírio. Em *Calunga*, o meio ambiente lagunar, no qual convive uma população esmagadora de miseráveis, é a principal fonte geradora de situações delirantes, acompanhada de outras como a embriaguez e o fanatismo religioso. O convívio com a lagoa, seja pelo contato direto com a água ou a lama, na labuta diária de oleiros, lavadeiras, pescadores e catadores de sururu, ou indireto, pela proximidade das habitações que a margeiam, deixa a população vulnerável à ação de agentes contaminadores.

A ausência de condições adequadas de higiene torna a lagoa uma fonte de concentração de larvas e mosquitos hematófagos (pernilongos, carapanãs) transmissores de endemias como verminoses e maleita. Esta última, também chamada de paludismo, sezão, impaludismo ou malária, apresenta, na sua sintomatologia, febres intermitentes capazes de provocar nas vítimas a perda do vínculo com a realidade. Nas seqüências narrativas de *Calunga*, há diversas referências às perturbações causadas pela doença:

Lula principiou a olhar nas margens o pessoal tirando sururu. O processo continuava o mesmo, tôda a gente seminua, atolada na lama das margens, arrancando o molusco de dentro da água suja. Depois de cheia a canoa, remavam para outro sítio, e aí procediam à limpa do sururu, expurgando-o mais da lama negra.

Sururuzeiro esquentadinho de sezões via o mundo diferente, o sol com outra cor, a lama chegava a possuir seus afagos apalpando os

pés de frieira, abarcando os sexos, oferecendo uns gozos muito diversos dos da carne, o incesto com a mãe-terra se dava de todo jeito, comendo a velha, machucando-a, sentindo-a sexualmente pela pele, num mais vasto prazer sexual, por todos os nervos do corpo. A lama generosa maternalmente oferecia o sururu que ela gerava em seu seio, como guardando o nutrimento debaixo do cabeção para a fome dos filhos fracos. (LIMA, 1935, p. 130, 76)

Tomado pelas febres intermitentes da maleita, o sururuzeiro transcende os exercícios diários de retirar o alimento da lama – como se pode comparar nos dois excertos do livro – e alcança um estágio de supra-realidade, na qual o simples contato físico se transmuta num completo estado de sinestesia. O primeiro fragmento aparece como imagem, um flagrante do cotidiano, o grau de visão de Lula sobre o trabalho de extração do sururu da lagoa. Já no segundo, diante do forte conteúdo de sensualidade, prazer e êxtase presente nas ações de ver “o sol com outra cor”, deixar a lama tocar a pele, degustar e apalpar a “mãe-terra”, uma nova janela se abre contra aquele ambiente moral e socialmente corrompido.

Longe de significar alienação, a transmutação do binômio miséria/doença para uma situação de transcendência sugere a possibilidade de ultrapassamento das injustiças sociais e econômicas. Ou como afirma Farias, ao tratar dessa questão na poesia de Jorge de Lima: “O processo de esmagamento causado pelo *socius* sobre o *individual* pode gerar formas criativas de transcendência, surgidas da necessidade de encontrar soluções de saída da experiência opressora” (2003, p. 64). O que também se deixa transparecer no romance.

Como se vê, a febre é uma das chaves de acesso a essa nova realidade, capaz de romper a situação de opressão como num salto livre, de cores mágicas, de imagens oníricas. Nesse estado febril, até a morte aparece como “solução de saída” do esmagamento social e da solidão do indivíduo no mundo: “Quando Lula voltou para a casa e reviu Ana arreada de febre que não passava, teve a mesma impressão de que a vida se evadia para sempre daquela mulher, – ilha humana que ele descobriu para seu refúgio” (LIMA, op. cit., p. 112). Na dialética entre o indivíduo e o social, o viver e o morrer podem oferecer caminhos de ruptura diante das adversidades do meio: “Cantava embalos, canções de ninar com uns lábios de morta, como se uma outra Ana fosse fazer dormir para sempre a Ana que se

extinguia ali” (LIMA, loc. cit). A proximidade da morte de Ana abre caminhos tanto para o desprendimento espiritual como para o nascimento de uma nova mulher (ambos num sentido religioso), disposta a apagar para sempre a imagem da anterior, visivelmente desfigurada pelos infortúnios da vida.

Evocação da infância e da memória – a descrição ou poetização de cenas e objetos da idade pueril surge, para a escrita surrealista, como possibilidade de resgate de um tempo perdido, puro, não contaminado pela lógica racionalista. No *Manifesto do Surrealismo*, André Breton é enfático ao afirmar que do mergulho na infância “se desprenderá um sentimento não-monopolista e em seguida de *desvio* que eu considero o mais fecundo que existe. Talvez seja a infância o que mais se aproxima da ‘verdadeira vida’”(1924 apud Telles, 1972, p. 155, grifo do autor).

O tema da infância é um leitmotiv na obra de Jorge de Lima. Seja nos poemas ou nos romances, aparece sob diferentes motivações, na maioria das vezes, como reconfiguração de passagens significativas de sua biografia. Uma das principais fontes de influência, nesse sentido, veio das leituras que fez de Marcel Proust, a quem a memória da infância tornou-se um forte instrumento de sondagem do inconsciente. Como resultado dessa influência, o poeta alagoano trata da obra romanesca de Proust no “primeiro ensaio enfeixado em volume, na América do Sul, a respeito do evocador de Combray” (ROCHA, 1964, p. 57), escrito em 1929; e, tempos depois, numa entrevista dada em 1945, confirma a importância do romancista francês na literatura brasileira, enfatizando que “nunca a infância, com todas as suas dimensões e seus seres intemporais, proustianos, foi mais explorada” (1945 apud SENNA, 1968, p. 126).

No caso específico de *Calunga*, apesar de raras, as referências à memória infantil sinalizam a entrada num tempo mítico. No primeiro capítulo do livro, o personagem Lula chega a sua terra natal sem precedentes, com exceção da informação de que morava no Sul do país. Movido pelo desejo de reencontrar a família que havia abandonado, Lula decide seguir a pé, revendo aos poucos a cidade e “a curiosidade de rever os lugares da infância [...] fazia-lhe bater mais apressado o coração” (LIMA, 1935, p. 19). À medida que percorre as ruas, as vielas e as veredas,

paisagens e objetos surgem nitidamente sob seus olhos atentos; e essa consciência das coisas em sua volta, Lula só alcança, “porque já as viu em pequenino; e à medida que se aproxima vê mais, penetra tudo, muito aguçado” (ibidem, p. 21). Em meio aquela peregrinação, tem a impressão de que nada havia mudado: a população de massacrados, as habitações primitivas, os extensos coqueirais continuavam do mesmo jeito, como se tivessem se perdido no tempo.

Diante da constatação de que, mesmo diante do progresso tecnológico, a cidade berço de seu nascimento permanecia afundada nas mesmas misérias, a memória infantil surge com um lampejo, sinalizando a saída de um tempo histórico com relógios e calendários para a entrada num tempo mítico, circular: “Todas aquelas pescarias Lula conhecia ainda dos bons tempos de sua infância [...] até de tarrafa pegou os peixes daqueles lagos primitivos como os de Genesaré” (ibidem, p. 22). Nessa passagem, a idéia de retorno a um tempo primitivo, original, vem simbolizada por meio da comparação com os lagos de Genesaré. Localizado numa região de planície ao norte de Israel, este lugar bíblico tornou-se muito conhecido pelo clima agradável e pela boa fertilidade de suas terras, banhadas pelas águas doces do Mar da Galiléia, o que nos remete a imagem descrita nos paraísos terrestres, a exemplo do mito da Cocanha, lugar onde correm rios de óleo, leite, mel e vinho.

Como foi visto, a evocação da infância também demarca, assim como o ritmo, a entrada num tempo mítico. A partir daí, Lula se desloca espacialmente para a ilha de Santa Luiza e descobre, à medida em que vai construindo sua utopia, novas peças de reconstituição do seu passado, agora pela evocação da memória. Uma das mais importantes será o surpreendente encontro com Libânia, “uma velha rendeira que sabia muita coisa a respeito da família dele” (ibidem, p. 80). Esse elemento surpresa²⁷ colabora para uma importante reviravolta no curso da narrativa. Libânia revela a Lula o destino trágico de sua mãe, morta pelo desgosto de ter sido abandonada pelo filho; de sua irmã, que não resistiu aos ataques febris da maleita; e da única sobrevivente da família Bernardo, a sobrinha Joaquina, que vivia na condição de escrava, sob o jugo do coronel Totô do Canindé.

²⁷ Até mesmo numa cena como essa, podemos localizar outro aspecto muito caro aos surrealistas, o elemento surpresa.

Como as rendeiras que tecem os fios dos artefatos, a velha Libânia tece, pelos fios da memória, um novo percurso para as seqüências dramáticas da narrativa. Mesmo sem reconhecer Lula, depois de tantos anos decorridos, ela se torna uma das chaves de decifração da realidade caótica da ilha, à medida que contribui para a tomada de consciência do protagonista sobre o poder opressor do coronel. Não há explicações para o aparecimento da rendeira na trama, mas as lembranças que revela não são gratuitas e contribuem para futuras alterações nos rumos da utopia identificada no romance.

Bem-amada – na poética surrealista, o culto à mulher aparece revestido de um véu de transcendência, que a transfere de uma condição física de objeto de desejo a um estágio sublime do inefável e do belo. Essa “projeção do ser amado como beleza absoluta” (FARIAS, 2003, p. 69) também surge como tema recorrente na obra de Jorge de Lima.

A figura da bem-amada aparece tanto nos livros de poemas como nos livros em prosa, e, na maioria das vezes, resultam do esforço do poeta/romancista em tentar alcançar, por meio da linguagem poética, este objeto amoroso síntese de beleza. Mas no caso de Jorge de Lima, diferente do que foi para os surrealistas franceses, a imagem da mulher amada contém implícita ou explicitamente uma conotação religiosa. Essa abordagem se diferencia do surrealismo de vanguarda, já que escritores como André Breton, pisando o terreno da luta política, vincularam a autenticidade da arte ao movimento revolucionário comunista, opondo-se veementemente à religião.

A tendência do escritor alagoano de elevar a figura feminina a uma instância ao mesmo tempo platônica e religiosa é mais explícita nos livros de poemas, aparecendo pela primeira vez na coletânea *Poemas Escolhidos* (1932), nos versos do “Poema relativo” (“Todos os homens têm seus crentes,/ ó bem-amada:/ — os que pregam o amor ao próximo/ e os que pregam a morte dele” [LIMA, 1997, p. 286].) e do “Poema à bem-amada” (“Amada, não penses,/ escutemos a chuva que o inverno chegou./ Sejamos as árvores que Deus semeou” [ibidem, p. 289]); e consolidando-se como imagem de “um caráter epifânico” (Farias, op. cit., p. 69) no livro *Tempo e*

eternidade (1935), escrito em parceria com Murilo Mendes, no qual o objeto amado revela-se nos poemas: “Amada vem” (“Amada minha, traze a eternidade para nós” [LIMA, op. cit., p. 340].), “A distância da bem-amada” (“Do princípio do mundo venha a Bem-Amada” [ibidem, p. 341].), “O sacrifício da bem-amada” (“Os peitos da Bem-Amada nelas criaram leite/ e as suas coxas se arredondaram nas luas novas” [ibidem, p. 342].) e “Convite de Salomão” (“Amada minha, querida minha, só tu es grande ante a grandeza de Deus” [ibidem, p. 343].).

No romance, o feminino surge associado também à idéia do amor platônico, mas o sentido de religiosidade agora é redimensionado para o aspecto sexual. Há uma luta entre situações opostas: o culto à figura sublime e pura da bem-amada sem o contato carnal e o sentimento de ter quebrado um interdito e ter se distanciado do ideal de pureza, no final da relação sexual. É com um misto de respeito e culpa que Lula vai se aproximar de Ana, sua companheira no romance, como voltaremos a tratar no terceiro capítulo desta análise.

Atmosfera de sonho/sono – Como afirma Ana Maria Paulino, no seu livro sobre a arte pictórica de Jorge de Lima, “a atração pelo delírio, pela fantasia e pelo irracional fez os surrealistas buscarem o sonho como uma espécie de realidade superior onde todas as contradições entre real/irreal ficassem resolvidas” (1995, p. 77). No *Manifesto* de 1924, Breton chega a propor os termos “realidade absoluta”, “super realidade” como resultado da dissolução de barreiras entre os acontecimentos do estágio do sono e os da vigília.

Trazendo essa discussão para *Calunga*, o tratamento dado ao sonho/sono revela traços de aproximação e de distanciamento com o que propõe os surrealistas. Apesar do caráter realista da obra, nela pode ser identificada a presença de uma intensa atividade onírica, seja pelo aspecto do sonho, do delírio provocado pela maleita ou pela embriaguez. Aliás, a maior parte das seqüências dramáticas do enredo giram em torno do sonho utópico de Lula em tornar melhor a vida dos habitantes da ilha. Mas em vez de entregar-se ao sono noturno, Lula prefere sonhar acordado: “Quero o dia! Quero vêr! Não oiço cantos de noite; não quero ser ninado!

Acalantos, não tenho ouvidos para vós! Vinde cantigas de tombar cana dos meus eitos!” (LIMA, 1935, p. 42).

Num primeiro momento, é contaminado pela luminosidade natural (sol, lua) ou artificial (candeeiro), e não pela escuridão, que Lula alimenta seu desejo de mudança, valendo-se das condições disponíveis naquele meio – como o coronelismo e o latifundiarismo. Ele empreende uma luta cotidiana para manter-se sempre de olhos abertos, porque é nesse estado de sonhador desperto²⁸ que ele pode racionalizar com mais clareza os problemas da ilha e propor uma saída socialmente construída. “O escuro, a falta de luz, faria com que ele perdesse sua própria essência, tornando-se mais um daqueles seres inertes e sem coragem de lutar contra a estagnação do presente” (REBELLO, 1988, p. 36).

Nos primeiros capítulos do livro, o sonhar acordado surge, dessa forma, associado a uma busca racional por uma forma melhor de existência. A partir do sétimo capítulo, como nos sugere Rebello, há uma mudança na narrativa, na qual “a escuridão externa passa a ser reflexo da própria escuridão interna em que se acha mergulhada a personagem” (op. cit., p. 39). E dessa maneira, a racionalidade com que Lula vinha agindo até então vai sendo contaminada por situações delirantes, provenientes dos efeitos das bebidas alcoólicas e das febres intermitentes da maleita: “Lula de-noite entrou mais do que nunca na aguardente. Bebeu para danar; depois a maleita apareceu. O homem teve um delírio violento. Viu-se matando, esganando o senhor do Canindé” (LIMA, op. cit., p. 82). Submetido a situações delirantes, Lula vai sendo tomado por uma “moleza medonha” (ibidem, p. 85), capaz de enfraquecer os impulsos iniciais de fundar uma “terra nova”.

Com a mudança no comportamento do personagem, os limites entre o real e o irreal se misturam: “Lula dobrado sobre si. Tinha um ar alheado do mundo; via as coisas diferentes; sentia que seu próprio ser não lhe pertencia; nem o sentido muscular lhe dava realidade de existir” (ibidem, p. 176). Daí por diante, passa a trafegar nos dois planos sem, contudo, dissolver as contradições entre eles, como propuseram os surrealistas. Desse modo, a super realidade pode ser vista, no

²⁸ Este aspecto do sonhar acordado será tratado com mais profundidade no segundo capítulo desta dissertação, cotejado com a noção de “sonho diurno” defendida por Ernst Bloch no seu livro *O princípio esperança* (2005), vol 1.

contexto da narrativa, como um ideal não alcançado de forma absoluta, mas no qual é possível visitar em incursões transitórias, seja por meio do sonhar acordado, da febre e do delírio.

Presença de motivos simbólicos

É possível identificar a presença de uma linguagem simbólica ao longo do romance, a começar pelo título do livro, que carrega uma multiplicidade de acepções, algumas delas de forte conteúdo simbólico e mítico. No estudo sobre a cultura do isolamento em Maceió, Barros (2007)²⁹ discorre sobre o termo “calunga”, numa seção intitulada “Do inferno da lama ao paraíso das águas”, em que retoma o romance para discutir as implicações da transformação da paisagem no tratamento dado às manifestações culturais. No seu levantamento, o termo tem origem banto e significa o mar; o fundo da terra, o abismo; divindade poderosa, entre outros. Na Umbanda, nomeia cada integrante da falange espiritual alinhado com Iemanjá. No âmbito regional, designa um canal de águas que liga as lagoas Mundaú e Manguaba; a boneca sagrada do folguedo maracatu; bonecos pequenos usados como brinquedo. Além disso, pode significar pessoa de pouca estatura (sobretudo por ser aleijado da coluna vertebral); rabiscos de pessoas feitos por arquiteto para situar as dimensões das obras projetadas; indivíduo preto, etc.

Em diversas passagens do romance, algumas dessas acepções aparecem reconfiguradas em referências diretas ou indiretas. Vejamos:

– como ponto geográfico, um canal de águas muito perigoso temido e evitado pelos pescadores da região:

Deu uma bruta vontade em Lula de passar em cima do Calunga.

²⁹ Para um maior aprofundamento, ver BARROS, Rachel Rocha de Almeida. *Les Solitaires au Paradis – la culture de l'isolement et ses expressions contemporaines à Maceió* [Os Solitários no Paraíso – cultura do isolamento e suas expressões contemporâneas em Maceió]. Tese de doutoramento em Antropologia Social, Etnografia e Etnologia. Paris, Centre des Études des Mondes Contemporains (CAMC), École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 2007.

— Canoeiro, rema pra cima do Calunga. Vamos ver o perigo de perto!
O canoeiro olhou desconfiado para Lula. Estaria com a maleita, variando?

— Nem de perto, patrão! Então Calunga já deixou gente viva passar em riba dêle? (LIMA, 1935, p. 129).

– inicialmente, no sentido de ser brinquedo de criança, mas deslizando para um sentido figurativo que dialoga com o mito da criação em que Deus com o pé da terra, o barro, dá origem ao primeiro homem³⁰:

Garotinhos moldavam em massapé calungas molengos.

Lula quis pensar quando outros meninos estariam construindo pra o futuro bonecos diferentes e os homens também fabricando seus gigantes com barro diferente (ibidem, p. 23-24).

– expressando pessoa de pouca estatura, principalmente por ser aleijado da coluna vertebral, materializado na figura do coronel Totô do Canindé que, mesmo fraco das pernas, exercia com seu autoritarismo o controle político da região:

Lula então viu que o homem era paralítico, umas pernas fininhas se enroscavam no fundo do tucum. O senhor do Canindé regulava seus cinquenta cajús, aleijado e por cima uma miseria orgânica, amarelo, bigode cobrindo a bôca escura, meio vesgo. Só a voz tinha uma força inesperada (ibidem, p. 52).

– revelando o significado de fundo da terra, divindade poderosa, na qual o elemento terra aparece transfigurado simbolicamente na sua função maternal, geradora de vida:

A ilha nacia, a gente sentia aquela terra toda como um ser vivo brotando das águas, mexendo-se em sua vida rudimentar, fazendo palpitar num só corpo um turbilhão de existências primitivas com as quais Lula se confundia (ibidem, p. 49).

Como foi visto, a utilização de alguns dos significados de *Calunga* como elemento de construção ficcional confirma o grau de conscientização de Jorge de Lima sobre a plurissignificação do termo. É mais importante do que isso, já sinaliza a incorporação de uma linguagem simbólica dentro dos procedimentos estilísticos do romance. Linguagem esta que parece ter sido um dos desdobramentos do contato do

³⁰ Ver trecho bíblico: “Então formou o Senhor Deus ao homem do pé da terra, e lhe soprou nas narinas o fôlego de vida, e o homem passou a ser alma vivente” (1969, GN 2.7).

escritor com os procedimentos estéticos do Simbolismo, que vão repercutir na sua escrita desde a publicação, em 1914, do livro de poesia *XIV Alexandrinos*. Essa corrente literária levou ao extremo o emprego do símbolo, que se tornou, para os poetas, um dos principais recursos de expressão de conteúdos subjetivos, difusos e pluridimensionais. Além disso, como afirma Balakian, “a técnica simbolista girou em torno do culto da imagem e dos novos usos da linguagem tendentes a se tornarem a poesia de uma afirmação direta do pensamento” (2007, p. 123). E nesse sentido, muitos dos seus preceitos foram refundidos em estéticas posteriores, a exemplo do que fizeram os escritores modernistas, que, de acordo com Brito, chegaram “mesmo a considerá-la inspiradora de muitas de suas atitudes e admitirem até estarem dando prosseguimento aos princípios por ela formulados” (1978, p. 207).

Como defendem Chevalier e Gheerbrant, o símbolo, tanto no universo artístico-literário como em outros âmbitos, possui diversas funções, entre as quais destacamos a capacidade de ser instrumento de mediação, de possuir forças unificadoras e de operar transcendência. No primeiro caso, o símbolo “estende pontes, reúne elementos separados, reúne o céu e a terra, a matéria e o espírito, a natureza e a cultura, o real e o sonho, o inconsciente e a consciência” (1994, p. 27). A partir dessa função mediadora, os símbolos tendem a reunir e a condensar, na condição de “forças unificadoras”, toda a experiência humana, desde os aspectos religiosos, sociais, psíquicos e cósmicos. Ao símbolo também desempenha o papel de transcendente, ao associar elementos antagônicos, superar oposições e “assim franquear o caminho a um progresso da consciência” (ibidem, p. 31).

Além do título, rico em acepções simbólicas, outros motivos identificados em *Calunga* – lama, ilha e formiga – contêm nas suas estruturas essas três funções, ao mediar elementos distantes e antagônicos, reunir a experiência humana em sua totalidade e oferecer uma possibilidade de transcendência das oposições. Além disso, essas motivações empreendem, na condição de procedimento formal, um diálogo intenso com os aspectos do conteúdo e da função das configurações utópicas presentes na obra³¹. Sendo assim, veremos a partir de agora como as estruturas

³¹ Essa inter-relação, de tão imbricada, fez com que, por exemplo, o tratamento dado à simbologia da formiga fosse transferido para o terceiro capítulo, no qual se discutirá o papel da utopia no romance.

simbólicas da lama e da ilha se manifestam, por meio de imagens reveladoras de traços poéticos.

Lama – Ao longo da narrativa, a lama transmuta-se de elemento pastoso (mistura de terra e água), para o barro (mistura de argila e água) que pode ser pastoso ou se transformar, aquecido no forno ou pelo calor do sol, em material sólido; até atingir uma condição abstrata, sugerindo a possibilidade de reencontro com episódios do universo religioso – como o mito da formação do primeiro homem e sua posterior Queda – como também significando a decadência moral da população. Sendo assim, a lama transcende os aspectos naturais e participa da vida social e religiosa, significando, ao mesmo tempo, a tentativa de construir uma ponte com o tempo mítico do paraíso perdido e a impossibilidade de transpor a realidade degradante da ilha de Santa Luzia.

As referências à lama, quase sempre estão associadas a passagens da tradição bíblica ocidental. Desde o início da narrativa, a idéia de retorno do protagonista Lula à sua terra natal já sugere, implicitamente, o retorno aos tempos primitivos:

Lula abancou-se um momento, e num instante o mormaço pegou sono nele. O trem principiou a voar como avião, para baixo, sempre para baixo, ia descendo planos, planos.
Chamou o condutor, agora amabilíssimo, indagou aonde o trem se dirigia.
— Ao começo da terra.
E Lula percebeu de verdade que os homens das estações, dos campos, das feiras, dos engenhos eram cada vez mais despidos. (LIMA, 1935, p. 14)

Envolvido numa atmosfera de sonho, Lula embarca num movimento descendente em direção às origens da terra, numa espécie de releitura do mito da criação do homem. Segundo Cereja, todas as personagens dos romances de Jorge de Lima buscam retomar a história original de Adão e Eva e sua conseqüente expulsão do paraíso. Em *Calunga*, as tentativas de recuperar o ambiente de paz e harmonia do paraíso bíblico esbarram no cotidiano atribulado das relações humanas modernas: “No plano social, a queda se dá na degradação das relações humanas e

nas condições de vida da população: a extração do sururu, a malária, a miséria, o fanatismo religioso, a violência, o autoritarismo” (CEREJA, 1994, p. 114). Esse jogo de tensão e oposição entre os planos terrestre e celeste, entretanto, não levará o ser humano a cumprir um desfecho fatalista, totalmente descendente. Como revelou o escritor alagoano, “confuso e nômade, o homem moderno, como o homem da Queda, percorre simultaneamente vários caminhos com o resto da ubiqüidade que lhe sobrou” (LIMA, 1997, p. 47)³². Com base em depoimentos como esse, Cereja afirma ser “provável que, na visão de Jorge de Lima, a queda seja justamente o caminho que leva para o alto, pois é do sofrimento e da dor que nasce ou renasce a vida” (CEREJA, op. cit., p. 97).

Como *elemento pastoso*, o símbolo da lama, mistura de terra e água, trafega em duas linhas oposicionais, ora significando evolução, ora involução. Do ponto de vista da terra, traz o sentido da fecundação, já que em algumas culturas, a exemplo da védica, a substância terrosa desempenha a função de mãe e de protetora contra as forças destrutivas. Do ponto de vista da água, tomando-a no seu sentido de pureza original, a terra seria o elemento de contaminação, desencadeando um processo involutivo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994). Vejamos como se dá essa oposição num trecho do romance:

A lagoa era a mãe que alimentava a população de todo o mundão da Manguaba; alimentava à maneira das leitoas do coronel; deitada na lama. Mãe-porca. Ninguém conhecia, porém, outra mãe mais limpa nem mais feiticeira. Como as mães tuberculosas que cospem na comida dos filhos, ela lhes metia no sangue a maleita e no bucho – a opilação para eles acharem diferentes do resto do mundo o seu reino de lama. Aquêlê pessoal tinha outra sensibilidade, trabalhava à vista de Lula sem mostras de nenhum mal-estar. Eram felizes dentro de tão grande infelicidade. Ignoravam outros ares mais puros, outro ambiente que não fôsse o da lama e viviam sem nenhuma revolta, sem nenhum outro desejo. Mãe-maleita *adormentava* seus filhos, mãe-maleita lhes dava sonhos de febre que eram como histórias bonitas que as mães velhas contam aos meninos nas soleiras quando a noite cobre aquelas tristezas brabas. (LIMA, 1935, p. 131, grifo nosso)

³² Essa passagem consta na seção “Auto-retrato intelectual” foi publicada no Diário Carioca, Rio de Janeiro, em fevereiro de 1948, e extraída de *Jorge de Lima: poesia completa* (1997).

O aspecto maternal da lama, simbolizado pelo elemento terra, é metaforizado pela lagoa, a “mãe-porca” que alimenta seus filhos opilados. Pescadores, sururuzeiros, oleiros retiram da lagoa, do “reino da lama”, o seu sustento, garantindo sua sobrevivência. Mas por outro lado, à semelhança das “mães tuberculosas que cospem na comida dos filhos”, a lama condena-os à morte, ao contaminá-los com a maleita e a opilação. Nesse sentido, o termo “adormentava” é revelador na descrição acima. Como nos sugere o dicionário Houaiss, o verbo adormentar significa, no âmbito denotativo, ação de provocar sono, adormecimento, e no sentido conotativo, fazer perder as sensações, a viveza. Contudo, além desses sentidos, o termo mantém uma aproximação sonora com o verbo atormentar (submeter à tortura; flagelar) e contém na sua grafia a palavra dor. Dessa forma, podemos argumentar que a palavra adormentar reúne duas situações opostas: no plano do léxico, uma sensação segura de adormecimento e de perda das sensações (como nos indica o dicionário), com possibilidade de transcender, puxar para o alto (“mãe-maleita lhes dava sonhos de febre que eram como histórias bonitas que as mães velhas contam aos meninos nas soleiras”) e, em contrapartida, revela as reações de dor e tormento, que puxam para baixo, resultantes das contaminações com as sezões. E em ambas as oposições, há uma força poética agindo, implicitamente, seja pelo curso do sonho e da febre (surrealismo) ou do significado pluridimensional da lama (simbolismo).

Num primeiro momento, Lula defende um discurso inflamado contra as atividades que estão em contato direto com a lama: “Muitos tinham vindo da lama do sururu ou das criações de porcos para o trabalho do barro nas olarias, sempre em contato imediato com a terra” (LIMA, op. cit., p. 73-74). E constrói a sua utopia em torno do desejo de transformar a ilha de Santa Luzia numa “terra nova”, onde todos pudessem viver livres do jugo do coronel Totô. Em princípio, ao se deparar com as condições sociais daquele meio, seu sonho utópico aponta como solução daquelas misérias a criação de carneiros, numa terra imprópria para esse tipo de cultura. Com o tempo, assumirá uma nova postura, sendo a lama, neste sentido, um fator de preponderância na mudança de curso da narrativa, ou como afirma Rebello:

Ao ser dialetizada, no sentido de poder representar água corrompida ou terra fecundada, a lama exerce papel fundamental na estrutura narrativa, pois se torna reflexo da vida e da morte dos habitantes da região. A luta da personagem contra a lama, até ser vencida por ela através da geofagia, representa uma forma de iniciação, de recuperação de uma identidade com o meio [...]. No momento em que se dá essa identificação, Lula deixa de refletir a contradição da estrutura social do lugar e assume-se como ser individual e pertencente àquele meio. (1988, p. 102)

A geofagia, ou seja, o ato freqüente de comer terra ou barro reafirma um dos significados apreendidos do termo “calunga”. Ao contaminar-se com os malefícios da lama, Lula passa a comer objetos de barro, passando a religar-se, simbolicamente, com o “fundo da terra”. Essa reaproximação com o aspecto feminino pode realmente ser vista como o reestabelecimento de laços entre o personagem e suas raízes culturais. Vale registrar que, em certas tribos da África, a geofagia contém um sentido de identificação³³. Algo semelhante parece se operar no romance: o contato com a mãe-terra abre as possibilidades para a retomada como também para o estreitamento dos vínculos identitários com aquela cultura. Essa noção de identificação aparece em diversas situações da narrativa. Em uma delas, Lula, de posse de uma lanterna, sai de casa e surpreende-se com o pulular de existências na vida noturna da ilha. Depois de acompanhar a cena em que um sapo é engolido por uma cobra, a idéia de pertencimento vem à tona com mais intensidade: “Que nem o sapo Lula não podia reagir, era um calunga de barro mole, imobilizado, tragado pelo visgo dominador, a ilha devorava-o aos poucos sem ele reagir” (LIMA, op. cit., p. 173). Como “calunga de barro mole”, Lula sente a influência do meio e se reconhece como mais um indivíduo que forma aquela coletividade e, como tal, compartilha das mesmas misérias.

Nesse processo de identificação, a lama, na condição de barro cozido (*aspecto sólido*) integrará, há séculos, os costumes da região:

Aquêle era bem o plano mais baixo do trabalho. O mais antigo e mais primitivo também. Ha quantos séculos multidões igualmente miseráveis mergulhavam na grande lagôa catando de-comer ou

³³ Cf. verbete “terra”, em CHEVALIER e GHEERBRANT (1994).

argamassavam suas arquiteturas, suas taipas, seus fornos de assar tijolo ou assar suas comidas, muitas vezes comidas e cacaría indo parar nos estômagos vasis dos miseráveis, devoradores da própria mãe-terra que o vira nacer e que os matava depois de amarelão! (ibidem, p. 20)

O trabalho de retirar o barro da lagoa servia para diversas funções. Do plano arquitetônico, o barro substituía o cimento, a areia e os tijolos usados nas construções de alvenaria e, em seu lugar, formava as casas de taipa; do plano do trabalho, era moldado e depois transformado nos fornos das olarias, nos quais, parte da população encontrava seu meio de sobrevivência; do plano gastronômico, os fornos também eram utilizados para o preparo da alimentação. Mas, em contrapartida ao seu caráter positivo e transformador, o contato com o barro também provocará a dependência química da população:

Mas os miseráveis estavam aquecidos por dentro, de maleita, estavam de sensibilidade embotada, minados de verminose, o gosto pervertido, viciados a mascar balões de barro cozido, cacos de telha, balas de badoque. O habito de comer terra era natural entre os cambembes: nas bodegas do Pontal da Barra se vendia ao lado da meia quarta de bacalhao, dos dois-tões de sabão marmorizado, o tijolinho de massapé³⁴ cozido, vermelhinho, até doce; tinha um gosto que só se comendo se podia dar uma opinião sincera. (ibidem, p. 75)

Em qualquer lugar da ilha, a população encontrava formas de saciar o desejo de comer terra. A geofagia passa a ser então uma prática comumente aceita. O barro aqui passa de sua condição de elemento natural para um artigo popular de valor comercial. Como mais um item nas prateleiras das bodegas, o “tijolinho de massapé cozido” torna-se num produto feito artesanalmente para atender a um vício socialmente aceito pelos habitantes da ilha de Santa Luzia e que, freqüentemente, os levará ao definhamento físico e moral: “o entredevoramento da terra e do homem vai se avolumando em todos os sentidos, impregnando a narrativa, compondo uma atmosfera pesada, pegajosa e triste [...] onde o sofrimento humano torna-se mais pesado” (CUNHA, 1961, p. 94).

³⁴ Massapé: terra fértil, argilosa, de cor escura.

Por outro lado, a lama também assumirá um aspecto *abstrato*, ao ser empregada num sentido metafórico, associada ao mito religioso da formação do primeiro homem, e ao ser metaforizada, como nos revela Rebello, “nas relações e nos valores humanos” (1988, p. 74). Segundo a pesquisadora, episódios passados fora da ilha dão conta do significado moral contido neste símbolo, a exemplo dos atos de violência que Ana sofreu quando vivia com o outro companheiro que culminarão numa situação de abandono:

Lula num dia desses, amoladíssimo, foi vêr a cidade. As ruas de pedra solta estavam sulcadas, havia lama por tudo. Certa atmosfera de desgraça caía com a chuva, como se pairasse nos ares prenúncios de que um mundo ia desabar. Em frente á olaria Lula parou. Dois sêres tristes encharcados pelo aguaceiro parece que esperavam alguém ali. Era uma mulher [Ana] e um menino mal vestidos e mal calçados. Os olhos fixados na portada da olaria, com a resignação sem remédio dos vencidos. (LIMA, op. cit., p. 35)

e das revelações da prostituta Mosquitinha, quando Lula tenta encontrar meios de solucionar os problemas da ilha, fora de seus limites, nas terras do continente:

Lula compreendia agora em que nova lama se atolava. Para que outra lama tinha vindo. Não, lama não pode resolver questões como a que vinha tratar; iria dali sem falar com ninguém. O Estado estava convertido numa oligarquia, numa mamãezada conforme a pitoresca palavra de Mosquitinha. O sexo era a primeira preocupação dos homens do governo, as prostitutas arranjavam emprego pra seus xodós. Era voltar a resolver a questão como Pioca queria. O cambembe conhecia mais do que êle a terra que abandonara.

Num regime de lama como esse em que nós todos vivemos, quem é puro só pode sair enlameado.

(ibidem, p.140- 141)

Tanto no aspecto físico quanto nos valores morais, a população enfrenta os malefícios da lama. Num primeiro momento, “parece não haver saída para o elemento humano em *Calunga*: ou é escravizado pela natureza ou pela brutalidade, ou ainda pelo ‘progresso’ (REBELLO, 1988, p. 74), o que conduziria o destino da humanidade a uma linha descendente. Contudo, a referência ao mito da criação abre a possibilidade de superação daquele ambiente de infortúnios e sofrimentos, com o

prelúdio de construção de uma realidade renovada: “Lula quis saber quando outros meninos estariam construindo para o futuro bonecos diferentes e os homens também fabricando seus gigantes com barro diferente” (LIMA, op. cit, p. 23-24). A lama chegou a ser considerada, pelo pesquisador José Mariano Carneiro da Cunha, o grande personagem do romance. Para ele: “A lama em *Calunga* é a atmosfera personificada, atuante, presente, funcionando como *natura naturans*, como ser mítico e unificador do tempo” (1961, p. 95). Há um certo exagero em considerá-la o grande personagem, embora seja uma entidade poderosa capaz de interferir no curso da narrativa e no comportamento dos personagens.

Enfim, a lama, a partir dos três aspectos analisados, apresentaria dialeticamente o movimento de evolução e involução da condição humana. A síntese desse movimento, como parece indicar a narrativa, seria a possibilidade de surgimento de um novo ser, capaz de superar a herança do pecado original, transmutada na sua condição social e moral decadente. Assim, a simbologia da lama caminharia numa contradição entre ser um meio capaz de assegurar a sobrevivência da população e ser substância de contaminação, tanto no plano físico (veículo de doenças e causadora de morte) como no plano moral. Contradição esta superada pela função transcendente do símbolo, que abre caminhos para o surgimento de um novo ser humano, liberto das misérias do passado e do presente.

Ilha – O motivo simbólico da ilha é uma recorrência no romance *Calunga* como também em grande parte da obra poética de Jorge de Lima, desde a publicação de *Tempo e eternidade* (1935), atingindo seu ápice com *Invenção de Orfeu* (1952). Quase sempre vem associado à idéia de refúgio; isolamento; paraíso perdido; lugar sagrado da poesia e de Deus (TELLES, 1988), manifestando-se tanto no seu aspecto físico-espacial, de acidente geográfico, quanto nos seus aspectos imateriais e metafóricos. Na paisagem insular de *Calunga*, estão presentes alguns desses significados, o que contribui para a leitura da obra pelo viés da utopia.

Como se sabe, o tema da ilha se tornou um *leitmotiv* nas descrições de conteúdos que expressam o “desejo por um melhor modo de ser”, aparecendo em diferentes formas, seja em narrativas de viagens e míticas, seja em fábulas, novelas

e romances, seja em escritos filosóficos, políticos, etc. “Desde a Antiguidade grega as ilhas são os lugares prediletos para as aventuras humanas e divinas mais notáveis”, o que não causa surpresa, “já que suas costas são banhadas por um mar particularmente rico em ilhas” (KAPPLER, 1994, p. 37). Vale citar também a cultura chinesa e sua grande corrida pela descoberta de novos espaços insulares, situados no Mar oriental. Na tradição ocidental, um dos grandes nomes a ser ressaltado é o de Platão, que lança nos diálogos socráticos *Timeu* e *Crítias* (aproximadamente em 355 a.C.), o primeiro gérmen de um lugar utópico, com a referência à ilha Atlântida. Para Bloch, a tendência dos romances antigos em transferir-se para ilhas dos mares do Sul e para vales distantes expressam um conteúdo estabelecido num futuro longínquo, “o destino utópico da viagem na distância” (2005, p. 99).

Muitas das mitologias gregas em torno da ilha foram retomadas pelos viajantes medievais e modernos na conquista de novos mundos. O despontar da obra *A Utopia*, de Tomás Morus, como inaugurador da utopia enquanto gênero literário se processa justamente com a descoberta do Novo Mundo, já que “esse novo horizonte geográfico permite a reativação de todo um manancial mítico” (BRUNEL, 2000, p. 925). Atravessando os tempos, a paisagem insular enquanto espaço utópico literário chega ao século XX em diferentes costuras, a exemplo do que pode ser visto no romance *Calunga* (1935), e no *Conto da ilha desconhecida* (1998), de José Saramago. Nesta última, um homem do povo, anônimo, entrega-se a uma aventura consentida por um rei ao “mar imaginado”, na qual “a própria nau torna-se ilha, através da força do desejo e da imaginação” (MARTINS, 2003, p. 9-10).

Veremos agora como se configura, em *Calunga*, a construção da geografia humana da ilha de Santa Luzia, realizando um diálogo com passagens transcorridas no espaço insular de *A Utopia*, de Morus. Essa leitura é um caminho possível, principalmente, no que se refere à discussão sobre as formas variadas pelas quais as utopias se engendram. Mesmo diante de pontos de semelhança, a exemplo do motivo recorrente da ilha, o fenômeno utópico de ambas as narrativas vem à tona em diferentes perspectivas, reforçando o argumento de Levitas de que a utopia surge

como “resposta socialmente construída para uma lacuna *igualmente* socialmente construída entre as necessidades e desejos gerados por uma sociedade em particular e as satisfações disponíveis e distribuídas por ela” (LEVITAS, 1990, p. 182, grifo da autora)³⁵.

Lula e o português Rafael Hitlodeu, personagem de *A Utopia*, vivem sob um conjunto próprio de situações e necessidades; e as ações as quais se submetem servem de contraponto ao contexto histórico brasileiro (Lula com sua mobilidade participativa) e inglês (Rafael na sua condição de observador). No aspecto geográfico, a ilha de Santa Luzia se encontra cercada por lagoas, isolada geograficamente do continente, mas mantendo com este e com outras ilhas um grande vínculo no tocante a aspectos morais, políticos e religiosos: “O habitante de uma ilha pouco diferia de outro da ilha próxima, o da margem das lagôas era igualzinho ao das fôzes dos rios ou dos manguais” (LIMA, 1935, p. 76). Enquanto isso, a ilha da Utopia é cercada pelo mar e projetada pelo rei Utopos que “elevou homens ignorantes e rústicos a um grau de cultura que nenhum outro povo parece ter alcançado atualmente” (MORUS, 2000, p. 70). Nessa primeira abordagem, já percebemos um ponto de diferenciação entre as duas utopias: a ilha em *Calunga*, embora idealizada, é tecida também pelos fios do realismo, ao revelar as misérias e os problemas sociais da população; diferentemente, a de Morus, está inserida num modelo imutável de perfeição, muito bem descrito por Russell Jacoby:

Na tradição utópica, quase todas as atenções são voltadas para o que pode ser chamado de escola ‘projetista’ do utopismo. De Thomas More a B. F. Skinner, os utopistas projetistas detalharam como o futuro seria; eles estabeleceram, elaboraram e demarcaram essas diretrizes [...].

Os projetistas utópicos apresentam o tamanho dos cômodos, o número de lugares às mesas, a hora exata em que despertar ou dormir. Entretanto, a força dos projetistas também é a sua fraqueza. Os planejamentos revelam e, por vezes celebram, um certo autoritarismo. Eles dizem: esse é o modo segundo o qual as pessoas devem se vestir, essa é a hora em que elas devem comer. (2007, p. 64)

³⁵ No inglês: “socially constructed response to an *equally* socially constructed gap between the needs and wants generated by a particular society and the satisfactions available to and distributed by it”.

A imagem que melhor define a ilha Utopia é a de uma máquina com engrenagens articuladas com precisão, proporcionando um funcionamento infalível: “entre os utopianos [...], depois que a Constituição foi aceita definitivamente, raramente ocorre que escolham um novo lugar para construir” (MORUS, op. cit, p. 84). Nada escapa ao controle, porque “encontram remédio rápido e fácil para as deteriorações presentes, prevendo mesmo as possíveis” (ibidem, p. 63). Na condição de visitante, Rafael desembarca na ilha, observa todo o seu funcionamento e depois retorna ao seu lugar de origem, onde narra pelo auxílio da memória tudo o que observou. Para Moylan, boa parte das utopias segue esse mesmo percurso:

a narrativa tem início com o/a visitante partindo de sua terra, uma terra normalmente bem semelhante à sociedade do autor/a, e procede com a chegada, por escolha ou por acaso, na terra da utopia, e com o passeio pela nova sociedade, acompanhado por guias que respondem perguntas do visitante e elogiam os benefícios da utopia, freqüentemente em detrimento à terra natal do visitante; termina com o retorno do/da visitante, para falar sobre a utopia a seus conterrâneos. Normalmente, o/a visitante prefere as condições da utopia. Há inúmeras exceções desse reconhecido esquema da utopia tradicional [...]. (1986, p. 44)³⁶

Diante da descrição de Moylan, nota-se que as configurações utópicas em *Calunga* seguem na contramão desse modelo tradicional. Lula retorna à sua terra natal tomado pela esperança de rever seus parentes e “o reencontro de sua gente num flagrante tão puro, após tantos anos, tinha-lhe dado perspectiva de descobridor” (LIMA, 1935, p. 12). Nessa busca, ele percorre dois espaços geográficos: a cidade (terra firme) e a ilha (terra cercada por águas). No primeiro momento, desembarca de trem na cidade e segue em busca da família. Sem deixar ser reconhecido, interroga várias pessoas, e obtém a informação de que na ilha de Santa Luzia possivelmente havia

³⁶ A tradução livre de todos os fragmentos citados, nesta pesquisa, do livro *Demand the impossible – Science fiction and the utopian imagination* (1986), de Tom Moylan, coube a Raquel D’Elboux Nunes.

A citação original, no inglês: “the narrative opens with the departure of the visitor from her or his own land, usually very similar to the author’s own society, moves to the arrival, by choice or by accident, at the land of the utopia and the tour around the new society by guides who answer the visitor’s questions and extol the benefits of utopia, often at the expense of the visitor’s homeland. Usually, the visitor is won over to the utopian way. Over against this admittedly schematic summary of the traditional utopia to which there are many exceptions”.

uma família de nome Bernardo. Desolado em terra firme, rapidamente, decide atravessar a lagoa de canoa e refugiar-se na ilha. Assim como Rafael, Lula segue viagem para uma ilha, mas seus objetivos são diferentes dos de um mero visitante, já que busca resgatar suas origens. A chegada na ilha torna-se para ele, ao contrário de Rafael (mero observador) uma oportunidade de retomada e reconciliação de capítulos de sua história pessoal³⁷; a cada passo que dá, ele descobre a ilha e redescobre a si mesmo. Nesse sentido, longe de assumir uma atitude contemplativa, torna-se um sujeito participativo, sendo capaz de influir e ser influenciado pelo lugar. Movido pelo sonho utópico, Lula retoma sua própria história e, ao mesmo tempo, suas ações revelam o percurso histórico secular de infortúnios a qual vêm sendo submetidos os habitantes da ilha. E chega em alguns momentos a sentir todo o peso da solidão humana recair sobre seus ombros, reiterando o significado de isolamento que a ilha contém:

Era manhã, e uma chuvinha ininterrupta, um céu cinzento passavam sobre a lagoa triste, sobre os coqueirais, sobre as gamboas, sobre todo aquele mundo baixo, à flor das águas, limitado pela orla embrejada da ilha, esmagado pela imensidade do mar limpão ao sul e pelo imenso planalto que se levanta ao norte. Dentro desse palco silencioso o homem decaído estava diluído e continha todas as grandes solidões dentro de si. (ibidem, p. 176)

Diferentemente, na descrição de Rafael, a Utopia surge como um lugar ideal, sem conflitos, no qual ninguém se sente sozinho porque “entre os utopianos [...] tudo é de todos, um homem está seguro de ter o necessário contanto que os celeiros públicos estejam repletos” (MORUS, op. cit, p. 110), o que leva à situação paradoxal: “embora ninguém possua nada, todos são ricos” (MORUS, loc. cit). Entretanto, vale registrar que, dentro desse modelo, os escravos e as mulheres são subjugados, embora essas informações pareçam apaziguadas. A ilha de Santa Luzia revela-se um mundo hierarquizante, sedimentado em relações socioeconômicas opressoras dos ricos contra os pobres. De um lado, os catadores de sururu, os pescadores, os oleiros, as lavadeiras, os caboclos que cuidavam das terras e dos animais; do outro, os latifundiários, proprietários

³⁷ E isso nos remete ao esforço de Bloch que defendeu ao longo de sua vida a possibilidade de mudança do mundo, sendo o homem o criador de sua própria história. Cf. MOYLAN, Tom. *Demand the impossible – Science fiction and the utopian imagination* (1986, p. 20): “The lifelong project of this Marxist philosopher was the determination of the possibility of humanity changing the world in which it lives and becoming the maker of its own history”.

de terras e de gado. Dentro deste último grupo encontra-se o coronel Totô – o pivô dos conflitos da narrativa. E desse grupo também vai fazer parte Lula que, ao retornar a sua terra natal na condição de homem rico, vai adquirir terras para a criação de carneiros. Longe do espírito de previdência dos habitantes da Utopia, em Santa Luzia, a maioria da população vive sob a escassez de mantimentos e recursos, passando fome e fragilizada pelas doenças endêmicas que, muitas vezes, levam à morte.

Como o propósito aqui foi o de buscar alguns pontos de diálogo entre as manifestações utópicas de *Calunga* e *A Utopia*, e não estabelecer uma análise comparativa profunda (o que seria tema de um novo trabalho), os exemplos vistos anteriormente já são suficientes para confirmar que, sob o ponto de vista do fenômeno utópico, as obras tomam percursos diferentes. Certamente há muitas contradições, senões, ambigüidades e lacunas na tentativa de Morus em descrever uma boa forma de existência que não foram colocadas em questão. Na verdade, o interesse dessa interface foi apenas o de revelar como a isotopia da ilha como elemento de construção narrativa é tratada de modo específico em cada obra, inviabilizando, dessa maneira, a definição de utopia pelo seu aspecto formal.

Ao retomar em *Calunga* o tema da ilha, o escritor Jorge de Lima incorpora na sua bagagem literária e cultural um dos procedimentos formais da utopia enquanto gênero literário, e torna possível a leitura do romance por esse viés. Mas longe de reproduzir uma visão tradicional, a narrativa desmonta o discurso centralizador dos projetistas utópicos que propunham um modelo perfeito de sociedade. Expõe as fragilidades desses projetos, à medida que revela um conteúdo utópico enraizado numa “ilha ideal-real”, tal como afirmou Jorge Lima ter realizado nos versos de *Invenção de Orfeu*, considerada, por Telles, sua obra ápice no aspecto da simbolização poética da ilha:

- Onde decorre o poema?
- Numa ilha ideal-real, porque não existe geograficamente (toda a geografia do poema é inespacial), mas real, porque ao contrário da de Thomas Morus, onde os seres são perfeitos, nesta há miséria, sofrimentos, guerras. É uma ilha que tem um subsolo e supersolo. O poema abrange o cotidiano, o natural, o preternatural, o sobrenatural e angélico. (LIMA, 1997, p. 63)³⁸

³⁸ Este fragmento foi extraído da entrevista, intitulada “Encontro com Jorge de Lima”, concedida a Paulo de Castro e publicada no jornal *Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro, em 7 de junho de 1952. Fragmentos dessa entrevista também aparecem na seção “Auto-retrato intelectual”, localizada no livro *Jorge de Lima: poesia completa* (1997).

Distante da harmonia das sociedades imaginadas pelos projetistas utópicos, a ilha do romance, tal qual o que se passa no poema, está fundada numa realidade caótica, na qual a experiência total da humanidade se condensa, havendo um encontro dos planos inferior, terrestre e celeste, do céu, do purgatório e do inferno – uma espécie de atualização da *Divina comédia* (1555), de Dante Alighieri. Para confirmar tal possibilidade, vale retomar uma emblemática passagem do texto em que a ilha é comparada ao inferno: “O inferno é igual para todos os condenados. E no mesmo círculo infernal os desgraçados zombam uns dos outros, martirizam-se mutuamente e a tortura continua” (LIMA, 1935, p.72). Em *Calunga*, a idéia de construção de uma “terra nova” se estabelece no *aqui e agora*, no turbulento cotidiano da ilha de Santa Luzia, com suas misérias seculares, seus dramas e tragédias que parecem insolúveis: “Lula percebeu que aquele homem doente [coronel Totô], miserável, era bem como certos diabos sôbre quem lera num tratado de demonologia; sofrendo nas profundas, faziam por sua vez sofrer os condenados” (ibidem, p. 57).

Do mesmo modo que ocorreu com o elemento lama, o motivo da ilha surge contaminado moral, social e politicamente, como também aparece no romance com as funções de mediar, unificar e de operar transcendência: “Calunga tem a sua ação cumprida num espaço absoluto, cujo ponto axial é a Ilha de Santa Luzia, cenário de dramática cosmogonia e figura da grande ilha mítica que será fundada na *Invenção de Orfeu*” (CUNHA, 1961, p. 94). Em diversas passagens do livro, surgem inúmeras situações em que elementos distantes como o sagrado e o profano, o céu e a terra, o real e o sonho, a natureza e a cultura são reunificados, sinalizando a possibilidade de (re)ligação espiritual da população da ilha com o frescor dos tempos originais. Como nos lembra Martins:

Lugar de refúgio e isolamento, a ilha simboliza, portanto, a origem e o centro, o espaço ancestral do qual o homem é afastado para ser lançado no caos do mundo civilizado. Como o ideal de retorno ao ventre materno, retornar à prazerosa e protegida vida insular representa a volta a um tempo anterior à cultura, e por isso mesmo alheio aos pecados e privações da vida em sociedade. (2003, p. 21)

O retorno de Lula à sua terra natal abre caminhos para a recuperação desse “tempo anterior à cultura”. Nesse sentido, até mesmo as características físicas da ilha contribuem para a definição do tempo mítico reconhecido na narrativa. Por definição, apresenta-se como uma imagem circular, fechada, dobrada sobre si mesma, repetitiva. Nesse caso, tempo mítico e ilha parecem se fundir, como recursos formais, ao conteúdo místico-religioso da narrativa, confirmando esse movimento de retorno aos primórdios da humanidade: “Lula compreendeu que aquela gente era uma ilha humana, rodeada de trevas. Sentiu que era preciso secar a lama que encharcava sua tribo, ligar a ilha às terras longínquas e iluminadas, onde já se produzira o levantamento do solo humano” (LIMA, 1935, p. 46). Esse significado de centro espiritual original está muito presente na narrativa e se revela não apenas na reconstrução de uma “ponte” com as “terras longínquas e iluminadas”, ou seja, com Deus, mas também na busca de um paraíso perdido, simbolizado na recuperação do primitivismo indígena, no resgate de valores pertencentes aos caetés: “Os avós desses cambembes, os caetés, eram tidos como ferozes, porque defendiam dos invasores as suas tabas e as suas ocaras. Nós temos uma dívida para com essa gente, cujo sangue corre dentro de nós e que nós continuamos a degradar”. (ibidem, p. 64-65). A reiteração de episódios e valores da cultura caeté confirma, para Rebello, que esse motivo:

De dado histórico e externo à narrativa, [...] passa a reflexo da ‘visão do mundo’ do narrador, já que se transforma em uma metáfora simbólica da força, do valor e da coragem dos homens do passado e do tempo ‘forte’ da origem. Assim ao desejar reviver o posicionamento dos homens do passado frente à vida, como meio de combater a inércia verificada nos do presente, reitera-se a insatisfação por aquilo que o momento atual representa e, também, pelo sistema de valores vigente. (1988, p. 101)

Se, por um lado, Lula retoma os valores dos índios caetés enquanto sonha acordado, buscando alcançar uma melhor forma de vida capaz de dissolver as injustiças e as desigualdades daquele meio, por outro, como veremos, o santo, enquanto realiza milagres, invade propriedades e deita-se com as “moleconas” do coronel Totô, vai conduzindo, pelas forças invisíveis do fanatismo, “morféticos, ferimentos, aleijados, crianças sambudas, velhas de xale, homens de chapéu-de-palha [...]” (LIMA, op. cit, p. 159), uma leva de fiéis que caminha sem direção, na espera de

alcançar a felicidade. Enquanto Lula tem a noção clara de onde quer chegar com o seu desejo de mudança, o santo não oferece nenhuma opção de saída e, nesse sentido, mesmo contraditórias nos seus objetivos, ambas as utopias dividem o mesmo espaço. Como afirma Finazzi-Agró:

Figura geográfica, claro, mas também figura na acepção mais ampla de “espaço projetivo”, em que se condensam uma série de práticas representativas, em que se acumulam, a nível ideal, experiências heterogêneas: espaço, enfim, que se expõe à precariedade sem fim da interpretação simbólica, ao flutuar histórico das alegorias morais, políticas, religiosas. De modo que essa ilha de que falo tem, desde o início, uma consistência “topográfica” e uma imaterialidade “tópica”: ou seja, ela é um fragmento espacial reconhecível, dotado de uma identidade cartográfica própria, mas é, ao mesmo tempo, uma condensação retórico-discursiva, é o lugar ilocável em que se juntam e se sedimentam imagens muitas vezes contraditórias. (apud MARTINS, 2003, p. 23).

Tal flexibilidade faz com que, no decorrer da narrativa, essas duas manifestações utópicas se desdobrem num mesmo movimento de circularidade e repetição, submetidas a um tempo mítico, que vai culminar na fuga de Lula e do santo do espaço insular: “Estava irremediavelmente perdido. Ou saía da terra ou a terra o tragava” (LIMA, op. cit, p. 92). As forças simbólicas da ilha vão, permanentemente, atuar nas ações dos personagens, bem como nas mudanças climáticas do meio ambiente, confirmando a afirmação de Kapler: “o ser comum que aborda a ilha não poderá manter todas as características que lhe são próprias se decidir ficar: poderá optar entre deixar o lugar ou incorporar a natureza que este lhe impõe” (1994, p. 37).

Como foi visto, o símbolo da ilha realmente cumpre no romance suas funções de mediador, reunificador e de operar transcendência. Aparece em toda sua riqueza de significado – refúgio, isolamento, paraíso perdido, lugar sagrado, etc – e vai atingir seu ápice como metáfora de poesia. Em *Calunga*, a ilha, lugar, por excelência, do arbitrário, desempenha também as funções de reunir e condensar toda a experiência literária de Jorge de Lima. Ela se transmuta num “espaço textual”³⁹, onde o escritor tem a liberdade de combinar alguns recursos formais do

³⁹ Essa expressão ‘espaço textual’ foi empregada por Telles numa passagem em que esclarece a importância do tema da ilha na obra *Invenção de Orfeu*: “A imagem de uma ilha utópica e edênica, dourada e redonda, é bem o modelo imaginário global da poesia de Jorge de Lima. Em torno da ilha, tentando expressá-la nas suas mais diversas realidades (geográfica, histórica, filosófica, psicanalítica e poética), ele foi montando, foi superpondo traços desses vários discursos, criando um espaço textual que é a sua ilha, manifestação do ser do homem na sua

romance de 30 do Nordeste com temas, imagens e motivos simbólicos de sua poesia, numa simbiose tal, que, somente uma leitura analítica, é capaz de separar tais procedimentos, posto que ambos estão contaminados de uma ordem poética. Não haveria símbolo melhor para abarcar a experiência escritural de um autor que, levado pelo experimentalismo e pelas invenções da escrita, soube, como poucos, criar sua própria ‘ilha’, seu reino inconfundível de palavras e silêncio, onde é possível chegar e sair com diferentes cartografias.

*

Com essa breve apresentação de elementos definidores do modo *poemático* – quais sejam a interpolação de ritmos, as incursões surrealistas e a presença de motivos simbólicos⁴⁰ – e do modo *narrativo*, nota-se a manifestação de uma ordem poética agindo no romance *Calunga*, o que de certo modo o diferencia dos escritos do romance de 30 do Nordeste, apesar das semelhanças na “opção temática”. A escolha do romance como suporte, longe de ser uma atitude “oportunista” – como quiseram acreditar alguns críticos – dá continuidade à tendência ao experimentalismo, uma das vertentes do projeto autoral do escritor: “É possível descobrir o poeta sob a capa do romancista Jorge de Lima. Pois embora assumo, na ficção, o tom prosaico, narrativo, dialogal, em verdade, Jorge de Lima nunca deixa de apresentar-se o poeta, em permanente estado de poesia” (ARAÚJO, 1983, p. 33). Com essa constatação, vale a pena retomar a discussão sobre a recepção da obra no período em que foi publicada.

O fato de Jorge de Lima romper as fronteiras entre prosa e poesia, utilizando o experimentalismo literário como meio de resgatar os elos da humanidade com a esfera do sagrado não seria um caminho para analisar o estranhamento da crítica em relação a *Calunga*? Como afirma Cortázar: “é bem sabido que basta deslocar alguma atividade de sua ordem habitual para produzir alguma forma de escândalo e de surpresa” (1988, p. 49). No romance, é possível identificar dois deslocamentos: o literário, no qual a estrutura do romance se conflui com a experiência poética do autor, contaminando-se; e o utópico, ao apresentar uma visão crítica sobre a

plenitude. A sua ilha é assim o sucedâneo do *locus amoenus*, lugar onde correm os rios da juventude e da velhice, onde existem as audácias da invenção e o saber silencioso do homem na sua maturidade” (1988, p. 136). Por semelhança, apropriei-me dela para enfatizar meu argumento em favor da ordem poética em *Calunga*.

⁴⁰A *confirmação da paráfrase de “referência interna”* que completa o argumento da presença do modo *poemático* no romance será analisada no capítulo três.

escrita tradicional da utopia. Nesse movimento, a experiência humana revela-se em sua totalidade, sendo a poesia a linha da costura, bem nos moldes do que defendeu o escritor argentino:

Esse avanço em túnel, que se volta contra o verbal a partir do próprio verbo mas já em plano extraverbal, denuncia a literatura como condicionante da realidade e avança na instauração de uma atividade em que o estético é substituído pelo poético [...]. (ibidem, p. 50)

O modo próprio de estruturação da narrativa, inclinado às efusões poéticas, ao conter os elementos analisados anteriormente contribuirá, como veremos adiante, para o esfacelamento do conteúdo utópico identificado na trama. E pode ser empregado como exemplo para a argumentação de Levitas sobre a conceitualização do termo utopia. Devido à variabilidade da forma, função e conteúdo, as tentativas de apresentar um modelo sistematizado, prescritivo e fechado do que seria o fenômeno falham, como já começamos a perceber até aqui. Com isso, surge a necessidade de se fazer uma análise mais exploratória que respeite as diferenças de cada expressão utópica sem, contudo, perceber nessa diferenciação sinais de ausência e fraqueza. É nessa direção que se encaminha esta travessia.

2. Perfil do capitão – as utopias de Lula e do santo

No romance *Calunga*, é possível identificar dois movimentos de conteúdo utópico: de um lado, Lula trava uma luta pela transformação da ilha de Santa Luzia numa “terra nova”, movido pelo sentimento de inconformação com o presente e o impulso pela criação de um mundo novo com propósitos definidos; do outro, um santo instala-se nas terras do Canindé e, com seus poderes místico-religiosos, arregimenta mais de duas mil pessoas em busca da felicidade, com o emprego repetido da palavra “Anda!” (LIMA, 1935, p. 98), mas sem apresentar nenhuma alternativa de superação das misérias da ilha.

A análise detalhada desses dois movimentos oferece um índice de aspectos relevantes na discussão sobre o conteúdo das utopias. Tal percurso analítico confirma o pensamento de Levitas em recusar as definições descritivas de utopia que, na maioria das vezes, limitam o fenômeno a um modelo estrutural universalizante de boa sociedade, quando, ao contrário, a realidade revela uma complexa teia de caminhos:

Existe uma suposição comum que a utopia deveria ser um retrato da boa sociedade. É, no entanto, óbvio que isto irá variar, por uma questão não apenas de gosto pessoal, mas dos assuntos que parecem ser importantes para diferentes grupos sociais, seja na mesma sociedade ou em diferentes circunstâncias históricas.⁴¹ (LEVITAS, 1990, p. 4)

Na sua argumentação, Levitas enxerga o fenômeno utópico contrariando as definições fechadas. A partir de sua visão, a utopia pode variar, sendo boa ou má, real ou imaginária, possível ou impossível, catalisadora de mudanças negativas ou positivas, totalitária ou não, etc. No âmbito da literatura, essas possíveis combinações podem aparecer em textos de caráter realista, científico, maravilhoso ou fantástico. Para ilustrar os obstáculos na tentativa de definir utopia pelo conteúdo, ela cita como exemplo o nazismo, um projeto de transformação radical da sociedade considerado em muitas avaliações como uma má utopia sendo, portanto, excluído

⁴¹ No inglês: “There is a common assumption that utopia should be a portrayal of the good society. It is however obvious that this will vary, being a matter not just of personal taste, but of the issues which appear to be important to different social groups, either in the same society or in different historical circumstances”.

das descrições normativas da boa sociedade que o classificaria com o rótulo de não-utópico.

A maioria das utopias é retratada como utopias universais. Este retrato envolve o fato que elas necessariamente fazem reivindicações sobre a natureza humana como um meio de legitimar os arranjos sociais particulares prescritos. De fato, sem o critério das necessidades e da natureza humanas não temos nenhuma medida objetiva para distinguir a boa da má sociedade, exceto o grau de encaixe entre as necessidades e as satisfações [...]. (ibidem, p. 185)⁴²

Dentro desse ponto de vista, a própria ideologia nazista carrega o gérmen da universalização da utopia. O que é o ideal de pureza racial do “sangue e solo”⁴³, senão a tentativa de criar um novo mundo de base totalitária, tomando como argumento de legitimação a “reivindicação” do sangue ariano, a explicação biológica da natureza humana como justificativa para a formação de um “solo pátrio” ultra-nacionalista? E do ponto de vista de seus seguidores, essa proposta – ao se opor ao mundo burguês de mercado e inspirar-se no organicismo social das comunidades arcaicas – não era considerada boa por trazer mudanças positivas na sociedade, mesmo que isso implicasse a morte de milhões de judeus? Devido às ambigüidades que as utopias contêm, qualquer tentativa de normatização universal se mostra ineficiente. É por conta disso, que Levitas defende, apoiada no pensamento de Bloch, uma definição capaz de respeitar essas particularidades, a qual as ações utópicas se tornam “expressão do desejo por uma maneira melhor de ser. Tal definição é analítica e não descritiva, ou seja, possibilita que se analisem os aspectos utópicos das formas culturais, em vez de classificá-los em utópicos ou não-utópicos”⁴⁴ (ibidem, p. 27). A partir dessa proposta, o descritivismo reducionista é substituído pela análise das especificidades da utopia nas diversas formas culturais (religião, arte, política, literatura, etc), dentro do contexto em que são geradas.

⁴² No inglês: “Most utopias are portrayed as universal utopias. This portrayal entails that they necessarily make claims about human nature as a means of legitimising the particular social arrangements prescribed. Indeed, without the criterion of human needs and human nature we have no objective measure for distinguishing the good society from the bad, except the degree of fit between needs and satisfactions”.

⁴³ A expressão “sangue e solo”, ou “Blut und Boden” foi insistentemente usada por Hitler para justificar a expulsão dos povos à margem do ideal de pureza racial, a saber os judeus, ciganos e africanos. Cf. CRISAFULI (2008).

⁴⁴ No inglês: “expression of the desire for a better way of being. Such a definition is analytic rather than descriptive, that is, it enables one to look at the utopian aspects of cultural forms rather than classify them into utopian or not utopian.”

Nesse sentido, o romance *Calunga* apresenta um índice rico de traços definidores do fenômeno utópico, presente em dois movimentos articulados de modo particular e, ao mesmo tempo, imbricado: as ações de Lula e do santo. De um lado, o protagonista insiste no desejo de transformar a ilha por meio do sonhar acordado. Lança-se de olhos bem abertos à construção de uma melhor forma de vida para os habitantes da ilha de Santa Luzia. De outro, o santo aparece no lugar como um fantasma, “ninguém sabia donde vinha e para onde ia” (LIMA, 1935, p. 98), e reproduz algumas marcas da mentalidade utópica do Quiliasmo, ao usufruir de forma extática um presente imediato, sem a articulação de metas e objetivos em direção a um futuro transformado. Embora diferentes nos propósitos, ambos os movimentos se edificam sobre um meio social insuficiente, incompleto e repleto de injustiças, ou como afirma Boudon e Bourricaud:

As utopias diferem por seu conteúdo. Umas nos propõe uma sociedade de abundância, outras, uma sociedade de rigorosa parcimônia; umas, uma sociedade de santos, outras, uma sociedade de heróis. Mas o pensamento utópico tem alguns traços comuns. Procede de uma insatisfação fundamental em relação às condições presentes da existência social. Essa insatisfação não deve ser reduzida a um sentimento individual mais ou menos fugaz. Ela é a fonte de um movimento que nos impele a restabelecer a harmonia entre o que julgamos equitativo (uma sociedade justa, livre, uma sociedade de iguais) e a vida que nos é dada aqui e agora. (2002, p. 594)

O romance contém no seu conteúdo utópico tanto a figura do santo como a do herói, e suas ações traduzem “uma insatisfação fundamental em relação às condições presentes da existência social”. Em alguns momentos, atingem até resultados satisfatórios (no caso de Lula), entreabrindo frestas em direção a uma possível transformação da ilha de Santa Luzia. Mas, por mais que haja um esforço em restabelecer uma harmonia com o “aqui e agora”, no clímax da narrativa, os dois movimentos utópicos naufragam, atingidos justamente no ponto nevrálgico de suas ambigüidades.

Observar detalhadamente como se articulam as ações de Lula e do santo em busca de um mundo melhor tem como propósito apresentar uma proposta de análise do fenômeno da utopia como gênero literário numa visão mais ampla, que seja capaz

de confirmar a insuficiência das sistematizações fechadas. Analisar cada um desses movimentos, em vez de descrevê-los a partir de esquemas estruturais previamente estabelecidos, é um caminho possível, como veremos na próxima seção, ao explorar as especificidades do conteúdo utópico nas configurações do romance *Calunga*.

*

A ação utópica de Lula em transformar a ilha de Santa Luzia nasce desde o primeiro momento em que chega a ilha. Ao se deparar com aquela realidade de misérias, o desejo inicial de encontrar seus familiares vai sendo substituído pelo sonho de construir um novo mundo no qual todos pudessem usufruir coletivamente dos frutos da terra. Ele passa, então, a vislumbrar e pôr em prática uma nova alternativa de vida, que lhe parece mais conveniente:

Pensou na criação de carneiros. Falando sobre seus projetos ao pessoal da ilha, os nativos riram às gaitadas:

– Não; era impossível criar carneiros num lugar tão húmido, encharcado, sem pastagens que dessem para os animais comer. Que o patrãozinho deixasse de fantasia [...].

– Mas é preciso mudar de vida, replicava Lula; é necessário parar com esse martírio de viver na lama, como porcos, arruinando a saúde, enriquecendo os atravessadores do Mercado Público. Vamos experimentar criação de carneiros [...].

Os pescadores riam.

– O patrão parece que já pegou sezões. Parece que já está variando.

Lula não desanimou. Mandou vir as primeiras cabeças de carneiro. Retirou da pesca meia dúzia de caboclos dispostos, e entregou o negócio que iria desenvolver e salvar os antigos comedores de moluscos. Ele mesmo ensinava os homens, guiava os pastores que haviam tão de pronto trocado os anzóis pelo bordão de apascentar. (LIMA, 1935, p. 28-29)

Essa primeira passagem já contém alguns elementos definidores da ação utópica de Lula. O desejo de mudança do protagonista se estabelece a partir de um ponto de vista individual que se estende a um propósito coletivo. Ele decide formar um rebanho de carneiros, sem fazer nenhuma consulta aos habitantes da ilha, o que evidencia um traço de autoritarismo na sua atitude. Para Martins, essa postura intransigente caracteriza diferentes utopias, desde Platão, e nelas “a liberdade não é

[...] posta em questão, já que é tido como um pressuposto que os anseios particulares devem ceder lugar ao projeto coletivo” (2003, p. 72). Na ótica de Lula, aquele seria o melhor caminho de transformar a ilha numa boa forma de vida, embora contrariasse “os anseios particulares”. Para os pescadores, sua proposta não passava de fantasia, devido às péssimas condições do meio, inapropriado para aquele tipo de cultura. Apesar dos insistentes conselhos, ele contraria o senso comum, adquire os carneiros e contrata alguns caboclos para lidarem com o rebanho. É partir desse fragmento que surge a primeira referência de Lula na condição de sonhador: “Da sua varanda Lula sonhava com a transformação da sua ilha” (LIMA, op. cit, p. 29).

Movido pelo sonho – e não mais pelo sentimento ambicioso que o fez partir de sua terra natal para o sul do país –, Lula passa a defender uma causa de ações precisas, que vão sendo formuladas concomitantemente com a sua penetração no cotidiano da ilha. Mesmo recém-chegado, tem pressa de libertar aquela gente do jugo da lama e das forças opressoras do coronel Totô do Canindé: “Lula, desesperado, foi lêr; foi riscar projetos para rasgá-los depois, foi se fatigar até que o sono chegasse e lhe concedesse o aniquilamento da noite” (ibidem, p. 33). Nesse fragmento, nota-se a ausência de um único projeto pré-elaborado antes da chegada na ilha, com vistas à superação daquela realidade insuficiente; em lugar disso, o personagem busca no aqui e agora, em meio às condições sociais disponíveis, construir um caminho viável sem formulações definitivas.

Lula aventura-se numa realidade caótica, na qual os horizontes de sua utopia se alargam pelo direcionamento do sonhar acordado. Ele vislumbra a possibilidade de instauração de um novo mundo, de olhos bem abertos, perscrutando o aqui e agora com a curiosidade de um descobridor: “vigiava o rebanho, penetrava a ilha e seus redores em excursões de reconhecimento, conhecendo melhor sua gente” (ibidem, p. 42-43). É durante o dia, e não pela noite, que ele consegue imaginar as ações mais convenientes para a realização de seu desejo utópico. O ato de sonhar acordado, a preferência pelo dia como período propulsor do seu desejo de transformar a ilha, torna-se explícito numa cena em que Ana quebra o silêncio da casa com alguns cantos de acalanto:

O companheiro virava menino sem querer. Os acalantos adormeciam a coragem do homem; ele ficava terno demais, vencido pela natureza, mais do

que deveria: ficava dentro da noite que baixava por efeito do canto escurecendo os meio-dias mais claros.

O homem não precisava de cantos da noite, mas antes de canções de eito, desses cantos que a gente usa no trabalho das limpas, no campo, equilibrando a toada com os companheiros para vencer a fadiga, para irmanar mais, e descansar o corpo que não pode parar.

[...]

Quero o dia! Quero ver! Não oiço cantos da noite, não quero ser ninado [...] Quero cantos de despertar, de construir, de conduzir, de andar. (ibidem, p. 41-42)

Para Rebello (1988), há dois aspectos interessantes nessa preferência pela luminosidade: o primeiro se refere ao desejo de Lula de combater uma certa inércia predominante na população da ilha; o segundo, diz respeito à presença da luz como demarcadora de uma consciência racional sobre a realidade circundante. Com isso, a ausência de luz representaria a inércia e o medo de vencer as vicissitudes do tempo presente. Esse jogo de contrastes entre o dia e a noite – como já foi visto no primeiro capítulo desta análise – acaba reproduzindo também dois motivos recorrentes na escrita da América do Norte (EUA) e de alguns países sul-americanos (de matriz hispânica). De acordo com o *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*, organizado por Zilá Bernd, essa recorrência pode ser assim analisada: De um lado, a cultura puritana dos Estados Unidos incorpora com rapidez o livro e a escrita, dando origem a uma tradição literária centrada na interpretação lógica de mundo e na preferência por motivações diurnas (clareza); de outro, a cultura hispano-americana, imersa numa sociedade marcada pelo analfabetismo e pelo regime opressor da colonização, absorve os recursos estético-estilísticos do barroco, reproduzindo na escrita uma realidade cultural caótica, evasiva e incerta, com a utilização do simbolismo noturno. O verbete *Dia e noite* do dicionário traz a informação de que esses dois elementos fazem parte do imaginário mítico americano, ou seja, “encontram-se no próprio fundamento da identidade bicéfala das duas Américas, daquilo que se poderia chamar de os dois grandes sonhos americanos” (PRZYCHODZEN, 2007, p. 185)⁴⁵. Em *Calunga*, essas duas noções dividem o mesmo espaço, ora a presença da luz está associada à razão, ora a ausência de luz

⁴⁵ In: BERND, Zilá (org), 2007.

representa o caos. A dicotomia entre os elementos exerce grande influência no destino da personagem Lula, sendo a luminosidade (a luz), além de elemento de construção literária, o terreno apropriado para o livre curso do sonhar acordado na narrativa, como uma das veias abertas em direção a uma nova e melhor forma de existência.

É mergulhado na atmosfera diurna que Lula alimenta seu desejo de vencer a estagnação da ilha. Essa preferência pelo dia como terreno para a atividade onírica abre um diálogo intenso com os quatro caracteres do “sonho diurno” teorizados por Ernst Bloch, no primeiro volume de sua obra *O princípio esperança*. Nesse livro, Bloch confirma a multiplicidade de conteúdos utópicos nas diversas áreas do conhecimento, dedicando uma seção extensa para a diferenciação entre “sonhos diurnos” e “sonhos noturnos”. Para ele, o sonho diurno engloba “desde o sonho desperto do tipo cômodo, trivial, rude, fugaz, despropositado e paralisante, até o tipo responsável, engajado na causa com ações precisas” (2005, p. 89). O seu conteúdo é diferente do sonho noturno, principalmente no que se refere à consciência de algo que se aproxima, à produção de algo novo e à liberdade de fazer auto-escolhas.

No campo da psicanálise, diversos estudiosos se debruçaram no estudo do onírico, entre eles Sigmund Freud (1856-1939), que acreditava na existência dos sonhos diurnos como imagens dependentes dos movimentos impulsivos dos sonhos noturnos. Bloch opõe-se ao pensamento de Freud, ao defender que ambos os sonhos surgem com funções diferentes no inconsciente. Enquanto “os sonhos noturnos se nutrem geralmente da vida impulsiva que ficou para trás, de *material imaginário* passado” (ibidem, p. 89), os sonhos diurnos apresentam um conteúdo “prenunciador e frontalmente anunciador” (BLOCH, loc. cit.). A partir dessa separação, aponta como falha e negativa a noção sustentada por Freud de que o inconsciente seria apenas um tipo de depósito de fragmentos reprimidos ou esquecidos, de conteúdos antigos. Na sua concepção, o inconsciente, também é “o espaço propriamente dito da disposição para o novo e da produção do novo” (ibidem, p. 117) e, nesse sentido, o sonhar acordado representaria esse impulso para frente. Em torno dessa argumentação, desenvolve o conceito de *não-mais-consciente*, como processo de rememoração ou esquecimento de material passado que varia com as circunstâncias

individuais e históricas, e *ainda-não-consciente*, como forma representativa do alvorecer para diante, no qual se inserem os sonhos diurnos.

Na teoria de Bloch, no entanto, as categorias do *não-mais-consciente* e do *ainda-não-consciente* mantêm um vínculo estreito com as necessidades e condições da vida em sociedade. Como afirma Levitas: “O que previne o *ainda-não-consciente* de ser uma categoria puramente psicanalítica ou ontológica é que esta é a correlação subjetiva do *ainda-não-tornado*, uma categoria que se aplica à realidade material” (1990, p.87)⁴⁶. Ao correlacioná-las, Bloch defende a superação da desconfiança contra o futuro alimentada por visões fechadas – como a idéia de Freud do “reprimido como modelo do inconsciente” (1923 apud Bloch, 2005, p. 137) – e em seu lugar propõe uma abertura, na qual as relações sociais, econômicas e simbólicas do mundo material estejam em permanente transformação e na qual o futuro se apresente como um lançar-se para frente sem um destino fatalista, mas sempre buscando novas possibilidades. Ou como afirma Levitas:

Uma vez que o mundo é visto como se estivesse em um estado de constante processo, mas um processo cuja direção e resultado não são pré-determinados, existem sempre muitos futuros possíveis – futuros que são possibilidades reais, ao invés de possibilidades meramente formais. (1990, p. 87)⁴⁷

Nessa discussão, os sonhos diurnos se tornam uma ponte para esse porvir de múltiplas direções, podendo se manifestar em diferentes situações e fases da vida humana. Abrem as portas do desconhecido, da produção de um mundo novo, sem, no entanto, afastar-se das transformações histórico-culturais, ou como afirma Bloch: “quantos [...] sonhos diurnos ideais conservam a coragem e a esperança dos seres humanos, não desviando os olhos do real, mas, ao contrário, encarando a sua evolução e o seu horizonte” (2005, p. 79). O *ainda-não-consciente* conteria, desta forma, um esforço de auto-expansão para diante, um vir-a-ser, que se manifesta independente da formulação de grandes projetos utópicos. Para Moylan:

⁴⁶ No inglês: “What prevents the Not-Yet-Conscious from being a purely psycho-analytic or ontological category is that it is the subjective correlate of the Not-Yet-Become, a category which applies to material reality”.

⁴⁷ No inglês: “Once the world is seen as in a Constant state of process, but a process whose direction and outcome is not predetermined, there are always many possible futures – futures which are real possibilities, rather than merely formal possibilities”.

o projeto de vida do filósofo marxista era a determinação da possibilidade da humanidade mudar o mundo no qual vive e se tornar criadora de sua história particular. Seu maior trabalho, *O princípio esperança*, é um importante estudo sobre a permanente e muitas vezes imperceptível tendência da história da humanidade em direção à utopia, em direção à realização humana ao futuro ainda não realizado [...] (1986, p. 20-21)⁴⁸

Veremos daqui por diante como é possível cotejar as configurações utópicas de *Calunga* com a definição de Bloch sobre os quatro caracteres do sonho diurno, tendo em vista que, na obra, “percebe-se imediatamente que a natureza, as personagens, tudo tem valor de símbolo e se move numa atmosfera de sonho – atmosfera que não encontramos em nenhum outro romance brasileiro” (CÔRREA, 1948, p. 135-136). É uma constatação facilmente confirmada a de que essa “atmosfera de sonho” descrita pelo crítico tem presença marcante na obra. Como foi visto no primeiro capítulo desta dissertação (no qual se discutia o aspecto da forma), o sonhar acordado de Lula configura-se num dos pontos de aproximação e distanciamento com a estética surrealista e, junto com as motivações simbólicas, contribuem para o adensamento da ordem poética que abarca as seqüências narrativas do enredo. Ao vislumbrar uma possibilidade futura dentro mesmo do tempo presente, Lula arrisca-se para diante, em direção ao *ainda-não-tornado*, a que Bloch faz referência.

Nesse movimento, o sonho utópico do personagem mantém algumas semelhanças e deslizamentos com os aspectos fundamentais do sonho diurno, na ótica de Bloch, no seu livro *O princípio esperança*, a saber: *livre curso, ego preservado, a melhoria do mundo, ir até o fim*.

Primeiro e segundo caracteres: Livre curso e ego preservado – Para Bloch, quem sonha acordado tem o controle total da situação: “A casa do sonho desperto só é mobiliada com representações auto-escolhidas, ao passo que quem dorme nunca sabe o que o espera além do limiar do subconsciente” (2005, p. 90). Nele se manifesta,

⁴⁸ Visto no inglês: “The lifelong project of this Marxist philosopher was the determination of the possibility of humanity changing the world in which it lives and becoming the maker of its own history. His major work, *The Principle of Hope*, is an important study of the steady and often imperceptible tending of human history towards utopia, toward the fulfillment of humanity in the not yet realized future”.

segundo seu ponto de vista, uma consciência para uma vida melhor cheia de vontade e entusiasmo.

No romance, as ações de Lula em torno de seu ideal desenvolvem-se livremente, de acordo com sua vontade. Ele acredita ser possível criar carneiros nas terras da fazenda Varginha, apesar dos insistentes conselhos que recebe do pessoal da ilha: “Só vendo patrão; de bicho que véve na lama só conheço um, que é porco. Mas vosmecê é que sabe; cambembe não sabe nada. Vamos ver quando o inverno chegar” (LIMA, 1935, p. 68). De modo algum, Lula sofre qualquer tipo de angústia por buscar uma alternativa completamente díspar às condições físico-ambientais daquela realidade. Pelo contrário, sente-se livre para fazer suas próprias escolhas, desafiando as regras de sobrevivência do meio. Para Bloch, o ultrapassamento das convenções do mundo exterior, o ir-além da camada objetiva do real, “só é possível por causa do ego inalterado do sonho desperto, mais precisamente por causa do *reforço utopizante* que o eu do sonho diurno traz para si mesmo e ao que lhe corresponde” (2005, p. 93). Lula é um homem adulto consciente de seus propósitos, que não se deixa abater pela censura e se mostra preservado das influências externas.

Para pôr em prática seu sonho utópico, ele se apóia nas experiências e nos conhecimentos vivenciados ao longo da vida: “Todas essas esperanças que êle acreditava se realizarem pelas experiências que aprendera nos livros, Lula contava animado a seus cambembes” (LIMA, op. cit., 67-68). A imagem que parece caracterizá-lo melhor é a de um herói com determinação suficiente para almejar uma nova realidade completamente transformada, ainda que tenha os pés fincados no caos e na estagnação:

- Zé Pioca, estou aqui para viver, para fazer vocês viverem de novo numa terra nova. Isso é o começo da terra, Zé Pioca.
- Desculpe a palavra, patrão; mas a gente está aqui mais pra morrer do que mesmo pra vivê. Não acho isso começo de terra, não, patrãozinho. Isso é mais antes o rabo do mundo: Isso fede, não está sentindo não, patrãozinho? (ibidem, p. 69)

Disposto a vencer todos os obstáculos para transformar a ilha num espaço igualitário, no qual todos pudessem ser donos de suas próprias terras, Lula vai, por

meio de ações precisas, articulando o caminho da realização de sua meta. Ora parte para o embate no posto de profilaxia, condenando os métodos de higiene utilizados pelo governo para tratar a população contra as verminoses e a maleita:

Então Lula, amolado com a recalcitrância do doutor disse que Rockefeller mais Governo eram de menos importância àquela gente do que um simples penico. Penico, penico, penico, com fenol dentro e tudo derramado na cabeça do governo. (ibidem, p. 32)

e também buscando conscientizar os cambembes da ilha sobre a importância de seguir regras de higiene: “Era preciso que mudassem de hábito e uma população forte surgiria dali, a terra se transformaria, conheceriam melhor vida” (ibidem, p. 46). Ora chega até mesmo a propor o engajamento do pivô dos conflitos da região ao que considera a saída salvacionista do pessoal da ilha:

– Seu Totô, devia me ajudar nos meus projetos. Sanearíamos de acordo a ilha, educávamos os nossos moradores, calcávamos a nossa gente, livrando-a da opilação, melhorávamos as suas habitações, tudo faríamos para levantar o nível daquele povo. Agora é necessário, Coronel Totô, a sua colaboração. Andorinha só, não faz verão. Com o apoio de sua gente, coronel, a minha gente se submeteria melhor.

– Já se viu nesse mundo caboclo de botina, seu moço? Caboclo não dá para isso [...] abasta os prejuízos que dão, roubando os roçados, comendo as melancias sem prestar contas a ninguém. Raça ruim. Caboclo é raça do cão. (ibidem, p. 55-56)

Nessa passagem, vemos claramente o esforço de Lula em externalizar seus propósitos na tentativa de convencer o coronel da viabilidade do seu ideal utópico. Vemos aqui duas visões de mundo se contrapondo discursivamente: a vontade de romper com a realidade caótica (Lula) contra a permanência das relações opressoras, representando a inércia e a estagnação (coronel Totô). O argumento de Bloch sobre a necessidade dos sonhos diurnos de firmarem compromissos capazes de envolver a participação de todos, para que não passem de fantasias quiméricas, é aqui colocado à prova diante da recusa do coronel, bem como dos próprios caboclos. Muitas vezes o sonhador se sentirá sozinho na sua peregrinação *utopizante*, como acontece com

Lula, que chega até mesmo a ser ridicularizado: “olhavam os seus projetos como coisas de doido” (ibidem, p. 72).

Apesar disso, Lula, em diversos momentos da narrativa, insiste em convencer a população a usar botas para não se contaminar com a maleita e as verminoses, tornando-se mais forte para alcançar uma vida melhor: “continuava a pregação, ensinando como a maleita se transmitia, como o mal arruinava a vontade, diminuindo a capacidade de trabalho” (ibidem, p. 46). Mas, em meio à ânsia de concretizar seu desejo utópico, acaba ele mesmo contaminando-se com os males da terra:

A maleita não tinha abandonado o homem. Cobertores, mantas, roupas de Ana, tudo saía para abafar o doente minado pelo mosquito. Lula tremia de baixo da montanha de panos. Minutos depois, arremessava de si os cobertores que antes solicitava, desesperado, então mãe-febre dansava ciranda em torno dele. O moço variava, a maleita ia embora. Lula cambaleava de fraqueza, tragava whiskeys, sorvia cafés, pedia a Ana que cantasse cantigas de oito. Tinha que sair mesmo debaixo de chuva, na lama pra vigiar as criações, não deixar a empresa ir de águas a baixo. (ibidem, p. 71-72)

Mesmo com as reações da maleita, associadas aos efeitos do álcool, Lula busca levar adiante a criação de carneiros, com vistas a alcançar uma nova forma de vida para a população. Com plena lucidez, ele tenta manter viva a esperança de não deixar a “empresa ir de águas a baixo”, de ser livre para escolher os caminhos pelos quais sua utopia vai sendo trilhada. Mas essa liberdade de escolha, em determinado momento da narrativa, será revertida num completo automatismo, como veremos na discussão sobre o quarto caracter.

Terceiro caracter: Melhoria do mundo – Os sonhos diurnos, com seu conteúdo *utopizante*, sempre buscam uma melhor forma de vida. De acordo com Bloch, os sonhos despertados possuem, em princípio, uma amplitude humana, diferentemente da atividade onírica noturna, na qual o sujeito se encontra mergulhado num sono profundo e solitário. Quem sonha acordado consegue exteriorizar sua interioridade, comunicando-se com o mundo a sua volta:

Os sonhos diurnos são compreensíveis já por sua evidência, comunicáveis já por seus ideais de interesse geral. Nos sonhos diurnos, os ideais assumem forma exterior imediatamente, num planejado mundo melhor ou ainda num mundo esteticamente elevado, sem desilusão. (BLOCH, 2005, p. 95)

Esse impulso para o novo com a pretensão de tornar melhor a existência está presente na ação utópica de Lula, possuindo um caráter de amplitude humana positivo. Dentro do seu sonho cabem todos os habitantes da ilha, até mesmo o coronel Totô com seu poder opressivo. Em busca de uma saída pacífica para os problemas seculares da ilha, decide envolver todos na criação de carneiros, idéia esta que parece surgir aos olhos de Lula como uma paisagem bucólica e bela, semelhante aos ideais de natureza que povoaram com insistência os textos da escrita parnasiana:

Chegando à ilha, tivera o cuidado de provocar os primeiros cruzamentos; e, como os carneiros conservam barriga cinco meses, ele deveria ter os primeiros filhotes no fim do inverno, muito boa época para o aleitamento. Com mais quinze meses, os novos cordeiros seriam por sua vez reprodutores já aclimatados na ilha, capazes de resistir à umidade da terra, como os carneiros da Algéria haviam, através de gerações, resistido ao carbúnculo que dizimava em horas os primeiros rebanhos. (LIMA, 1935, p. 67)

A presença do rebanho de carneiros contém também uma aproximação com um sentido religioso presente na *parábola da ovelha perdida*⁴⁹. Como o pastor de ovelhas bíblico, Lula toma para si a missão de cuidar da população massacrada procurando não deixar ninguém de fora desse futuro sonhado. Para ele, a melhoria do mundo engloba a todos, de forma indiscriminada. Dentro dessa ótica, a criação de carneiros metaforiza as condições de um mundo novo justo e igualitário, onde todos pudessem crescer e se multiplicar, ainda que enfrentando os riscos das intempéries naturais. Essa visão antecipada de uma “terra nova” envolvida numa atmosfera de beleza aguça o olhar de Lula adiante, impulsionando-o, ao mesmo tempo, a descer dos céus e pôr os pés na realidade concreta. Aquilo que ele imagina não é posto em oposição ao presente da ilha, mas se configura numa tentativa de conciliar condições

⁴⁹ Esta parábola encontra-se no livro de Mat. 18.10-14.

econômicas, políticas e sociais, “arrebanhar” pobres e ricos, em direção a um mundo novo, de matizes encantadoras. Esse redimensionamento da realidade está em plena sintonia com a afirmação de Bloch de que:

O sonho diurno, em seus aspectos comuns, estende-se na sua dimensão tão larga quanto profunda, não sublimada e sim concentrada, na sua dimensão utópica. E ela coloca o mundo melhor igualmente como o mais bonito, em imagens mais completas, como a terra não as comporta ainda. Planejando ou dando forma, em meio a necessidade, dureza, crueza, banalidade, são abertas luminosas janelas para o longe. (2005, 95-96)

Diante das carências, misérias e relações opressoras da ilha, Lula trava uma luta para abrir “janelas para longe”, apresentando uma proposta de mudança que implica também numa reformulação de valores e hábitos culturais adquiridos há séculos naquela sociedade: “Era preciso que mudassem de hábito, e uma população forte surgiria dali, a terra se transformaria, conheceriam melhor vida” (LIMA, op. cit., p. 46). Superar o hábito de andar descalço com regras de higiene era, para Lula, uma das chaves de tráfegar nesse novo mundo.

Acreditando na concretização de seu desejo utópico, ele desafia até mesmo as intempéries do meio – já que as terras da fazenda Varginha são impróprias para a criação de carneiros –, e busca motivação no mais simples acaso: “Voltou com o caboclo Pioca, revendo o rebanho, notando do dia para a noite as ervas cobrindo os caminhos. Parecia milagre; mas tinham nascido plantas molengas nas suas pegadas” (ibidem, p. 59). Mesmo que essas plantas logo desapareçam depois de uma forte tempestade; mesmo que o solo continue úmido e encharcado (como havia prevenido Pioca); para o sonhador, qualquer fresta, por menor que seja, é sempre interpretada como uma possibilidade de *ir-mais-além*, de vislumbrar uma melhor forma de existência coletiva.

Quarto caracter: Ir até o fim – É próprio dos sonhos diurnos, segundo argumento de Bloch, esgotar todas as possibilidades disponíveis na tentativa de atingir uma nova forma de vida adiante. Longe de sublimar os desejos, de reprimi-los, “a fantasia diurna [...] tem os desejos como ponto de partida, mas vai com eles até o fim, quer

chegar ao lugar da realização” (2005, p. 97). A consciência utópica em busca de um mundo melhor empreende um esforço monumental na realização dos desejos, acreditando que a viagem em direção ao futuro transformado tenha um fim bem-sucedido.

Essa questão do “fim bem-sucedido” deve ser vista, no entanto, com um certo distanciamento, quando confrontada com as ações utópicas de Lula. Num primeiro momento, o personagem desenha na realidade concreta o primeiro contorno do seu desejo de transformar a ilha, ao iniciar o rebanho de carneiros: prepara o terreno, adquire o gado, faz uso dos melhores métodos de criação. De início, enfrenta a resistência dos caboclos da região, mas em seguida os convence de trabalhar nas suas terras. A partir daí, busca atingir seu principal ideal: prepará-los para viver em mundo melhor, ensinando-os regras de higiene que visam libertá-los da situação de miséria em que se encontram. Imerso numa realidade em transição, onde convivem no mesmo espaço a estagnação socioeconômica e o avanço tecnológico, Lula busca liderar um processo de mudança tomado de contradições:

os caboclos vinham receber a tarefa. Traziam notícias. Carneiros que desapareciam nas terras do Canindé, outros que se perdiam nos manguais treme-treme, tristes notícias e sempre os pobres cabras, trabalhadores, apesar dos cuidados do novo chefe, chegavam agitados de sezões, opilados, vencidos pela terra mole, pela lama inerte, escura e perigosa. (LIMA, 1935, p. 44)

Os constantes ataques do pessoal do Canindé ao rebanho de carneiros, as condições desfavoráveis do meio e a relutância dos trabalhadores em assimilar as regras de higiene vão enfraquecendo o sonho utópico de Lula, causando uma reviravolta na narrativa. É o narrador quem atenta para a inviabilidade de suas ações, ao confirmar a impossibilidade de o protagonista escapar dos “erros” seculares daquela cultura:

De que modo se passavam essas coisas sem o indivíduo consentir? Vindo para os lugares de seu nascimento, vinha animado de uma diretriz que nunca pretendia abandonar. Os seus propósitos eram de paz, chegavam a aspirar a regeneração de seu povo, a melhoria de sua terra. Vinha fugindo de todo o erro, lutando contra o erro. E os erros da terra haviam, apesar de tudo, se

apossado do seu corpo e apesar de tudo, o arrastavam para os erros seculares de seu povo. (ibidem, p.47)

Nesse fragmento, há duas explicações para o termo *erros*. Uma delas remete ao mito do paraíso perdido, muito presente nos textos em prosa de Jorge de Lima. De acordo com Cereja, essa idéia de retorno às origens bíblicas é atualizada nas tramas, por meio de personagens que enfrentam as “quedas” do mundo moderno, como se fossem “Adões e Evas deslocados”. A outra explicação para *erros* diz respeito a crenças e práticas consideradas injustas e opressoras que vão sendo reproduzidas através das gerações, das quais Lula não consegue escapar. Ele se contamina com os *erros* dessa cultura, o que o leva a perder os impulsos utópicos iniciais. E o elemento metonímico dessa contaminação será a maleita.

Em outros tempos a visão dos primeiros frutos de sua tenacidade faria o criador delirante. Mas o homem tinha já delirado demais com as maleitas. O homem estava afundando-se na brutalidade do começo da terra visgando. Lutar contra os elementos primitivos não podia. Estrangular a tempestade, enxugar a face da terra, vencer a lama escorregadia que nem polvo, faltavam braços para isso ao sonhador.

Lula tinha vivido até aqueles tempos objetivamente, sentindo a vida e diferenciando-a da morte. O seu mundo de cambembe, de sururuzeiros, de beatos era um mundo de carne e osso que ele amava ou odiava conforme as circunstâncias.

Porém a moléstia e as contingências em que se afundava mudaram o homem para um plano diferente. Então as pessoas que o cercavam começaram a se mover para ele como criaturas metafísicas se movendo num plano à margem do mundo mortal. O mundo de Lula era agora o mundo de sua psicologia doente. (ibidem, p. 96, 156)

Ao contrair a maleita, Lula entra num plano paralelo ao mundo mortal e começa a ter visões e delírios que afetam o seu comportamento. Nos primeiros ataques da doença, ele mantém viva a esperança de alcançar um mundo melhor com o emprego de soluções pacíficas. Mas com o passar do tempo, vencido pelos *erros* seculares da terra, dá um novo rumo as suas ações. Mas o desejo de ir até o fim na sua utopia se submete agora a um efeito de entorpecimento. Diante da necessidade de enfrentar as investidas do coronel ao seu rebanho e de enfraquecer o poder messiânico de um santo que arregimenta os

trabalhadores de sua fazenda, Lula recorre ao cangaço como instrumento de poder disponível naquele meio: “A tudo a terra infeliz o havia levado. Agora; contra a sua vontade, iria ter cabras armados, gente sob o cangaço, como qualquer mandão daqueles mundos” (ibidem, p. 147). Os cangaceiros contratados por Lula surram Pajeú (ajudante do santo), visando gerar um conflito entre o santo e o coronel e, como consequência, trazer de volta o pessoal da fazenda Varginha que engrossava as fileiras de seguidores do taumaturgo. Apesar do plano de Zé Pioca ter alcançado bom êxito, Lula, inesperadamente, começa a se sentir atraído pelas forças que desejava combater. Num primeiro momento, é inserido na corrente de fé do santo, pelas mãos de suas sobrinha Joaquina, e, movendo-se pelo fanatismo, entra num plano além da existência real:

Lula como que andava num plano acima daquele em que a turma pisava. Já nem sentia as pernas, os outros membros, nem tinha consciência dos seus próprios movimentos. A extraordinária sensação que o prendia era como se a sua cabeça degolada voasse no ar e que essa cabeça, perdida numa solidão imensa, num vastíssimo espaço de ar lavado e triste, seguisse outra cabeça colossal, maior que um arranha-céu e que era a cabeça do santo. Um ambiente de sonho envolvia esse mundo irreal. Parou com os pés dentro da água da lagoa. E nesse momento como que se corporificou. Voltou ao mundo em que nacera. E sentiu num minuto toda a humilhação, todo o declínio a que tinha descido. (ibidem, p. 164)

Há uma forte dose de surrealismo nesse fragmento. Lula perde a objetividade inicial de seu sonho utópico – a *docta spes*⁵⁰, ou seja, o desejo revestido de conhecimento das possibilidades – e mergulha em outro plano, numa atmosfera desvinculada da realidade. Essa confluência de imagens traduz o sentimento místico-religioso presente na narrativa. Aqui também surge uma questão fundamental: Lula toma consciência de suas próprias limitações e, por sua vez, sente-se na mesma condição de humilhação dos demais habitantes da ilha.

Após essa revelação, ele enfrenta outro acesso de delírio, no qual acredita ser o coronel Totô: “Eu sou o senhor do Canindé, sempre fui desde séculos, desde os primeiros selvagens da ilha, o senhor do Canindé. Eu sou o senhor do Canindé” (ibidem, p. 175). Apropria-se da figura do coronel e, arrebatado por um sentimento de empatia e compaixão,

⁵⁰ Bloch utiliza a expressão latina *docta spes* (esperança informada) para defender que o desejo utópico se constrói na materialidade histórica, com conhecimento, e não de um impulso inato.

faz uma espécie de *mea culpa*. Com o delírio, ele se vê “dobrado de si” (ibidem, p. 176) e enxerga sua imagem no espelho realmente como reflexo do coronel: feio, aleijado, dominador, mesquinho. Desesperado, pensa em se matar e segue até as terras do Canindé como se pretendesse destruir a si mesmo. Lula mata o coronel de estrangulamento e depois foge de canoa em direção às perigosas águas do canal Calunga sem nunca mais ser visto.

A idéia de desdobramento presente na cena nos remete ao mito do duplo, tema há muito tempo explorado na literatura e na filosofia (desde Platão), que pode se manifestar de várias maneiras: oposição entre o bem e o mal, complemento ou o avesso, etc. No romance, a imagem do coronel Totô complementa a de Lula, em vários aspectos, ambos são latifundiários, têm atitudes autoritárias e enxergam o mundo pelo viés centralizador, ou como nos lembra Bueno, “movidos por interesses diversos, seu Totô e Lula são as duas faces de uma mesma elite incapaz de ver os miseráveis fora de sua própria influência” (2006, p. 226). De acordo com o verbete *duplo*, do *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*:

O tema do duplo é constante na literatura porque diz respeito às questões mais inquietantes para o ser humano: a sua identidade e ao seu destino. “Quem eu sou?”, “quem é o outro?”, o que serei depois da morte?” são indagações perenes do homem que se projetam na criação artística de todos os tempos. (MELLO, 2007, p. 234)⁵¹

O romance *Calunga* atualiza esse mito, quando, ao imaginar-se na pele do coronel, Lula reconhece suas fraquezas morais, físicas e comportamentais, experimentando nos ombros todo o peso da culpa e da decadência humana diante das condições sociais opressoras e das intempéries naturais. Como afirma Cereja, ele transcende a figura do “iluminista regionalizado” determinado a promover a modernização da ilha para atingir um plano universal, ao provar de todas as misérias a que a população é submetida: “contraí a maleita; também ele come o barro, ama a prostituta e crê no falso santo; também ele mata o inimigo, pensando que mata a si mesmo. Lula comete todos os pecados, como um Adão decaído, que ousou saber tudo e conhecer o bem e o mal” (1994, p. 89). Os limites do seu desejo utópico são levados ao extremo a ponto de serem esfacelados: “Lula foi sonho, besteira, passou” (LIMA, 1935, p. 180).

⁵¹ BERND, Zilá (org), 2007.

O final onde se encerra a utopia de Lula de alguma maneira contraria a afirmação de Bloch, segundo a qual: “a vontade de ir até o fim bem-sucedido sempre perpassa a consciência utópica, colore essa consciência [...] e vigora ainda nos sonhos de uma vida melhor” (2005, p. 99). Como se viu no romance, nem sempre o final de um sonho diurno será “bem-sucedido”, mas isso, contudo, não afasta a possibilidade de abertura de uma janela na realidade, na qual novos ideais de ultrapassamento surjam e se lancem adiante.

Com esse percurso pelos quatro caracteres do sonho diurno de Bloch, percebemos que, por meio do sonho utópico de Lula, a narrativa tenta propor uma abertura na qual o desejo do vir-a-ser de caráter universalista e totalitário cede terreno a uma multiplicidade de sonhos para uma vida melhor. É certo que a utopia do personagem não contém o argumento da revolução, da luta de classes, pregado pelo Marxismo, nem tampouco o espírito de organização do socialismo utópico, manifestado, por exemplo, nas teorizações de Saint-Simon (1760-1825) e Charles Fourier (1772-1837). Enquanto uma corrente do romance de 30 do Nordeste – formado por escritores como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e Jorge Amado –, defendem a emancipação da humanidade por meio da revolução político-ideológica e de uma literatura engajada, Jorge de Lima aponta como meio de libertação da opressão social uma espécie de “literatura religiosa engajada”: “um engajamento que é antes de tudo espiritual de dentro do qual se situam as preocupações sociais e espirituais do autor para com a condição humana” (CEREJA, op. cit., p. 85). Embora sua visão de mundo divirja do pensamento ideológico desses escritores, seus escritos, como nos lembra Cereja, de certa forma, reproduzem algumas preocupações comuns: redenção dos oprimidos, combate ao capitalismo desenfreado, crítica a valores distorcidos da sociedade burguesa.

Essas preocupações repercutem no romance *Calunga*. O personagem Lula embora não seja um proletário agindo em meio aos companheiros de luta, mas um homem rico que adquire terras, agirá como um latifundiário com traços autoritários que luta, contraditoriamente, pelo bem-estar coletivo da população. O desejo de Lula por uma melhor forma de existência, mesmo não alcançando um fim bem-sucedido, serve de denúncia contra a insuficiência daquela realidade em todos os aspectos (políticos, econômicos, sociais, religiosos, etc), esfacelando/fragmentando o ideal de uma utopia universalizante impossível de ser plenamente realizada para, em seu lugar, deixar

entreaberta a necessidade de um futuro transformado, do nascimento de um novo ser humano, com “barro diferente”.

*

Articulada ao sonho de Lula, a ação místico-religiosa do santo aparece também como outra vertente do conteúdo utópico reconhecido no romance *Calunga*. O santo surge na trama sem referência de origem e envolve uma leva de fiéis vindos de várias partes da ilha em busca da felicidade, que sugere uma espécie de atualização da passagem bíblica da diáspora do povo de Israel à terra prometida. O fato de a primeira aparição do taumaturgo se dar justamente no décimo segundo capítulo do livro insinua a presença de um encaminhamento místico-religioso no romance. Isso porque o número doze possui uma riqueza simbólica dentro do universo cristão, a ponto de ser considerado o “número de eleição, do povo de Deus”⁵². Sem julgar se houve intencionalidade por parte do autor em associar o personagem ao simbolismo do número, o certo é que a noção de terra prometida aparece no romance, e vai sendo submetida a alguns deslizamentos.

Assim que chega à ilha, o santo encaminha-se para as terras do Canindé, todo maltrapilho e empunhando um bastão de maçaranduba. Rapidamente, sua fama de milagreiro se espalha, atraindo centenas de seguidores em busca de alento para seus males: “a simples visão do taumaturgo curou João Gago de sua gagueira de nascença” (LIMA, 1935, p. 101). Em todos os lugares por onde passa emprega exaustivamente a mesma palavra de ordem: “Dizia ‘anda’ a propósito de tudo. Quando andava, quando estava parado, quando as devotas penitentes vinham tomar-lhe a benção. Dizia ‘anda’ para todo mundo” (ibidem, p. 98). Devido à recorrência na fala do personagem, essa expressão adquire um sentido anafórico, ou seja, torna-se uma figura de linguagem que designa, além de insistência/repetição, sofrimento e indignação⁵³. A repetição como artifício de ênfase gera, por sua vez, um clima emocional no texto, unificando todos os dramas coletivos numa única palavra:

⁵² Conforme o Dicionário de símbolos, de Chevalier e Gheerbrant, são em número de doze: as tribos do povo judeu; os filhos de Israel (Jacó); os frutos da árvore da vida; as jóias dos sacerdotes; os apóstolos escolhidos por Jesus; as portas de Jerusalém; os alicerces da Cidade futura, etc. Para os dogons e bambaras do Mali, o número doze também contém o significado do devenir da humanidade.

⁵³ Cf. Massaud Moisés (2004).

Os pés iam para frente, para o Canindé, como se o monge os estivesse empurrando com a sua palavra de ordem: “anda”. Cegos de todas as cegueiras, cegos mudos e tristes, cegos cantadores, com violas e cantigas estupendas, aleijados com os pés protegidos em pedaços de pneumáticos, outros com o tronco metido num caixão de querosene com rodinhas, remando, empurrando o veículo com as mãos calosas, mulheres sofredoras de incômodos secretos, feridentos de feridas brabas nas pernas, sujeitos doentes de feiúra impossível, impaludados, opilados de barriga enorme, e todos os homens, aos quais a lama tinha arrasado, iam marchando para o Canindé. (ibidem, p. 99-100)

Mesmo sem dispor de ações precisas (como o fez Lula), o santo consegue arregimentar duas mil pessoas nas terras do Canindé. Com a sua presença, as misérias dos habitantes, à semelhança de um retrato em branco e preto, revelam-se nos detalhes mais nítidos. “Cegos”, “feridentos”, “aleijados”, “impaludados”, “opilados”, enfim, uma multidão obscurecida em diferentes matizes de sofrimento move-se, em círculos fechados⁵⁴, numa corrente de fanatismo. Além da cura de suas mazelas, aquelas pessoas buscam uma alternativa para escapar de um regime secular de exploração; esperam alcançar uma espécie de terra prometida onde reina a felicidade. As imagens das peregrinações compreendem as seqüências mais dramáticas do enredo e, muitas vezes, contêm elementos inspiradores de tomadas cinematográficas: “naquela igualdade de sofrimento e de sujeira só a luz os transformava, fazia-os gigantes ao cair da tarde, coloria os trapos, as trouxas, as saias vermelhas durante o dia” (ibidem, p. 159-160). A luz surge aqui como um feixe iluminado e transforma uma simples cena do cotidiano, muitas vezes enevoada de grotesco, num flagrante único e revelador da grandeza humana.

Logo que surge na ilha, o santo estabelece uma relação de conluio com o coronel Totó; realiza o milagre de restabelecer sua locomoção e, despido de qualquer prerrogativa da moral religiosa, compartilha com ele práticas de luxúria: “As moleconas do coronel dormiram com o santo” (ibidem, p. 108). Nas terras do Canindé, o taumaturgo monta seu ajuntamento, mas não consegue assegurar os meios de sobrevivência econômica para libertar a população do jugo da lama e das forças sociais opressoras. Sem moradia e sem ter o que comer, os fiéis, vindos até mesmo de lugares afastados da ilha, aglomeram-se debaixo dos coqueirais, e com o consentimento do coronel, passam a se alimentar de suas plantações. Mas logo as condições do meio vão se tornando escassas. Na ausência de mão-de-obra para o cultivo dos alimentos e para o cuidado dos animais, a paisagem começa a ficar desolada. Até mesmo as terras da fazenda de

⁵⁴ A imagem dos fiéis seguindo o santo num movimento circular serviu de inspiração para a cena de abertura da peça *Comeram Dom Pero Fernandes Sardinha* (1997), escrita pelo antropólogo alagoano Luiz Sávio de Almeida, conforme depoimento do próprio autor.

Lula são atingidas pela ânsia dos famintos: “Nem dez ilhas dariam para o abastecimento. A vida de Santa Luzia tornou-se então trágica” (ibidem, p. 123). Vendo aquela devastação, Zé Pioca, ajudante de Lula, arquiteta uma estratégia em defesa dos interesses do patrão: dá uma surra, junto com dois cangaceiros, em Pajeú – que era empresário do santo – com o objetivo de enfraquecer o taumaturgo e comprometer a imagem do coronel Totô, já que as suspeitas recairiam sobre ele. Depois desse episódio, a população de fiéis começa a se dispersar em diferentes destinos pelos portos da lagoa:

Desfilavam morféticos, ferimentos, aleijados, crianças sambudas, velhas de xale, homens de chapéu-de-palha, os mesmo que por ali passaram meses antes à procura da felicidade. Voltavam piores, como a água do mar, quando volta da lagoa mais suja na vazante. Para onde iam aquelas velhinhas já no fim da vida, cada vez mais corcundas, com o nariz no massapé? Para onde iam aqueles opilados tão misturados com a terra que levavam aos buchos de lombo? (ibidem, p. 159)

Enquanto uma parte da população marginalizada forma uma corrente migratória de saída, outra leva continua a procissão em direção ao santo, acreditando nos seus milagres. Mas de modo algum ele consegue oferecer uma alternativa concreta para transformar aquela realidade caótica, atuando dentro da mesma linha de raciocínio de Boudon e Bourricaud: “O pensamento utópico frequentemente corre o risco de cair no autismo. Fecha-se, tornando-se indiferente a tudo o que não é ele, a ponto de nada mais ter a dizer sobre as condições de sua própria realização” (2002, p. 597). Com a surra em Pajeú e a dispersão dos seguidores, o santo suspende sua palavra de ordem “anda” e, numa atitude de completa indiferença, abandona a ilha embarcando numa canoa, sob a agitação de “centenas de braços descarnados” (LIMA, op. cit., p. 164) de mulheres, homens e crianças desesperadas.

O modo como as ações do santo se desenvolvem, além de dramático, apresenta um painel de situações que, numa primeira leitura, podem ser interpretados como uma tentativa de reconfiguração de um dos episódios mais polêmicos da história do Brasil: a saga de Antônio Conselheiro⁵⁵. Conselheiro perambulou pelo sertão nordestino, durante mais de vinte anos.

⁵⁵ A saga do Conselheiro também foi imortalizada nas páginas de dois clássicos da literatura latino-americana: *Os sertões* (1901), de Euclides da Cunha, e *A guerra do fim do mundo* (1981), do escritor peruano Mario Vargas Llosa.

Em torno do misticismo religioso do beato e das contingências geográficas do sertão nordestino, Jorge de Lima também compõe os versos do poema “Nordeste”, incluído no livro *Poemas escolhidos*: “Nordeste, terra de São Sol!

Nessas andanças, edificou templos e pregou diversos sermões, arrebanhando seguidores com a promessa de uma convivência simples e harmônica. Ao fundar um arraial nas terras da fazenda Canudos (BA), em 1893, materializa “a utopia de uma sociedade evangélica auto-suficiente” (BUENO, 2003, p. 257), baseada na aplicação de leis próprias de convivência, na defesa do retorno à monarquia recém-derrubada no país, na abolição de impostos, no uso de vales como moeda de troca e na coletivização dos meios disponíveis de produção. A prova disso é que o aglomerado – batizado inicialmente de Belo Monte e conhecido popularmente por Canudos – cresceu em ritmo acelerado, iniciado com casas de taipa até ser transformado num importante centro econômico do interior baiano, com ampla projeção: “Canudos se tornou a Meca dos desvalidos. Um outro Brasil” (ibidem, p. 257). Nessas condições, Conselheiro defende o desprezo do corpo e suas sensações (ascetismo); funda Canudos e realiza um modelo de vida coletiva; gera um clima de instabilidade na maioria dos latifundiários e procura manter-se distante da arena de luta dos coronéis pelo poder político; enfrenta junto com a população de Canudos sete investidas, tendo Pajeú como grande guerreiro; luta até o fim, sendo achado, pelas tropas, depois de morto por motivo de doença. Mas a gente de Canudos resiste bravamente, restando, no final da última expedição, apenas quatro sobreviventes (VILA, 2002).

No romance, em lugar das terras áridas do sertão, o santo percorre o terreno lamacento da ilha como mal-assombro, e as referências sobre sua origem são desconhecidas. Ele se comunica com os seguidores por meio da palavra de ordem “anda” e outras de baixo calão: “com palavras porcas ou sem palavras porcas o fantasma era santo para toda a imensa população comprimida, no Canindé, há dias” (LIMA, 1935, p. 99). Mesmo sem pregações ou rezas, e sem construir um templo sequer (apesar da tentativa), ele consegue arregimentar uma grande leva de seguidores. Durante as peregrinações, o santo está declinado moralmente; arrebanha a população, mas não consegue consolidar um modelo de vida transformado baseado nos anseios coletivos; estabelece relações de troca de favores com o latifúndio, montando acampamento nas terras do coronel Totô; tem o poder destruído por uma única investida, a surra de Pajeú; assiste à população se dispersar, após a surra de Pajeú; e foge da ilha numa canoa.

/ Irmã enchente, vamos dar graças a Nosso Senhor, / que a minha madrasta Seca torrou seus anjinhos / para os comer. / São Tomé passou por aqui? / Passou, sim, senhor! / Pajeú! Pajeú! / Vamos lavar Pedra Bonita, meus irmãos, / com o sangue de mil meninos, amém! / D. Sebastião ressuscitou! / S. Tomé passou por aqui? / Passou, sim senhor. / Terra de Deus! Terra de minha bisavó / que dançou uma valsa com D. Pedro II. / São Tomé passou por aqui? / tranca a porta, gente, Cabeleira aí vem! / Sertão! Pedra Bonita! / Tragam uma virgem para D. Lampião!”.

Se, por um lado, ambas as figuras do Conselheiro e do santo têm em comum o fato de serem peregrinos que, vagando pelo mundo, conquistam contingentes de pessoas pobres e marginalizadas à procura de condições dignas de existência; por outro, as diferenças vistas anteriormente contribuem para afastar do romance o rótulo de documental. Com uma análise mais complexa, é possível constatar que a dimensão da utopia do santo diverge das ações, potencialmente, utópicas de Conselheiro e também do desejo de Lula por uma *terra nova*. Aliás, para alguns historiadores, como é o caso de Marco Antonio Villa, Conselheiro está “mais para um organizador de comunidade do que um líder messiânico. O misticismo reinante em Juazeiro, fundado pelo padre Cícero, não esteve presente em Canudos, muito menos o milenarismo do movimento Contestado [...]” (2002, p. 29).

Para qual direção, no campo vasto de atuação das utopias, estaria voltada a peregrinação do personagem do romance? As ações do santo seguem na contramão da materialidade histórica, embora se manifestem no turbulento cotidiano da ilha de Santa Luzia. Diferente do personagem Lula, que surge, na trama, pela retomada de sua história pessoal, incorporando-se às paisagens e às condições sociais, econômicas e políticas daquele ambiente de misérias, o santo aparece na narrativa envolvido em uma névoa fantasmagórica, sem referências do seu passado e nem tampouco com metas e objetivos para serem atingidos. Com sua entrada impetuosa na ilha, um grande contingente da população, sem alternativas de romper com aquela realidade opressora, é tomado por uma corrente de espiritualidade e fé, uma espécie de fanatismo religioso. Longe da racionalidade de Lula, para qual o desejo utópico se configura num sonhar de olhos abertos, firmado em estratégias elaboradas com base em conhecimentos e técnicas, o rompante do taumaturgo rejeita a evolução da história e a racionalidade; e lança-se num aqui-e-agora, num “presente imediato” tomado de impulsos emocionais, e se distancia da possibilidade de construção de um novo mundo, com os meios e os objetivos concretos disponíveis na realidade material.

Nesse e em outros aspectos, a aparição do santo pode ser relacionada com o Quiliasmo, crença surgida no século XII, baseada na idéia de instauração de um paraíso terrestre voltado a eleitos e predestinados, com duração de mil anos, contados a partir do julgamento final. Para Mannheim, essa primeira forma da mentalidade utópica já carregaria, potencialmente, um impulso revolucionário, capaz de manter-se vivo e atuante, séculos depois, no conteúdo de várias

aspirações e movimentos sociais, como o movimento anabatista, liderado pelo teólogo Thomas Münzer (1490-1525), que atingiu os estratos mais pobres da sociedade alemã, e a utopia libertária e anárquica defendida pelo filósofo Gustav Landauer (1870-1919), que “marcou com sua influência espiritual a maior parte dos intelectuais judeus na geração romântica” (LÖWY, 1989, p. 119). Uma das características definidoras do espírito quiliástico diz respeito à sua relação com o tempo:

O quiliasta espera uma união com o presente imediato. Por isso, não se acha preocupado, em sua vida diária, com esperanças otimistas quanto ao futuro ou com reminiscências românticas. Sua atitude se caracteriza por uma tensa expectativa. Está sempre de pé, esperando o momento propício, não havendo portanto nenhuma articulação interna do tempo para ele. (MANNHEIM, 1976, p. 240)

Na sua cosmovisão, os quiliastas empreendem uma recusa ao conceito de evolução histórica e às representações de progresso, caminhando em oposição ao conjunto de regras e interditos das instituições sociais. O sentido da revolução tem, para eles, um significado divergente, por exemplo, da utopia Socialista-Comunista. No artigo “Imaginario y utopias”, Pasín compara esses dois tipos de mentalidades utópicas como meio de compreender as utopias modernas, e sustenta o ponto de vista de que “a utopia quiliástica é naturalmente resistente a uma planificação da revolução [...]. Defende, ao contrário, uma explosão espontânea das energias revolucionárias sem outra finalidade senão a de conquistar uma existência diferente” (2005, p. 47)⁵⁶. Mas essa busca se estabelece de modo abrupto, ao que Mannheim denomina de um “vivido-do-agora”⁵⁷ (1969 apud LÖWY, 1989, p. 114).

Nas ações do santo é possível reconhecer uma manifestação, digamos, mais primordial das energias quiliásticas. Com a sua presença – marcada pela realização de milagres e pela articulação da fé/espiritualidade com a experiência sensorial imediata –, instaura-se um estado de desordem na ilha, uma irrupção de sentimentos e emoções confusas, uma revolução mais no sentido de retorno de algo à sua posição inicial do que uma tentativa violenta de anulação das

⁵⁶ Lê-se no espanhol: “la utopía quiliástica es naturalmente reacia a una planificación de la revolución [...]. Aboga, por el contrario, por una explosión espontánea de las energías revolucionarias sin más finalidad que conquistar una existencia diferente”. Tradução da autora.

⁵⁷ A expressão original, no alemão, vem a ser “Jetzt-Erleben”. Cf. Löwy (1989)

estruturas políticas, sociais e econômicas. Num primeiro momento, há uma agitação de vontades, desejos reprimidos, sonhos e esperanças nos segmentos oprimidos da população, levados por uma corrente de fanatismo. Mas, no decorrer da narrativa, essa impressão é subvertida por uma visão de que todos os habitantes se mantêm como antes, ainda que rapidamente deslocados de seu lugar anterior: “Voltavam piores, como a água do mar, quando volta da lagoa mais suja na vazante” (LIMA, 1935, p. 159). A peregrinação do santo se desdobra nela mesma, com energias extáticas, esgotando-se numa infinitude fechada, e afasta a possibilidade de converter esse ato espontaneamente revolucionário numa estratégia racional esquematizada, com vistas a um futuro transformado.

Nesse sentido, qual seria o lugar ocupado pelo taumaturgo na narrativa? Esse questionamento resulta em duas perspectivas. Vejamos a primeira. Enquanto manifestação utópica, a presença do santo pode ser lida em conformidade com o pensamento de Mannheim: “Sempre ocupamos algum lugar aqui e agora nos níveis temporal e espacial, mas segundo o ponto-de-vista da experiência quiliástica a posição que ocupamos é meramente acidental” (1976, p. 238). A chegada do santo na ilha não segue calendários, nem relógios, configurando-se numa aparição acidental (ainda que seja significativa sua localização no décimo segundo capítulo do livro). Apesar de situado num tempo mítico dentro da trama, sua peregrinação espiritual justaposta à sua experiência sensorial se inscrevem num presente abrupto, num “vivido-do-agora” que tem valor em si mesmo, e não busca atingir algo posto adiante. Da sua participação no enredo, podem ser identificadas duas questões: uma recusa da evolução histórica no seu sentido material; e uma espécie de contraponto à história pessoal do personagem Lula, que, na sua ânsia em buscar uma melhor forma de existência, baseada em estratégias racionalmente elaboradas, termina sendo impelido pela corrente de fé do santo a perder a objetividade inicial de seu sonho utópico.

A outra discussão diz respeito ao “lugar” que o santo ocupa dentro da tipologia psicológica dos personagens literários. Para Cunha (1961), o santo nada mais é que uma caricatura marcada pelo atributo único da credence. Nesse aspecto, ele retoma a discussão de Forster sobre personagens planos e redondos: os primeiros, são “seres inalteráveis pela razão de não terem sido modificados pelas circunstâncias” (2005, p. 92), enquanto os segundos são aqueles capazes de “nos surpreender de maneira convincente” (p. 100). Considerar o santo um personagem plano, no entanto, não deve ser visto, de modo absoluto, como uma fraqueza da narrativa, como o

fez Cunha ao longo de sua apreciação crítica. Para efeitos desta análise, reconhecer a “planificação” do taumaturgo é mais uma qualidade que uma fraqueza do romance *Calunga*. Para Forster, nos personagens planos “nada existe onde se possa fixar uma idéia” (ibidem, p.92), sendo eles a própria idéia. No caso do santo, ele é a própria idéia da credice, da irracionalidade, do fanatismo religioso. Visto por esse ângulo, o fato de o santo ser tipificado como plano vem confirmar a possibilidade de leitura de suas ações pela perspectiva quiliástica. A ele não se fixam idéias, nem estratégias racionais, nem metas para alcançar uma melhor forma de existência. Ao ocupar acidentalmente o espaço da ilha, com a palavra de ordem “Anda!”, corporifica-se na imagem da credice, e mantém-se inalterado num presente imediato que não enxerga uma finalidade além de si mesmo.

Essa análise do conteúdo místico-religioso do santo talvez contribua para desfazer outro posicionamento equivocado de Cunha, para quem: “todo o drama do Santo e da multidão que o seguia, é descrito [...] sem o autor conseguir transmitir a tragédia do episódio dada a falta de artesanato da linguagem usada” (1961, p. 95). Ao contrário desse pensamento, o reconhecimento de recursos formais, como a anáfora e a planificação do personagem, contribuiu para o desnudamento da podridão da ilha de Santa Luzia, com a revelação de todas as espécies de dramas, mazelas e aberrações cometidas contra uma população de oprimidos. Além disso, outro fator acentua a importância do personagem: o fanatismo religioso. Ao longo dos tempos, homens e mulheres têm sacrificado seus desejos e sonhos em nome de um líder capaz de guiá-los, extasiados pela promessa de uma existência diferente:

O movimento da Jihad islâmica contra os "infiéis do ocidente" e a "guerra aos terroristas" do ocidente cristão demonstram que o fanatismo está vivo e atuante em nossa época supostamente "científica" e "tecnológica". Precisamos admitir que a história da humanidade é também a história dos vários fanatismos dominando grupos humanos, sempre com conseqüências trágicas. (LIMA, 2002)

Nesse sentido, a narrativa atualiza um tema universal da história da humanidade, pelo viés da negação. Parece haver uma recusa das visões de mundo centradas na figura de um fanático religioso, senhor absoluto dos destinos da humanidade, como das ideologias revolucionárias apoiadas no argumento da escolha divina, a exemplo da utopia nazista do “sangue e solo”. Aliás, o próprio Jorge de Lima afirmou, enfaticamente, crer somente numa

“única” e “verdadeira revolução”: “a Revolução de Cristo, que apenas começa e em que as outras revoluções sociais, sejam elas quais forem [...] serão unicamente minutos dentro dessa eterna revolução” (LIMA, 1997, p. 65)⁵⁸. Desse modo, acreditava que cada ser humano deveria reconquistar o elo de ubiquidade com o divino, as “asas” perdidas após a Queda. Mas, na sua visão, são vários os caminhos e as promessas para retomar a imortalidade perdida, sendo a poesia uma dessas pontes. Tal processo de abertura repercute no cenário dramático onde se move o santo e seus seguidores: “Os que passavam em frente do alpendre de Lula saíam da ilha pelos portos [...] estavam dispersados naturalmente, os magotes fragmentados, distribuídos em diversos destinos na orla colossal do lago” (LIMA, 1935, p. 160). No ambiente da ilha, espaço por natureza do arbitrário, o conteúdo utópico da ação místico-religiosa do santo não se sustenta, posto que tenta impor um único modelo de existência, quando os anseios de liberdade de seus seguidores parecem ter os horizontes bem mais amplos.

*

Com o esfacelamento da corrente de fanatismo do santo e do sonho de Lula, a discussão sobre a plausibilidade ou não, o caráter positivo ou negativo e a possibilidade ou impossibilidade de realização da utopia ocupa um lugar secundário. Em vez de tentar ratificar a presença ou a ausência desses atributos, mais interessante foi investigar no romance o modo particular como transcorreram as ações de traços utópicos dos personagens. A análise mais exploratória em lugar de um modelo prescritivo, gerou, como consequência o que Levitas considerou “um alibi para o que de outra forma poderia ser visto como fraquezas, ausências e fracassos do registro icônico do texto da utopia” (2001, p. 39)⁵⁹. Se o percurso tivesse se limitado a uma visão sistemática, certamente a narrativa estaria descartada dos estudos sobre o fenômeno.

As manifestações utópicas de Lula e do santo, reconhecidas na trama, têm arranjos internos articulados de tal modo que geram uma contradição de sentidos. No entanto, o índice de elementos que deles pode ser extraído oferece mais um

⁵⁸ Extraído da seção “Auto-retrato intelectual”, do livro Jorge de Lima: poesia completa (1997). O fragmento foi publicado pela primeira vez em GASTÃO, Marques. Restauremos a poesia em Cristo – proclama com entusiasmo o grande poeta Jorge de Lima. In *Diário da Manhã*, Lisboa, 6 de janeiro de 1953.

⁵⁹ No inglês: “An alibi for what otherwise might be seen as the weaknesses, absences and failures of the iconic register of the utopian text”.

argumento em favor da visão ampla do fenômeno utópico, à medida que revela formas diferentes de transcendência da experiência humana. Em lugar de um 'mundo possível' ou de um modelo universal de utopia, a narrativa deixa entreaberta, na perspectiva desta análise, a noção de um mundo aberto a possibilidades.

3. Correntes marítimas: rumos cruzados

Na análise do conteúdo utópico do romance *Calunga* como expressão do desejo por um mundo melhor, é possível identificar o entrelaçamento das três funções as quais Levitas considera estar potencialmente presentes na utopia: compensação, crítica e mudança. Para ela, a *compensação* consiste numa tentativa de escapar da insuficiência do meio, por meio de sonhos e fantasias pessoais. Já a *crítica* revela de forma explícita como a realidade é insatisfatória e necessita, portanto, ser superada. A *mudança* significa, no seu ponto de vista, a “função mais forte da utopia”, pela “capacidade de inspirar a busca por um mundo transformado, de representar esperança em vez de simplesmente desejo” (LEVITAS, 2001, p. 28)⁶⁰.

Trazendo essa discussão para o romance vemos que, no plano individual, ambos os “capitães” Lula e santo revelam, com suas ações, a insuficiência da realidade e cada qual se expressa de um modo diferente: o primeiro, luta pela construção de uma “terra nova”, com estratégias definidas, enquanto o segundo vive um presente imediato por meio de energias extáticas, sem articulação de metas e de objetivos. O sonho e o misticismo-religioso – como linhas de forças contraditórias que, em determinado momento da narrativa se cruzam e se repelem – contribuem para a denúncia crítica de uma realidade insatisfatória.

Do ponto de vista de Lula, suas ações desencadeiam uma abertura, na qual os habitantes da ilha, livres daquele ambiente opressor, ainda mantêm viva a esperança de encontrar novos caminhos para atingir a felicidade: “saíam da ilha pelos portos que davam para outros portos da lagoa, e estavam dispersados naturalmente, os magotes fragmentados, distribuídos em diversos destinos na orla colossal do lago” (LIMA, 1935, p. 160). Nesse sentido, mais importante não é saber se o que está sendo proposto no seu desejo utópico parece ser bom ou ruim, ou possível ou não de ser realizado, mas oferecer uma visão de rompimento com o estabelecido capaz de “inspirar”, como defende Levitas, modos diferentes de se buscar “a real possibilidade

⁶⁰ A tradução livre de todos os fragmentos citados, nesta pesquisa, do livro *The philosophy of utopia*. (2001), de Ruth Levitas, foi realizada por Raquel D’Elboux Nunes.

No inglês: “utopia’s strongest function” / “capacity to inspire the pursuit of a world transformed, to embody hope rather than simply desire”.

de um futuro transformado” (LEVITAS, op. cit., p. 40)⁶¹, numa espécie de “educação do desejo”⁶². Numa linha semelhante de raciocínio, o teórico Tom Moylan defende o argumento de que a função da utopia não deve apenas ser vista como um retrato de uma sociedade colocado em xeque literalmente pelas suas características internas e pelos objetivos que tenta atingir. O pensamento de Moylan, segundo Levitas, considera que: “a função da utopia é o estranhamento e a desfamiliarização, conferindo ao mundo, tal como ele é tomado por certo, um caráter problemático, e questionando o atual estado real dos acontecimentos, não a imposição de um plano para o futuro” (ibidem, 2001, p. 39)⁶³. Para ele, o ato de imaginação, ao romper com a conformidade do presente, tem mais relevância do que aquilo que está sendo propriamente imaginado.

Dentro dessa perspectiva, o teórico construiu a base para o conceito de *utopia crítica*. Depois de analisar uma série de obras de ficção científica escritas e publicadas a partir dos anos 60, tais como, *The female man* (escrita em 1968 e edita em 1974), de Joanna Russ, *The dispossessed* (1974), de Ursula K. LeGuin, *Triton* (1976), de Samuel Delany e *Woman on the edge of time* (1976), de Marge Piercy, ele percebeu que todos esses escritos agiram de maneira reflexiva, desenvolvendo uma nova forma de olhar o presente:

Ciente da tendência histórica do gênero da utopia em limitar a imaginação para um ideal particular [...], os autores das utopias críticas assumiram a arriscada tarefa de reviver a imaginação utópica emancipatória, ao mesmo tempo em que destruíam a utopia tradicional, ainda que a preservando numa forma modificada e liberada, que era crítica tanto da própria escritura utópica em si, quanto da formação social prevalecente. Podemos reconhecer aqui o processo pelo qual as especificações formais de um gênero literário

⁶¹ “the real possibility of a transformed future”.

⁶² Levitas defende a noção de “educação do desejo” a partir do argumento de Edward Thompson, ao qual a leitura da utopia é como embarcar numa aventura: “E nessa aventura duas coisas acontecem: nossos valores habituais (o ‘senso comum’ da sociedade burguesa) são postos em desordem. E entramos no espaço adequado e recém-encontrado da Utopia, a educação do desejo. Não é o mesmo que ‘educação moral’ com um propósito diferente: é, sim, abrir caminho para a aspiração, ‘ensinar o desejo a desejar, desejar melhor, desejar mais, e acima de tudo, desejar de maneira diferente” (apud LEVITAS, 2001, p. 38). No inglês: “And in such an adventure two things happen: our habitual values (the ‘common sense’ of bourgeois society) are thrown into disarray. And we enter into Utopia’s proper and new-found space, the education of desire. This is not the same as ‘a moral education’ towards a different end: it is, rather, to open a way to aspiration, to ‘teach desire, to desire better, to desire more, and above all to desire in a different way’ ”.

⁶³ No inglês: “The utopian function is estrangement and defamiliarisation, rendering the taken-for-granted world problematic, and calling into question the actually existing state of affairs, not the imposition of a plan for the future”.

cedem à penetração e à assimilação do sistema do mercado, e sofrem mudanças para manter vivo o ato simbólico multidimensional, que é singular ao gênero. (MOYLAN, 1986, p. 42-43)⁶⁴

Inseridas num momento de transição entre a cultura moderna e a pós-moderna, essas obras apropriaram-se de recursos da tradição utópica, a exemplo do visitante e da sociedade alternativa. Mas tomaram como atitude comum o caminho da subversão, apresentando as fragilidades dessas estruturas tradicionais por meio de uma crítica radical, construída com base num pensamento oposicional de esquerda, em vigor na época em que foram escritas: “em cada uma das novas utopias, a sociedade é mostrada com seus defeitos, inconsistências, problemas, e até mesmo com as negações do impulso utópico sob a forma da persistência, no lugar melhor, de formas de exploração e domínio” (ibidem, p. 44)⁶⁵. Os textos ficcionais analisados por Moylan receberam a influência das formulações e reflexões teórico-filosóficas de vários movimentos emancipatórios e pacifistas, tais como: luta feminista radical-socialista; reflexão anti-racista; mobilização dos homossexuais; teorização científica sobre ecologia; posicionamento crítico a favor da paz e contra as guerras, etc.

Devido a alguns pontos de aproximação entre as formulações em torno da definição de *utopia crítica* e as configurações do utópico identificadas em *Calunga*, tomei a liberdade de empregá-la nesta análise com o objetivo de elucidar a função da utopia no romance. A utilização do conceito tornou-se um desafio, pelo fato de a obra conter uma tendência, ao mesmo tempo, realista e místico-religiosa, diferente da projeção de mundos futuros freqüentemente explorada nos textos de ficção científica. O escopo da *utopia crítica* será relacionado a dois processos de articulação estético-estilística identificados na construção narrativa: a paráfrase de referência interna, o

⁶⁴ “Aware of the historical tendency of the utopian genre to limit the imagination to one particular ideal [...], the authors of the critical utopias assumed the risky task of reviving the emancipatory utopian imagination while simultaneously destroying the traditional utopia and yet perserving it in a transformed and liberated form that was critical both of utopian writing itself and of the prevailing social formation. We can recognize here the process whereby the generic specifications of a literary form fall casualty to the penetration and cooptation of the market system and undergo changes to keep alive the multidimensional symbolic act that is unique to the genre”.

⁶⁵ “In each of the new utopias the society is shown with its faults, inconsistencies, problems, and even denials of the utopian impulse in the form of the persistence of exploitation and domination in the better place”.

encontro entre a poesia e a prosa de Jorge de Lima; e o *entrecruzamento de intertextos*, a análise comparativa entre *Calunga* e alguns romances escritos à época do Pré-modernismo e do Modernismo brasileiro sob a ótica dos temas nação e utopia.

Paráfrase de referência interna

Em *Calunga*, há diversas passagens em que Jorge de Lima dialoga com o conjunto de sua obra. O emprego da auto-referência textual (entrecruzamento de prosa e poesia) aproxima a narrativa da tendência à “reflexividade” das *utopias críticas*, ao revelar os limites de determinadas ações que não respeitam a diversidade de vozes, histórias e vontades imbricadas no tecido social. Esse viés nos estudos da utopia propõe, entre outras coisas, repensar, refletir criticamente sobre o próprio processo da escrita utópica. Na afirmação de Moylan (2003, p. 125):

Na era do capitalismo tardio e sua estética pós-moderna, outra mudança importante ocorreu no final dos anos 60 e na década de 70, com o surgimento das ‘utopias críticas’. Fortemente presente nas obras de ficção científica, tal modulação criativa funcionava dialeticamente com seus precursores utópicos e distópicos e incorporava o estilo auto-reflexivo do pós-modernismo, oferecendo tanto uma crítica em relação à sociedade contemporânea, quanto um desafio aos limites da escrita utópica tradicional.

Dentro dessa perspectiva, o romance *Calunga* expõe o fracasso de modelos individuais e totalitários de estar no mundo, capazes de obscurecer os diferentes pontos de vista, necessidades e desejos, enfim, a pluralidade de vozes da arena social. O romance transcorre na ilha de Santa Luzia. Nesse espaço circular, o sonho do protagonista Lula e a ação místico-religiosa do santo naufragam diante do potencial de repulsão – cultural, social e geográfico – exercido simbolicamente pela ilha contra os que tentam modificá-la. E nesse sentido:

[...] uma utopia real não pode, a longo prazo, ser trabalho de um indivíduo, já que o indivíduo não pode por si mesmo romper a situação histórica e social. Sòmente quando a concepção utópica do indivíduo se impõe a correntes já existentes na sociedade, dando-lhes uma expressão, quando,

sob esta forma, reflui de volta ao horizonte de todo o grupo, sendo por êste traduzida em ação, sòmente então pode a ordem existente ser desafiada pela luta por outra ordem de existência. (MANNHEIM, 1982, p. 231).

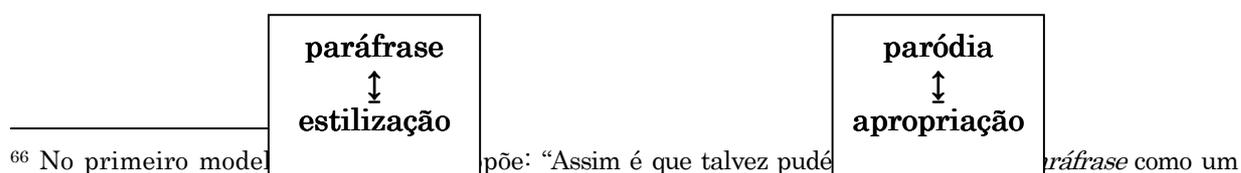
De um lado, Lula insiste na realização de seu sonho, de forma individual e, até o final da história, travará uma luta incessante contra as adversidades do meio, tanto natural como social. O mal-estar em que vive transparece em ações conflituosas e contraditórias que caminham de forma tangencial aos interesses coletivos daquela sociedade. Ele persegue uma causa justa, mas utiliza, como recursos de luta, práticas comuns do discurso hegemônico da elite latifundiária. Seria como, empregando uma metáfora, querer destruir a própria imagem refletida no espelho. De outro lado, o santo aparece aleatoriamente na ilha, sem referência nenhuma de passado, e instaura um clima de fanatismo. Uma leva de fiéis é arrastada pela figura do taumaturgo, que, “pobre de gestos, nada fazia para sua fama” (LIMA, 1935, p. 101), limitando-se a repetir a expressão “*Anda!*” como se fosse uma palavra de ordem e uma explicação para tudo que se passa a sua volta.

O ponto de intersecção entre essas forças estranhas à ilha se dá quando Lula decide, numa reviravolta, seguir a corrente de fé do santo. É nesse encontro, aparentemente banal, que se dá uma importante revelação no romance. Há um entrecruzamento de duas manifestações utópicas: de um lado, o plano individual de Lula imposto, arbitrariamente, como se fosse bom para toda comunidade; de outro, um movimento místico-religioso, de intenso fanatismo, que caminha sem direção. É o resultado desse cruzamento — o malogro das duas tentativas — que sugere uma visão antecipadora sobre o fracasso das formas radicais de construir um mundo novo. Nem a utopia que se pretende impingir, autoritariamente, nem a corrida para a felicidade dos retirantes sem um plano de ação poderia ter força suficiente para combater aquele regime de opressão e, em seu lugar, fundar uma terra onde reina a harmonia social. No final, ambas as ações utópicas naufragam, e a ilha de Santa Luiza permanece fechada em suas misérias.

Nas configurações das auto-referências textuais que serão vistas a seguir, a constituição multifacetada da vida social na ilha vai se revelando: negros, mulheres, órfãs, mucamas (do presente), meninos e meninas opilados, surgem, na maioria das

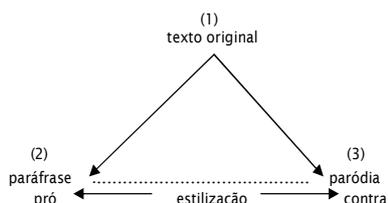
vezes, pela voz do narrador. A presença desses personagens contribui para o desnudamento da atmosfera decadente daquela realidade, que, ao negar o outro, trata com distanciamento a pluralidade de vozes no palco das transformações sociais. Nessas configurações, manifesta-se também a continuidade do pensamento de Jorge de Lima sobre temas muito caros à sua atividade poética. O autor recorre à própria linguagem, alinhavando o tecido narrativo de *Calunga*, bem como as construções poéticas de outros livros, num exercício de complexo apuro estilístico, que, no plano meramente temático, possibilita uma leitura sob a ótica da paráfrase.

O termo (*paraphrazein*) significava na cultura grega continuidade de uma sentença, ou dizer em outras palavras. E através dos tempos adquiriu novos sentidos, sendo aproximado por alguns estudiosos, principalmente no campo da lingüística, do conceito de tradução. Diante dessa diversidade, Sant'Anna aprofundou a investigação sobre o termo propondo três modelos teóricos⁶⁶. No terceiro modelo – aquele que interessa aos objetivos desta pesquisa – tanto a paráfrase, como as técnicas da estilização, da paródia e da apropriação foram relacionadas e dispostas em dois conjuntos, de acordo com o esquema posterior:



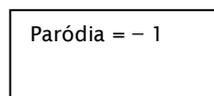
⁶⁶ No primeiro modelo propõe: “Assim é que talvez pudéssemos considerar a paráfrase como um efeito pró-estilo, e da paródia como um contra-estilo. Quando a estilização se dá na mesma direção ideológica do texto anterior, transforma-se numa paráfrase; se ela ocorre em sentido contrário, constitui-se numa paródia” (1988, p. 36). Já no segundo modelo, o teórico afirma que “a paráfrase e a estilização fazem parte de um mesmo conjunto em oposição à paródia. Sendo que a paráfrase aí seria algo semelhante àquilo que em matemática se chama ‘diferente de zero’, ou seja, um valor quase imperceptível de diferença, enquanto a estilização corresponderia ao valor 1. Nessa relação, a paródia poderia ser algo semelhante a -1 ” (ibidem, p. 41). Conforme os esquemas a seguir:

Modelo 1

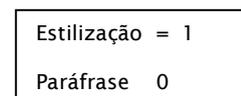


Modelo 2

Conjunto 1



Conjunto 2



conjunto das similaridades

conjunto das diferenças

(SANT'ANNA, 1988, p. 41)

A funcionalidade desses termos seguiria um critério gradativo: 1) a *paráfrase* seria um pequeno grau de afastamento do texto original, enquanto 2) a *estilização*, o distanciamento limite. Ambas estariam contidas no mesmo conjunto de semelhanças com essa matriz anterior. Por outro lado, 3) a *paródia* seria uma forma invertida do significado, e a *apropriação*, a inversão no mais alto grau de criticidade. E essas duas técnicas integrariam o conjunto das diferenças, buscando produzir uma sintaxe diferente, um texto novo. A partir dessa sistematização, Sant'Anna (ibidem, p. 48) argumenta que “essas marcas é que farão Jorge de Lima um estilizador e um parafraseador, enquanto Oswald de Andrade é um parodiador e apropriador”. A noção de similaridade presente na paráfrase pode ser melhor compreendida, partindo da comparação proposta pelo teórico entre um trecho da obra poética *Eneida*, de Virgílio, com um fragmento de *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima. Vejamos a seguir:

De *Eneida*, livro II, de Virgílio⁶⁷:

Irmão, tu me iludias? Que foi isto
Que aras, tochas fogueiras, me aprestavam?
Lançam fochos ao cume. À frente Pirro
A machadadas racha os umbráis duros,
E éreos portões descrava da couceira;
Traves descose, firmes robles fende,
E cava ampla abertura. O interno centro
Aparece e átrios longos patenteia;
Aparecem de Príamo os retretes,
Mansões de priscos reis; e um corpo em armas
Cobre o limiar. Envolta em prantos
Longo ecoa; as abóbadas ululam
Com fêmeo gemer, triste alarido.

⁶⁷ A tradução do texto de Virgílio coube a Odorico Mendes.

(apud SANT'ANNA, 1975, p. 57)

De *Invenção de Orfeu*, Canto VI, VIII:

Irmã, tu me iludias? Dize irmã,
Que aras, tochas, fogueiras acendias?
Lançam fochos aos lírios. E eis que Duende
A machadadas racha esses umbrais;
E antro malsão descrava das correntes,
Traves descose, ferros e aços funde
E cava ampla aflição. O interno fogo
Aparece, e átrios longos escancaram-se.
Aparecem do Inferno os capitães.
Mansões de Grão-Beliais; e um monstro exangue
Cobre o limiar. A ilha é um pranto imenso,
Pranto, pranto; as abóbadas ululam
Com pânico gemido atormentado.

(ibidem, p. 57-58)

Sant'Anna aponta o fato de os versos de *Invenção de Orfeu* darem continuidade à tradição dos escritos de Virgílio. Essa comparação admite a possibilidade de leitura da paráfrase como recurso de intertextualidade na obra poética de Jorge de Lima, que colhe da fonte clássica elementos para composição de um texto situado historicamente no Modernismo. Para o teórico, a paráfrase pode atualizar aqui e ali o léxico, mas sempre conserva a semântica e exercita a sintaxe do texto anterior, reproduzindo sua ideologia. No fragmento de *Invenção de Orfeu* percebe-se a continuidade do pensamento no qual se constroem os versos selecionados de *Eneida*: na repetição de palavras e frases com definições iguais (“Que aras”, “Cobre o limiar”); na construção sintática, a exemplo do primeiro verso do poema que inicia também com um vocativo, que sofre uma atualização quanto ao gênero, mas conserva a mesma função (“Irmã, tu me iludias?”); no aspecto semântico, com a idéia de uma cidade antiga que vai caindo por terra, ardendo em chamas.

Contudo, a proposta aqui é investigar como a técnica da paráfrase se sobressai do ponto de vista da auto-referência textual, ou seja, a partir da retomada, no romance em questão, de elementos de textos anteriores dentro da própria obra do escritor alagoano; bem como defender a capacidade da paráfrase de dar também

continuidade a sentidos do texto original que apontam a possibilidades de mudança ou compensação da realidade, e não apenas reproduzir o que o teórico denomina de “semântica antiquada” (SANT’ANNA, 1975, p. 59), para ele uma espécie de discurso centralizador que não oferece condições de ultrapassamento. Pretende-se, desse modo, entender como pensamentos expressos pelo eu-lírico nos poemas do escritor alagoano são prolongados nas configurações do seu romance *Calunga* e vice e versa, ora com um sentido de conformidade, ora deslizando para um sentido de ultrapassamento.

Esse percurso se justifica pela abertura que o termo paráfrase propõe, extrapolando o sentido de ser continuidade de uma tradição escrita e oral do passado e de referência externa (como propõe a leitura de Sant’Anna), podendo significar também a atualização/ampliação de um texto original de escrita mais recente e de referência interna, com a intenção de tornar mais claras certas passagens do texto anterior. Em outras palavras, o termo paráfrase se abre à possibilidade de atualização de um texto anterior dentro da obra de um mesmo autor (no caso, Jorge de Lima), alterando sua forma (passando de prosa para poesia ou vice-versa), sem, contudo, alterar seu significado (HARMON; HOLMAN, 1999)⁶⁸. Diante da possibilidade de abertura do termo, minha proposta é denominar esse tipo de atualização de Paráfrase de referência interna.

Dessa forma, veremos como essa técnica aqui proposta foi utilizada em algumas passagens da obra literária de Jorge de Lima; e como sua confirmação no romance colabora para a não-realização das tentativas utópicas reconhecidas no tecido narrativo. Algumas passagens dos livros *Poemas* (1927), *Novos Poemas* (1928), *Poemas Escolhidos* (1932), *Tempo e Eternidade* (1935), *Poemas Negros* (1947) serão confrontadas com trechos do romance *Calunga*. Esses livros fazem parte das fases de *Formação* e de *Transformação* da produção poética de Jorge de Lima, conforme sistematização do teórico Gilberto de Mendonça Telles (1988)⁶⁹. A terceira fase, de *Confirmação*, compreende o livro *Invenção de Orfeu*, e estará excluída desta análise. É

⁶⁸ Esta foi uma interpretação livre de um trecho do verbete “paraphrase”, extraído do dicionário *A handbook to literature* (1999, p. 374).

⁶⁹ Para Telles, a fase de *Formação* vai dos primeiros poemas até 1932, incluindo os sonetos do autor publicados de forma esparsa em jornais, os *Poemas* (1927), os *Novos poemas* (1929), os *Poemas escolhidos* (1932) e os *Poemas negros* (1947). A fase de transformação inclui os livros da linha bíblico-religiosa: *Tempo e eternidade* (1935, em parceria com Murilo Mendes), *A túnica inconsútil* (1938), *Anúnciação e encontro com Mira-Celi* (1943) e *Livro de Sonetos* (1949). Já a fase de Confirmação se consolida com o livro *Invenção de Orfeu* (1952).

importante perceber, nessa sistematização proposta pelo teórico, como o processo estético-estilístico da obra poética de Jorge de Lima se baseia na reiteração da linguagem:

Assim, toda a sua obra poética pode ser lida em três movimentos que se completam, um saindo de dentro do outro, desdobrando-se no seguinte, numa transformação interior, por dentro da linguagem, isto é, sem recursos extraliterários e com a simples exploração das potencialidades criativas do idioma. Essa variabilidade de uma fase a outra comprova-se na seleção de elementos reiterativos ligados aos temas, às formas e às técnicas de construção do poema.. (TELLES, 1988, 114-115)

No entrelaçamento entre o romance *Calunga* e a obra poética do escritor alagoano, percebe-se, nitidamente, a ocorrência da reiteração temática. Alguns dos fragmentos da narrativa podem ser considerados *romancizações* de imagens poéticas vistas em livros anteriores. É como exemplo da continuidade da paráfrase de referência interna no conjunto da obra do autor, há um fragmento da narrativa que foi atualizado numa prosa poética escrita posteriormente. No estudo comparativo a seguir, no qual se descortina a vida social da ilha de Santa Luzia, veremos como a recorrência desse tipo de paráfrase abre caminhos para a elucidação da *utopia crítica* no romance. Serão analisados os seguintes temas: classes sociais, órfã, mucamas de hoje, bem-amada, bando de meninas, negros e lavadeiras.

Classes sociais – O romance *Calunga* se descortina com a viagem de retorno de Lula à sua terra natal, com a finalidade de encontrar seus familiares. No fragmento seguinte, veremos que o deslocamento do personagem no trem retoma com um alto grau de aproximação a imagem descrita no poema “G.W.B.R”, do livro *Poemas* (1927).

Manhãzinha. O trem da Great Western parte da Estação de Cinco Pontas, no Recife. Lula no carro olhava a paisagem correndo .

O tremzinho ia varando o Nordeste, vinha de Natal, atravessando zonas de praia, zonas de mata, cidadezinhas, canaviais, algodoais, queimando ora o carvão de Cardiff, ora a lenha das matas.

Entravam pelos vagões da primeira classe senhores de engenho, de chapéus do Chile, guarda-pós de fazenda clara, fumando charutos fumegantes como os bueiros de suas fabricas.

A segunda classe é divertida: tocam sanfona, triangulo, esquentam mulheres de pífanos. Cegos que vão cantar nas feiras, matutos que

seguem enganados para pedir empregos na capital. A segunda classe é religiosa: compra gravuras do padrim padre Cícero, do Doutor João Pessoa-mártir, orações fortes, caixilhos com imagens de santos.

(LIMA, 1935, p.7, 10-11)

Na seqüência paisagística vista no trecho da poesia, a viagem se passa como uma brincadeira de criança; fato que fica comprovado no verso “e seus carrinhos de caixa de fósforos marca olho”. Esse sentido lúdico reforça a idéia de espectador, como se todas aquelas coisas fossem captadas pelo olhar contemplativo e ingênuo do poeta.

Vejo através da janela de meu trem
os domingos das cidadezinhas,
com meninas e moças,
e caixeiros engomados que vêm olhar
os passageiros dos vagons (p. 219).

Esta estrada de ferro Great Western
feita de encomenda pra o Nordeste
é a mais pitoresca do universo,
com suas balduínas sonolentas
e seus *carrinhos de caixa de fósforos*
[*marca olho*].

Na 1ª coronéis discutem tarifas e direitos.
Negociantes queixam-se de impostos.

A 2ª classe é divertida:

Cantigas

Choros

pés descalços

mãos calosas.

A segunda classe compra breves,

orações, de S. Sebastião

e S. Pulquério contra a esipra,

Sonhos de Nossa Senhora,

anunciações pra defumar a casa,

Meninos-Deus contra o sol e o mal salgado;

bentinhos,

a História Conselheira do Padrinho Padre

Cícero...

(LIMA, 1997, 219-223, grifo nosso)

A continuidade do pensamento entre um e outro fragmento torna-se tão nítida que, em uma das sentenças do romance, há uma reprodução *ipsis litteris* de um verso do poema: “A segunda classe é divertida”. E o que parece um detalhe significa um importante argumento em favor da paráfrase de referência interna na obra em estudo. Tanto o texto em prosa como o poema não oferecem alternativas para a superação do quadro social apresentado. Como afirma Bandeira, ao fazer referência ao livro *Poemas*, com o qual Jorge de Lima inaugura o ciclo nordestino de sua poética:

A paisagem é que o interessa, o domina, o preocupa. O pitoresco é que o encanta. De um modo geral, aliás, essa atitude de espectador, essa preocupação apaixonada pela paisagem, pode ser encontrada através de toda a obra de Jorge de Lima. Os temas podem ser dramáticos, mas ele raramente participa de sua dramaticidade (1959, p. 35).

Em ambas as situações, narrador e eu-lírico assumem o papel de espectadores, limitando-se à descrição de uma viagem de trem na qual paisagens e situações do contexto social são tratadas de modo pitoresco. Se por um lado, na poesia, existe um sentido lúdico; por outro, na prosa, os vagões levam pessoas de carne e osso, que representam tipos sociais. No trem da história, os vagões metaforicamente dão conta de dois pólos opostos da sociedade em questão (ilha de Santa Luzia): os muito ricos e os muito pobres. De um lado, os senhores de grandes terras, latifundiários, com suas indumentárias de linho branco, refletindo opulência e poder e, ao mesmo tempo, escondendo seu lado tosco; do outro, os deserdados da terra, que, sem alternativa, lançam-se nesse mundo grande, sem destino certo. Nesse aspecto, há uma continuidade do pensamento do texto poético. Mas vale frisar que, em algumas passagens da narrativa, esse prolongamento de idéias, no plano semântico, sofrerá alguns deslizamentos com as tentativas de Lula de reverter a realidade opressora da ilha.

“Sempre o homem lutando pela terra” (LIMA, 1935, p. 9). É com esse pensamento que Lula segue durante toda a viagem, lembrando episódios revoltantes em que senhores de engenho usam de todos os meios para aumentar seu patrimônio e manter o controle das esferas política, econômica e social. Como também refletindo as condições precárias da gente oprimida, os chamados *cambembes*, que vive sob o domínio do poder tirânico dos coronéis. Esse controle totalitário descrito na obra é típico das sociedades patriarcais, centradas no latifúndio, na monocultura e na escravidão. O poder senhorial, nesse tipo de sociedade, funciona de modo semelhante ao observado na afirmação do historiador Dirceu Lindoso: “pelo emprego sistemático da violência social, em suas várias formas, sobre as categorias sociais subalternas – moradores, lavradores, mestres-de-açúcar, agregados [...]” (2000, p. 42).

Nesse sentido, na ilha de Santa Luzia, o ideário da classe senhorial predomina de forma hegemônica, devido, principalmente, à manutenção de um poder imemorial sobre o outro e sobre a terra e ao uso da violência, dividindo a população em duas classes: os muito ricos e os muito pobres/miseráveis. De um lado, os catadores de sururu, os caboclos, que cuidam das terras e dos animais; do outro, os latifundiários, proprietários de terras e de gado. Nesse último grupo, encontra-se o senhor do Canindé (um homem fisicamente

paralítico e de aparência tosca) – o pivô dos conflitos da narrativa – proprietário de vastas plantações de coco e de pocilgas. Desse grupo também vai fazer parte Lula que, ao retornar a sua terra natal na condição de homem rico, adquire terras para a criação de carneiros. E mesmo insistindo até o fim pela realização de sonho utópico, firmado num ideal de mundo comunitário, termina por reproduzir algumas práticas conservadoras daquela sociedade.

Órfã – A única sobrevivente da família Bernardo encontrada por Lula é a sobrinha Joaquina, filha de sua irmã Josefina. O personagem recupera a guarda da menina, depois de encontrá-la casualmente na fazenda do coronel Totô do Canindé:

Joaquina, olha seu baú, você se esqueceu. [...] Os bracinhos finos se estenderam pra pegá-lo...O baúzinho ele [Lula] deixou na estrada. Caiu de dentro uma boneca de pano, um carretel de linha, uma cartilha poída, molambos.

Lula puxou a menina: não devia vêr mais o que ficava para trás. Joaquina foi vendo os carneiros do tio, a mão dele era macia, o ar era macio, tudo limpinho, tudo acariciante daquêle lado da ilha, como se estivesse forrado de lã. A voz de Ana envolveu a menina, macia como lã, sonhou com um pastor levando um carneirinho ao ombro. O pastor tinha a cara do tio. Encolhia-se naquele abrigo feliz, macio. (LIMA, 1935, p. 90)

Ao ser jogada num submundo de sofrimento, privação e desencanto, Joaquina integra as fileiras da gente decadente da ilha de Santa Luzia. Tem a infância roubada desde o momento em que ela fica órfã e passa a viver sob o jugo do coronel. Sua história pessoal reproduz, com um alto grau de proximidade, a imagem passada no poema *Boneca de pano*, do livro *Poemas* (1927).

Boneca de pano dos olhos de conta,
vestido de chita,
cabelo de fita,
cheinha de lã.
De dia, de noite, os olhos abertos
olhando os bonecos que sabem marchar,
calungas de mola que sabem pular.
Boneca de pano que cai:
não se quebra, que custa um tostão.
Boneca de pano das meninas infelizes que
são guias de aleijados, que apanham pontas
de cigarro, que mendigam nas esquinas, coitadas!

Boneca de pano de rosto parado como essas meninas,
Boneca sujinha, cheinha de lã. —
Os olhos de conta caíram. Ceguinha
rolou na sarjeta. O homem do lixo a levou,
coberta de lama, nuinha,
como quis Nosso Senhor. (LIMA, 1997, p. 244-245)

A boneca de pano maltrapilha, abandonada na sarjeta e recuperada pelo homem do lixo, parece ter sido corporificada na pele da menina Joaquina. Como uma marionete, a personagem do livro tem a vida manipulada pelos fios da libido e do autoritarismo do coronel. Sem oferecer resistência, aceita tudo como se fosse impossível escapar àquele destino implacável. Além dos afazeres domésticos no cotidiano da fazenda, Joaquina ainda é submetida aos atos de pedofilia do coronel. Como se pode averiguar na passagem: “O senhor do Canindé era um monstro. Acolhera a infeliz para escravizá-la. Impotente na sua paralisia, arrebentara com os dedos a virgindade da desgraçada” (LIMA, 1935, p. 90). Ela sobrevive a situações humilhantes e se fecha quase num completo mutismo. Ao ser reconhecida e resgatada pelo tio, Lula, consegue deixar para trás aquele lugar degradado, mas leva consigo algumas práticas apreendidas no convívio com o coronel, a exemplo do fato de também servir aguardente para o tio contra as reações da maleita: “Daí a pouco a menina foi lá dentro e voltou com a garrafa de aguardente. Ela se lembrava como tempos atrás as muleconas do coronel Totô a mandavam acalmar a colera ou adormecer a maleita do senhor” (ibidem, p. 182). Os hábitos e os costumes adquiridos no tempo vivido ao lado do senhor do Canindé vêm à tona nas poucas aparições de Joaquina no romance, e, por vezes, acentuam o grau de aproximação entre Lula e o coronel.

Nas duas situações, a menina e a boneca conseguem ser resgatadas pelas mãos de uma espécie de salvador (Lula e o homem do lixo). Mas até o momento do resgate, o que se depreende em ambos os textos é um certo tom religioso de resignação. Como afirma o pesquisador Jorge de Souza Araújo (1983, p. 99): “De forma subliminar, o poema reflete a visão cristianizada do poeta ante o fato social, a que se refere sem ressentimentos nem rancores. O sentido restrito é a própria boneca de pano, mas percebe-se a indagação subjacente acerca do destino das meninas”. Esse tom de religiosidade fica explícito nas sentenças do romance “não devia vêr mais o

que ficava para trás” e no verso “como quis Nosso Senhor”. Essa noção de conformidade – na qual não há espaço para revolta – está afinada com a visão cristã de Jorge de Lima e com a dimensão espiritual e estética incorporada nos escritos dos intelectuais católicos da década de 30. É possível supor que a aceitação do destino seria, para o escritor alagoano, um dos caminhos de superação da herança da Queda e a possibilidade de restauração do ser humano com o sagrado: “Restauraremos o homem em Cristo, diz o autor, restauraremos a poesia em Cristo [...]. Porque Cristo é a harmonia síntese do homem completo, da vida real, da verdade inteira e eterna” (LIMA, 1935 apud CEREJA, 1994, p. 166). A história vivida por Joaquina se situaria, portanto, dentro dessa perspectiva de mundo do escritor.

Mucamas de hoje – Na viagem de trem de Lula, ele vai recapitulando situações opressoras vivenciadas pelos habitantes de sua terra natal. Nas suas conjecturas, os senhores de engenho aparecem como usurpadores de terras e de roçados, bem como exploradores da mão-de-obra de meninas obrigadas a realizar trabalhos domésticos, como pode ser averiguado no fragmento a seguir:

Meninas admitidas pra educar, pra criar, trabalhando noite e dia em labutas domesticas, engomando para os senhores, fazendo quitutes, cuidando dos meninos e até dos cachorros da casa, viviam escravos de hoje, sem poderem casar, nem ao menos sair de casa, *olhando a rua entre as frinchas das venezianas*, aos domingos. (LIMA, 1935, p. 10, grifo nosso)

Com a descrição dos costumes da vida privada, no fragmento acima, há uma denúncia contra um regime de trabalho opressor que, aos olhos do personagem, reproduziria as práticas escravocratas do passado. Se antes, os serviços domésticos eram desempenhados por mucamas selecionadas nas senzalas para as atividades domésticas dentro da casa grande, no romance – passado após o período da escravidão –, as meninas são retiradas forçosamente da casa de sua família, como se fossem mais um objeto usurpado no processo de saque dos donos de engenho. E o confinamento ao qual passam a viver submetidas remetem a um fragmento do poema *Madorna de Iaiá*, extraído do livro *Novos Poemas* (1928):

Pára a mucama de cantar,
tange os piuns,
cala o ram-rem,
abre a janela,
olha o curral;
— *um bruto sossego no curral!* (LIMA, 1997, p. 263, grifo nosso)

Tanto na prosa como na poesia, são descritas situações corriqueiras de um regime social secular, baseado na exploração da mão-de-obra escrava. Das antigas mucamas do passado às meninas que trabalham em casa de família, assiste-se à atualização, no plano estilístico, do tema da escravidão. Os fragmentos “olhando a rua entre as frinchas das venezianas” e “abre a janela, / olha o curral/ — um bruto sossego no curral!” em destaque retomam a tendência à contemplação da paisagem já identificada na obra *Poemas*. Confinadas num regime de subserviência, as mulheres surgem adormecidas, alheias à situação de miséria em que vivem. Mesmo quando no poema o canto da mucama sugere um sinal de resistência, este é abafado pela atmosfera bucólica e sossegada do curral. O que se percebe em ambos os casos é a predominância de um olhar contemplativo, sem inquietação ou indignação. Como um fio contínuo e inquebrantável, as mucamas do passado e as meninas que trabalham em casa de família têm as histórias unidas pelo silêncio e pela conformação.

Bem-amada – No texto em prosa como no poema visto a seguir, o personagem Lula e o eu-lírico perseguem um tipo ideal, a bem-amada. Em *Calunga*, Ana aparece como um tipo idealizado de mulher, de natureza transcendental, mas que traz consigo, paradoxalmente, o peso do pecado original. Vejamos um fragmento do romance:

Lula aproximou-se da mulher [Ana] e disse.

— Vem.

— Não. Para onde?

— Comigo, para a minha casa.

— Não.

— Está com medo? Esconderei você. Serei seu amigo. Vem.

Havia na voz de Lula um comando [...]. O barco abriu um sulco fosforescente na lagoa. O coqueiral pingando dagua escutava a história da moça. (LIMA, 1935, p. 36-37)

Lula convida Ana, em voz de comando, para morar em sua casa, após ter testemunhado um episódio no qual a mulher sofre humilhações e agressões físicas e verbais do antigo companheiro. O passado de Ana está marcado pelo sofrimento, pela mutilação do corpo, pelo trauma de ter sido deflorada, de uma só vez, por vários homens da milícia de Lampião. Em lugar da graça e da pureza das mulheres virgens-santas, ela leva na pele a cicatriz da impureza e do abuso sexual. Ao tomar conhecimento de seu passado, Lula sente-se responsável em salvaguardá-la numa atmosfera de desejo e transcendência.

Às vezes a *fêmea* quando costurava ou quando bordava qualquer pano de seu pobre vestiar, se transformava na luz dos serões: *era a única*. A solidão valorizava-lhe os restos de beleza daquele corpo combalido. O macho incendiava o olhar de um desejo que logo sumia purificado.

A *única* tinha sido a sofredora, seus traços perderam a sexualidade que móra nos gestos e nas linhas das mulheres felizes (ibidem, p. 39).

No romance, Ana materializa-se na figura de uma mulher a qual Lula venerava com um misto de amor transcendental e carnal, como bem descreveu essa passagem. E mesmo quando se dá o ato sexual – como na seqüência “Ana se oferecia como uma irmã. O homem teve no fim a sensação de ter cometido incesto” (ibidem, p. 41) – a realização do desejo nunca é plena, porque, no final, Lula tem a sensação de ter machucado a companheira.

Essa visão de mulher transcendental aparece também em alguns poemas de Jorge de Lima. Em “Amada vem”, do livro *Tempo e Eternidade* (1935), escrito em co-autoria com Murilo Mendes, duas visões sobre a bem-amada ficam nítidas. A primeira delas, presente no verso “Vem do meu barro, amada minha vem”, está apoiada no mito hebraico-cristão da criação do mundo, no qual a mulher depende da costela do homem para ser formada, para existir. Em outras palavras, a mulher seria o agente passivo do processo de criação. A segunda, confirmada no último verso “Vem com o primeiro pecado, vem”, refere-se outra vez a esse mito, agora recuperando a figura de Eva, relacionada ao pecado original. Vejamos:

Vem como estás, vem molhada das fontes.
Vem como estás, recoberta de folhas.
Vem do meu barro, amada minha, vem.

Vem, virgem através do tempo, vem.
Vem louca, através da ordem, vem.
Vem cantando através da dor, vem.
Vem com o primeiro pecado, vem. (LIMA, op. cit., p. 341)

A busca pela bem-amada perpassa também os romances *Salomão e as mulheres* (1927), *O anjo* (1934) e *A mulher obscura* (1939). Essa recorrência é analisada pelo pesquisador William Cereja (1994), em duas passagens significativas de sua dissertação *O anjo caído – fisionomia da ficção de Jorge de Lima*:

De um lado, a Bem-Amada é o arquétipo da mulher em si, a Eva, com suas características de sedução e pecado. De outro, ela é a idéia da mulher amada, o ideal de um ser inalcançável, incorpóreo, irreal; uma espécie de síntese de todas as amantes da literatura – Beatriz, Laura, Nise, Marília – com seu traço nitidamente idealizante e platônico.

O amor sublimado que sentem Fernando, de *A Mulher Obscura*, e Herói, de *O Anjo*, assume feições edipianas. De um lado, o amor pela Bem-Amada deve ser privado de qualquer interesse sexual; por outro, toda vez que se entregam à prática sexual com outras mulheres, enchem-se de culpa e insatisfação, por não corresponderem ao seu ideal sublimado. (1994, p. 98, 103)

Do mesmo modo que acontece com os protagonistas dos romances *Salomão e as mulheres*, *O anjo* e *A mulher obscura*, Lula Bernardo enche-se de um sentimento de “culpa e insatisfação”; sente-se arrependido como quem acabou de cometer um incesto. A tentativa de alcançar a bem-amada culmina na sensação de ter infringido um interdito. Ana vive sob a proteção de Lula, compartilhando com ele o drama de ter perdido os vínculos familiares. Essas histórias paralelas criam um laço de solidariedade que os une quase como a dois irmãos.

Mas a posição de Ana na casa é meramente passiva. Ela recebe ordens e cumpre tarefas cotidianas: “A mulher ia criando a casa, fazendo fogo, agüentando a cozinha, trazia a água bôa de-distante, como no Egito, num pote ao hombro” (LIMA, 1935, p. 42). Vê-se aqui a continuidade de um pensamento que defende um tipo ideal de mulher protegida numa redoma, que, no caso da narrativa, vive obscurecida nos afazeres domésticos, sem participação nas grandes tomadas de decisão do lar e da vida comunitária: “continuava a labuta de casa, cevando o goiamum, batendo os bilros no

papelão de renda, pendurando sacos de cravina e manjerição nos jiraus do quintal. Ela bem que queria saber coisas pra poder conversar longamente com o companheiro” (ibidem, p. 47). Mesmo na condição de figura passiva, silenciosa e sensitiva, uma “hóstia de luz recolhida fora do tempo” (PRIETO, 1941 apud LIMA, 1941, p.12)⁷⁰, Ana além de tornar mais tolerável a solidão de Lula, impulsiona adiante seu sonho utópico. Como a musa transcendente invocada no poema, ela é acolhida por Lula como uma fonte de esperança. E sua ausência na casa, ao morrer vítima de maleita, contribui para desestabilizar o desejo de mudança do personagem.

Bando de meninas – Na situação descrita, no romance, o bando de meninas segue o ritual cotidiano de retirar sururu do fundo enlameado da lagoa, reproduzindo um costume antigo da ilha de envolver toda família no trabalho de subsistência. O ato de pisar a lama se choca com os hábitos adquiridos por Lula no sul do país, com sua consciência sobre higiene, e seria, inicialmente, combatido por ele como um costume impuro que deveria ser substituído por regras higienistas ostensivas. Mas é nesse contato pegajoso com a lama, ao mesmo tempo, potencialmente prazeroso, que o bando de meninas encontra os meios de resistência ao modelo social opressivo ao qual vivem submetidas:

Um bando de meninas estava áquela hora, cedinho, metido na água porca, apanhando o decomer. A lama grudava-se nas pernas. Iam mais para o fundo, então a lama subia pelas coxas, pelo ventre amolegando os sexos, sempre peganhenta numa carícia de lascivia mais baixa [...]. A lagoa era a mãe que alimentava a população de todo o mundão da Manguaba, alimentava á maneira das leitoadas do coronel: deitada na lama. Mãe-porca. Ninguém conhecia porém outra mãe mais limpa nem mais feiticeira. Como as mães tuberculosas que cospem na comida dos filhos, ela lhes metia no sangue a maleita e no bucho – a opilação para eles acharem diferentes do resto do mundo o seu reino de lama. Aquêlê pessoal tinha outra sensibilidade, trabalhava á vista de Lula sem mostras de nenhum mal-estar. Eram felizes dentro de grande infelicidade. Ignoravam outros ares mais puros, outro ambiente que não fosse o da lama e viviam sem nenhuma revolta, sem nenhum outro desejo. (LIMA, 1935, p. 130-131)

⁷⁰ No espanhol (castelhano): “hostia de luz recogida a destiempo”. Esta expressão consta no prefácio escrito por Ramon Prieto, que foi tradutor da edição de *Calunga* publicada em Buenos Aires. Tradução da autora.

Numa primeira leitura, a camada superficial do texto aponta para um sentido de compensação. O próprio narrador sinaliza essa possibilidade quando argumenta que as meninas viviam sem “revolta” e “sem desejo”. No entanto, ao perceber a influência da estética surrealista no romance, tal visão logo se inverte, e a relação tátil e libidinosa entre ser humano e natureza, metaforizada pela lagoa, abre possibilidade de ultrapassamento. Mesmo contaminadas pelas endemias da maleita e da opilação, pelas adversidades do meio, as meninas alcançam um estágio de adormecimento/entorpecimento que as permite transcender, por um momento, aquela realidade de misérias. Processo semelhante ao que se passa no poema *Felicidade*, do livro *Poemas escolhidos* (1932):

Tão bonita a Lagoa Mundaú!
Eu vi os meninos pobres que iam tirar sururu.
Um bando deles. Uns tinham doze ou treze anos e pareciam
[ter oito.
Amarelos... p.287).
Os pés dos meninos têm sensibilidades inéditas. A lama
[abarca o pé, entra entre os dedos, mais grossa do que baba
[de boi, gruda-se na pele, dá uma coceira boa nas frieiras./
Os meninos entram mais. A lama sobe. É uma carícia
[peganhenta pelo corpo.
As mãos descem na lama. As canoas afundam de sururu. O sol está
tinindo,
[mas ninguém sente calor.
Tudo é bom. A miséria é boa. A lama é amorosa. Parece que a vida é
uma
[fetiçaria de sonho de maleita. (idem, 1997, p. 288)

Nessa cena, vive-se a mesma experiência de transcendência na retirada do sururu da lama vista no romance. Mas o mundo da lama e da maleita e a privação socioeconômica descrita, longe de adormecer meninos e meninas para a realidade de miséria em que vivem, constroem uma ponte para um outro lugar, no qual se pode experimentar por alguns momentos sensações de prazer e de sonho. Fome, miséria, doença, enfim, as privações do meio geográfico e social, dissolvidas em brincadeiras do universo infantil, não estão, contudo, apaziguadas, como aparentemente parece sugerir a sentença “A miséria é boa”. Para Farias, o poeta “ao aproximar o êxtase e a miséria não está de modo algum justificando a existência de determinadas condições sociais” (2003, p. 63). Do ponto de vista da poética surrealista, de grande influência

na obra de Jorge de Lima, o contato daqueles corpos com a lama e seus efeitos, em ambos os fragmentos, pode ser interpretado como “formas criativas de transcendência, surgidas da necessidade de encontrar soluções de saída da experiência opressora” (ibidem, p. 64). Por esse viés, mesmo no ambiente social, moral e político, de tendência totalitária, da ilha de Santa Luzia, e no ambiente de miséria do poema, pode-se encontrar pontos de compensação com vistas ao ultrapassamento.

Negros – Em *Calunga*, há diversas referências a elementos da cultura afro-brasileira. Logo no início do romance, a presença do negro se estabelece na composição étnica da ilha: “população escurinha de cabrochas, mulatos, cafusas, índios, brancos, mestiços de todas as cores sombrias” (LIMA, 1935, p. 21-22). A mestiçagem torna-se assim predominante – embora haja um esforço de Lula em resgatar a coragem e a bravura dos caetés numa tentativa de construir um mito fundacional (como veremos adiante) – e nela percebemos, além da influência negra, a participação do branco e do índio.

Além da participação na formação social da ilha, a herança do negro africano se faz atuante no aspecto léxico. Nas seqüências narrativas, é possível identificar um grande número de palavras de origem banto. Tomando como fonte de consulta o *Novo dicionário banto do Brasil* (2003), de Nei Lopes, podemos relacionar, como exemplo, as seguintes ocorrências em *Calunga* (1935), de Jorge de Lima: *calunga*, nome que dá título ao livro; *mocambo*, com o sentido de cabana, habitação simples: “De-noite os mocambos acendiam seus candieirinhos de querozene” (p. 47); *bangüê*, engenho de açúcar antigo: “Os trilhos da uzina invadindo os banguês” (p. 10); *bambo*, trêmulo: “Os lábios de Lula encontraram o beijo bambo” (p. 41); *potoca*, mentira: “Arrotando formidáveis potocas” (p. 13); *cafuné*, ato de coçar de modo leve a cabeça de alguém: “negrotas catando cafuné nas amigas” (p. 15); *tarrafa*, pequena rede de pesca: “até de tarrafa pegou os peixes daqueles lagos primitivos” (p. 22), que, no romance, é também empregada como verbo de ação: “colher molusco, tarrafear” (p.20); *fuzuê*, confusão, e *chilique*, desmaio, ataque de nervos: “Gritaria, chiliques, fuzuê” (p.17); *cambembe*, trabalhador não-escravo contratado para o trabalho

assalariado nos engenhos, sem importância: “– [...] Cambembe é a nação mais pió que existe no mundo” (p. 63); *moleque*, menino de pouca idade: “moleques chamando-os de *seus doutores*” (p. 18, grifo do autor). Ao longo do romance, confirma-se o uso recorrente dessa matriz léxica.

O elemento negro também é evocado em duas passagens significativas da narrativa, situadas dentro do ritmo histórico. Uma delas retoma a memória, ao resgatar a figura lendária de Zumbi e abordar a diversidade de ritmos dos quilombos:

A Serra da Barriga pegou a azular. Lula Bernardo via bem a Serra de Zumbi, a tragédia do herói negro, o pessoal dos quilombos cantando ê-bango-ê-bango, que daria mais tarde a origem á palavra bangüê, o engenho primitivo em que os escravos gemiam no eito, sem a máquina pejar nem um momento [...]

Lula ainda ouvia o jongo soando, o vuvú, o anzambei, o bujamê, o afofiê⁷¹ tocando, tocando, Muxima dando ordens. Lemane fazendo mandinga pra destruir tundanga de branco. Tango-arirá-ê-bango! (ibidem, p. 16-17)

Em outra passagem, a musicalidade será novamente abordada, com a retomada do coco, uma dança afro-brasileira enraizada no nordeste brasileiro, que o pesquisador Abelardo Duarte, no seu livro *O folclore negro das Alagoas* (1974), acredita ser de origem angolana-conguesa:

Lula saiu para ver a noite. Andou, andou, parou numa casa de esquina onde dansavam coco. O ganzá animava os pares suarentos, um negro tirador de embolada tirava a embolada, e a macacada homem com mulher de mãos pegadas davam umbigadas bem unidas um no outro e depois sob o ritmo da dansa se uniam em novas umbigadas nos demais pares que compunham a roda.

O caboclo desempenado dansava que só vendo, sapateava pra danar, o tórax forte, o pescoço embrulhado num lenço vermelho, as pernas ligeiras, riscavam todas as figurações que o coco podia dar. (ibidem, p.25-26)

⁷¹ Há nesta sentença a enumeração de palavras ligadas a ritmos e instrumentos musicais de origem africana, de acordo com o *Novo Dicionário banto do Brasil* (2003), de Nei Lopes, e do dicionário *Falares africanos na Bahia – um vocabulário afro-brasileiro* (2001), de Yeda Pessoa de Castro: *jongo*, dança tradicional; *vuvú*, barulho; *anzambei*, instrumento de percussão de origem africana referido em texto de Jorge de Lima, *bujamê* (instrumento de sopro), *afofiê* (flauta de bambu).

Pondo lado a lado as duas situações, vê-se a perpetuação da herança cultural africana com a aculturação de seus ritmos e movimentos tanto no episódio do Quilombo dos Palmares como na descrição da dança do coco. Do ponto de vista léxico, há também uma retomada de palavras como “vuvú”, “anzambeí”, “bujamê”, “afofiê”, “ganzá”, “coco”. A presença do negro se mistura à paisagem do nordeste, e os quilombolas de ontem e os cambembes de hoje realizam, no ritual da dança e da música, momentos de celebração, uma espécie de culto à liberdade do corpo sem os cárceres de uma realidade opressora. Essa incorporação do negro, com seu vocabulário e seus costumes, à paisagem nordestina já vinha se operando em textos anteriores de Jorge de Lima. Pode-se citar como exemplo um trecho do poema *Serra da Barriga*, extraído do livro *Novos Poemas* (1928):

[...]	De noite: tantãs, curros-curros
Serra da Barriga, buchuda, redonda,	E bumbas, batuques e baques!!
do jeito de mama, de anca, de ventre de negra!	E cucas: ô ô!
Mundaú te lambeu! Mundaú te lambeu!	E bantos: ê ê!
Cadê teus bumbuns, teus sambas, teus jongos?	Aqui não há cangas, nem troncos, nem banzos!
Serra da Barriga, as tuas noites de mandinga,	Aqui é Zumbi!
cheirando a maconha, cheirando a liamba?	Barriga da África! Serra da minha terra!
Os teus meios-dias: tibum nos peraus!	Te vejo bulindo, mexendo, gozando Zumbi!
Tibum nas lagoas!	Depois, minha serra, tu desabando, caindo,
[...]	levando nos braços Zumbi!

(idem, 1997, p. 258)

Assim como no romance, o poema retoma a figura de Zumbi, evocando o cotidiano da Serra da Barriga, revelando o misticismo, o modo de falar e a expressão rítmica das danças e músicas do repertório de práticas e costumes da cultura africana. No vocabulário, destacamos palavras, de origem banto, como “liamba”, “jongo”, “samba”, “batuques”, “canga”, “banzo” e “mandinga”. Para Jorge de Souza Araújo (1983), o escritor alagoano, em volta do tema, inaugura um idioma poético afro-nordestino, no qual alguns poemas pisam o terreno do folclore e das reminiscências de sua infância; outros extravasam seu sentimento diante da escravidão, com uma visão humanista e democrática, aliada a uma comiseração cristã e franciscana; ou tratam do poder sensual e estimulante da culinária afro; ou incorporam o negro na paisagem do Nordeste.

Os poemas negros de JL se assentam, sobretudo, na rica sonoridade dos vocábulos afro-nordestinos, no toque de sugestão dos versos, na ampla sinestesia e no ritmo. Um ritmo febril que transporta o leitor às situações descritas ou evocadas – do cheiro das comidas, ao misterioso dos cultos e à força primitiva dos cantos, danças e histórias do elemento africano. Essa qualificação poética em Jorge de Lima consagra um amplo idioma afro-nordestino, seja nos cânticos religiosos, nas cantigas de ninar, nos contos e adivinhas, nos lundus e dengos das mucamas, nos cantos à natureza, com que logrou incorporar à torre da poesia dita superior todo o gênio poético dos sofrendores, alegrias, sentimentos e emoções contidos no negro-escravo. (ARAÚJO, 1983, p. 68)

A riqueza de aspectos assinalada por Araújo nos poemas negros de Jorge de Lima também se manifesta em *Calunga*. O idioma afro-nordestino do escritor ultrapassa o gênero da poesia e contamina a narrativa. Como um fio contínuo, a saga dos povos africanos, com sua história de tragédias, alegrias e sentimentalismos, atualiza-se no poema *Serra da Barriga* e nos fragmentos do romance. Neles, o escritor incorpora o negro na paisagem nordestina, retomando um de seus heróis (Zumbi), recuperando vocábulos da sua linguagem oral e, sobretudo, atualizando o canto e a dança dos seus rituais musicais como símbolos de resistência cultural.

Lavadeiras – No romance *Calunga*, existe apenas uma referência às lavadeiras, mas esta não pode, de modo algum, ser desconsiderada. Na passagem, elas aparecem como mais um dos elementos formadores da população decaída da ilha de Santa Luzia:

O trem havia deixado Bebedouro e do lado esquerdo da linha apareciam nascentes límpidas de água formando pequenos riachos onde lavadeiras lavavam trôxas de roupa, também decaídas ensaboavam a própria roupa do corpo, vestindo as camisas ainda molhadas que secavam na pele [...]. (LIMA, 1935, p. 143)

A descrição do cenário acima confirma uma imagem muito recorrente em outras passagens da obra de Jorge de Lima. O trabalho das lavadeiras de lavar a roupa e em seguida banhar-se nas águas do rio é descrito poeticamente no romance *A mulher obscura* (1939) e na coletânea *Poemas negros* (1947), utilizando como objeto a figura de Zefa Lavadeira. As duas situações, além de darem continuidade ao pensamento contido no trecho do romance, apresentam-se idênticas, tanto no conteúdo como na forma, configurando-se num outro

exemplo de paráfrase de referência interna, no sentido da prosa para a poesia. Vejamos a descrição do banho de Zefa extraída do livro *Poemas negros*:

Depois de lavar a roupa dos outros, Zefa lava a roupa que a cobre no momento. Depois, deixa-a corando sobre o capim. Então Zefa lavadeira ensaboa o seu próprio corpo, vestido do manto de pele negra com que nasceu. Outras Zefas, outras negras vêm lavar-se no rio. Eu estou ouvindo tudo, eu estou enxergando tudo. Eu estou relembrando a minha infância. (idem, 1997, p. 302)

Nessa imagem, Zefa Lavadeira é um flagrante, uma centelha metafórica que faz o poeta revisitar a sua infância, e a cena do banho se aproxima da descrição do romance. Em ambos os casos, o que mais importa é a pormenorização do ato de banhar-se como uma ação carregada de sensualidade. O que está em jogo é a plasticidade da cena. As lavadeiras compõem aquela descrição bucólica como se fossem apenas mais um dos elementos daquele cenário.

*

Na análise dos fragmentos da seção anterior, tornou-se perceptível, tanto no romance *Calunga* como nos livros de poemas de Jorge de Lima, a articulação de estratégias estético-estilísticas que confirmam a utilização da paráfrase. A reiteração de temas e suas conseqüentes implicações podem ser lidas em conformidade com o pensamento do teórico Afonso Romano de Sant'Anna (1988, p. 22):

Em verdade, tanto a ciência quanto a arte e a religião usam a paráfrase como instrumento de divulgação. Mais do que um efeito retórico e estilístico ele é um efeito ideológico de continuidade de um pensamento, fé ou procedimento estético.

A possibilidade de leitura do romance pelo ângulo parafrásico afirma um dos traços já observados na poética do autor, em que a citação, a paráfrase, a paródia, etc, “enfim todas as formas de discurso paralelo aparecem nos seus poemas como se o poeta quisesse atualizar neles toda sua experiência de vida cultural” (TELLES, 1988, p. 120). Com isso, ficam abertos os caminhos para identificar um processo de

criação por meio da linguagem, que se enreda por dentro, conformando sentido, com pleno domínio de recursos e técnicas. Por meio das ocorrências da paráfrase de referência interna analisadas anteriormente, é possível estabelecer um posicionamento crítico ao que Sant'Anna (1975, p. 59) denominou de *poéticas do centramento*:

São constituídas [...] pela *paráfrase*. Nessas poéticas o sobredeterminante é o referente externo, tanto a oralidade da tradição quanto a tradição dos escritos. As duas se definem como uma transcrição do real e acham-se envolvidas com a ideologia, na qual se centram e a qual procuram reproduzir especularmente num universo de infinitude-fechada.

A definição do teórico, embora voltada ao universo da poesia, pode ser empregada, por extensão, na discussão sobre a narrativa. Para ele, a paráfrase resulta sempre da continuidade do pensamento de um referente externo, ou seja, das idéias contidas num texto de outro autor. A comprovação da paráfrase de referência interna põe em xeque esse ponto de vista, ao defender a viabilidade do recurso também na obra de um mesmo escritor. Além disso, nem sempre a paráfrase reproduz um pensamento de conformidade, podendo também oferecer alternativas de ultrapassamento, como foi visto nos comentários sobre o bando de meninas e os negros. Se, por um lado, alguns fragmentos do romance mostram a reprodução de uma ideologia dominante, baseada na centralização do poder e no pensamento excludente marcado pelo apagamento de uma diversidade de vozes; por outro, outras passagens oferecem possibilidades de resistência.

Mas de que modo a confirmação da paráfrase de referência interna no romance pode ser articulada à definição de utopia crítica, criada por Moylan? Vejamos um resumo dos temas parafraseados, do ângulo do romance *Calunga*, com vistas a entender de que modo eles se relacionam com essa definição:

Classes sociais – o obscurecimento das contradições sociais, na viagem de trem, pelo olhar contemplativo do narrador, que, em algumas passagens do texto, sofre deslizamentos por conta das ações do protagonista Lula.

Órfã – a associação da descoberta de Joaquina ao sentimento religioso de resignação, à aceitação de um destino, apesar das truculências e injustiças que ele carrega.

Mucamas de hoje – o alheamento da realidade em que vivem meninas que trabalham em casa de família, privadas de todas as realizações humanas.

Bem-Amada – a busca de um tipo ideal de mulher, submissa às vontades do companheiro e presa à reclusão do lar.

Bando de meninas – a capacidade de criar formas de ultrapassamento da realidade opressora.

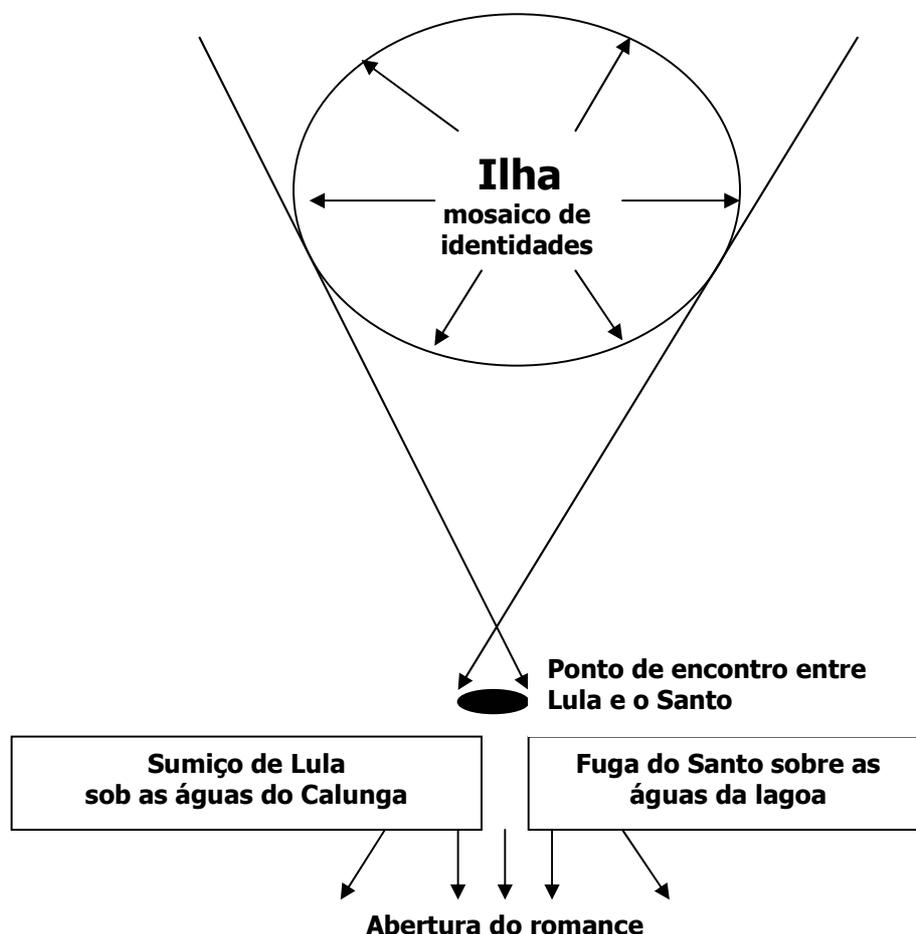
Negros – a incorporação do negro na paisagem do Nordeste, com suas práticas culturais e seu culto à liberdade.

Lavadeiras – a visão das lavadeiras como mais um elemento da paisagem.

Essas passagens oferecem evidências de um movimento contraditório no romance. De um lado, ocorre a tentativa de estabelecer um pensamento tradicional de conformidade. Isso fica explícito na retomada da linguagem oral e do discurso religioso para corroborar com o processo de apagamento de uma multiplicidade de atores. Esse pensamento exerce uma força centrípeta, construindo um universo fechado em leis aparentemente eternas. Por outro lado, a referência a essas personagens e as duas tentativas de ultrapassamento (bando de meninas e negros) colaboram, juntamente com outras ocorrências, como força centrífuga para o esfacelamento das duas matrizes utópicas reveladas no tecido narrativo: o sonho de Lula e a ação místico-religiosa do santo.

O aparecimento de diferentes atores, apesar de terem suas necessidades e falas quase sempre ignoradas, é determinante para o fracasso dessas matrizes, a ponto de exercer uma força centrífuga sobre elas. Ao “desconsiderar” esse mosaico de identidades pelo qual a ilha é formada, as ações de Lula e do santo “naufragam”. Esse movimento oposicional afina-se com um dos pontos levantados por Moylan acerca do papel das utopias críticas, que seria evidenciar as fragilidades do

meio social, desnudando suas imperfeições. E tal processo de desmascaramento pode ser representado da seguinte forma:



Essa tensão, esse jogo de forças centrípetas e centrífugas culmina com o esfacelamento das ações utópicas da narrativa. E nesse ponto, as configurações utópicas do texto aproximam-se das discussões sobre utopia crítica que só viriam a ocorrer décadas depois, já no final dos anos 60, do século passado. Aproximam-se à medida que desafiam *os limites da escrita utópica tradicional* (MOYLAN, 2003, p. 125) – como vimos no motivo da ilha – e desmascaram a falibilidade de um modelo de mundo imaginado individualmente que amordaça a diversidade de atores do meio social. Como nos alerta Stand (apud MOYLAN, 2003, p. 131), ao comentar sobre o malogro das tentativas de liberação da humanidade do jugo da sociedade de classe:

Tais projetos falharam no passado – falharam muito freqüentemente porque deixaram de refletir e contar com as comunidades de onde surgiram, em vez disso, começaram a ditar regras sobre suas sociedades. Dessa forma, movimentos passaram de libertários a repressores. Isso pode ser evitado mas apenas se permanecerem enraizados – dependentes – em toda nossa atividade – de nosso relacionamento com as pessoas da sociedade em questão.

Os dois fios de utopia que percorrem o romance passam de modo tangencial aos interesses dos habitantes da ilha, ignorando suas necessidades. A luta se dá no plano pessoal, e não nas diversas camadas que compõem o tecido social. Com isso, “a ação individual é incapaz de conseguir qualquer resultado se a estrutura social permanece a mesma” (BUENO, 2005). Há uma necessidade de reproduzir uma idéia de continuidade, como forma de manutenção do poder do latifundiário em detrimento dos outros habitantes da ilha. O sonho utópico de Lula edifica-se sob os pilares desse viés centralizador, sendo ele também proprietário de terras. A autoridade do protagonista, bem como a idéia de estar ocupando um degrau mais alto numa hierarquia secular podem ser constatadas nos trechos a seguir:

Da sua varanda Lula sonhava com a transformação de sua ilha.
Só o aperreio das botas que êle [Lula] lhes ordenava que trouxessem sempre atrapalhava os pés livres encascorados no solo desde tantos séculos (LIMA, 1935, p. 29, 45.).

Ao chegar na ilha, Lula sobrepõe seus interesses às necessidades dos caboclos, ignorando suas necessidades reais. De uma posição hierárquica vertical – *da sua varanda*, à semelhança de um senhor de engenho na varanda da casa-grande – ele dita as normas de conduta daquela gente. Contraria os costumes secularizados dos caboclos de pôr os pés em contato direto com a lama, e espera dessa forma salvar aquelas pessoas de futuras contaminações. Nesse sentido, o sonho utópico de Lula se aproxima de um aspecto muito peculiar das utopias críticas. Nelas há, segundo Moylan, uma inversão: a sociedade alternativa deixa de ter primazia sobre o personagem e sobre a trama como um modelo fechado em leis universais, e a ação política deste passa a ocupar o primeiro plano. Lula retorna à ilha, assume o papel de herói e o curso de suas ações é que determina as bases de construção da sociedade imaginada/alternativa, e não o contrário.

No romance, há tentativas de estabelecer uma visão totalitária de mundo, mas estas estão sendo sempre desafiadas por forças centrífugas. Como exemplo dessa resistência, Zé Pioca — administrador das terras de Lula Bernardo — tenta inúmeras vezes despertar o patrão para a falibilidade de seu intento, como se pode averiguar na passagem seguinte:

— Zé Pioca, estou aqui para viver, para fazer vocês viverem de-novo numa terra nova. Isso é o começo da terra Zé Pioca.

— Desculpe a palavra, patrão, mas a gente está aqui pra morrê do que mesmo pra vivê. Não acho isso o começo da terra não patrãozinho. Isso é mais antes o rabo do mundo. Isso féde, não está sentindo não, patrãozinho? [...]

— Patrão vosmecê precisa tocar fogo... nêsse pessoá do Canindé senão vosmecê vai vê êle quarqué dia desse estorá na sua sala que nem essas formiga (LIMA, 1935, p. 69 e 70).

A sensibilidade de Zé Pioca acerca do mundo de miserabilidade em que vive e do qual não poderá escapar contrasta com o sentido harmonioso da busca pelo “paraíso perdido” perseguido pelo seu patrão. Zé Pioca está consciente da decadência da ilha e aponta o confronto com o pessoal do Canindé como uma das alternativas para resistir aos desmandos do coronel Totô. Mas de nada adiantam os conselhos do administrador, porque Lula escolhe arbitrariamente, num primeiro momento, o caminho da negociação pacífica com o senhor do Canindé, rejeitando qualquer saída violenta para o problema, até mesmo uma oferta de matadores de aluguel – uma prática de uso recorrente naquela região – como se observa no trecho: “Lula agradeceu o oferecimento mas não precisava de semelhantes empreitadas, não estava em luta com pêssoa nenhuma, o senhor do Canindé era seu vizinho e considerava-o seu amigo” (ibidem, p. 79).

Enquanto o sonho utópico de Lula desenrola-se, a presença de uma diversidade de atores é mascarada por meio de um discurso de conformidade, e a fala e a presença de outros personagens, a exemplo de Zé Pioca, vão sendo ignoradas. O romance abre, assim, algumas reflexões acerca das ocorrências utópicas: há uma constatação de que as utopias não são exclusividade da esquerda, e podem ser praticadas pelas classes dominantes da sociedade. Lula, pelo patamar intelectual e econômico que possuía, fazia parte de um grupo minoritário (os latifundiários da região) e, ao mesmo tempo, hegemônico; existe um conflito direto, no romance, entre o mundo real e a possibilidade de construção de uma sociedade utópica. O que

ratifica a idéia de que a utopia “não é um futuro, e sim um *outro lugar*. Na realidade, não se trata de imaginar, em um processo prospectivo, um novo mundo, mas de localizá-lo, *aqui e agora*, no centro mesmo do antigo mundo” (PAQUOT, 1999, p. 13); e, por último, há uma busca incessante, por parte de Lula, de realizar seu sonho utópico; ele é movido pelo desejo de transformar a ilha, de restaurar-lhe uma harmonia perdida.

Desse modo, ao fazer uso de práticas de uma elite latifundiária, Lula se insere na realidade presente e tenta construir, nesse *aqui e agora*, um *outro lugar* que, para ele, seria um modelo de existência ideal para toda a comunidade. Como afirma Levitas:

A utopia expressa e explora o que é desejado; sob certas condições também contém a esperança que estes desejos sejam encontrados na realidade, ao invés de simplesmente na fantasia. (1990, p. 191)⁷²

Partindo dessa definição, Lula tem o desejo de transformar a ilha, de torná-la humanamente habitável. Mas o que se deduz é que o desenrolar da narrativa não caminha para a plausibilidade desse desejo. A impressão que se tem é que pouco importa saber se é ou não realizável. Seria viável ensinar os caboclos a criar carneiros em regime comunitário, numa terra imprópria àquele tipo de cultura? Longe de querer responder a essa indagação, a presença da utopia no romance encaminha-se em outra direção, e apresenta uma função crítica, questionando a base da escrita utópica tradicional, bem como se opondo ao modelo de organização social do Brasil. Como podemos ver no trecho a seguir, em referência ao romance *Calunga*:

tanto quanto os escritores de esquerda, Jorge de Lima põe abaixo as idéias de que o ideal seria uma sociedade hierarquizada, bem comandada por homens esclarecidos e superiores, cujas determinações seriam seguidas disciplinadamente pela multidão ignorante (BUENO, 2006, p. 228).

Ao analisar temas de recorrência no romance, sob a ótica da paráfrase de referência interna, é possível notar que o ideário de uma elite latifundiária torna-se hegemônico em detrimento das necessidades reais e das possibilidades de luta de

³ O fragmento original pode ser lido no inglês: “Utopia expresses and explores what is desired; under certain conditions it also contains the hope that these desires may be met in reality, rather than merely in fantasy”.

uma diversidade de atores daquela sociedade. Ao tomar esse percurso, esta leitura revela como a narrativa põe em suspeita a validade do discurso dessa elite e desfaz as tentativas de amarrações de modelos totalitários e individuais.

De um lado, as ações utópicas de Lula e do santo configuram-se em atitudes individuais e autoritárias que endossam um discurso centralizador. Do outro, o aparecimento de Ana e sua condição de mulher submissa, da órfã Joaquina, dos negros, do bando de meninas, das lavadeiras, das mucamas de hoje lembram a urgência de uma nova forma de organização social, que respeite as diferenças e os diferentes níveis de necessidades individuais. O modo como surgem na trama afasta qualquer tentativa de construção de uma sociedade igualitária. A síntese desse jogo de forças centrífugas e centrípetas é a fuga de Lula e do santo do espaço da ilha. Mas a idéia do fracasso de ambas as ações utópicas não deve ser lida como negação da utopia enquanto possibilidade de construção de uma sociedade melhor; ao contrário, o resultado delas pode ser interpretado como uma nova forma de pensar a utopia.

Partindo do referencial teórico desta análise, nota-se que o romance *Calunga* parece propor, sobretudo, a reflexão profunda sobre as misérias do presente como uma das pré-condições para o estabelecimento de um novo mundo, em comunhão com Deus. O fracasso de Lula e do santo, no final da narrativa, longe de ser uma proposta de afastamento da utopia, representa metaforicamente a continuidade da insatisfação com o *aqui e agora* e se aproxima também do que Cortázar considerou ser a função da escrita, segundo Yurkievich: a projeção de valores supra-pessoais direcionados à construção de uma comunidade no seu sentido autêntico (apud CORTÁZAR, 1998, p. 19). Com o naufrágio das duas matrizes utópicas, o romance se abre para a busca incessante da recuperação da esperança – bem próximo ao que Levitas define como “a esperança de que possamos coletivamente construir um mundo de paz, justiça, cooperação e igualdade onde a criatividade humana possa encontrar sua expressão plena” (1990, p. 200)⁷³. Mas uma esperança racionalmente construída em torno das necessidades coletivas, que recusa o individualismo, o autoritarismo e o fanatismo religioso de práticas centradas em modelos salvacionistas.

⁷³ “The hope that we may collectively build a world of peace, justice, cooperation and equality in which human creativity can find its full expression”.

Entrecruzamento de intertextos

O romance *Calunga*, como artefato artístico multidimensional, está aberto ao diálogo também com textos de outros autores. É um dos temas em comum que pode ser colocado em questão diz respeito à relação entre nação e utopia. É possível entrecruzar o romance com outras obras literárias em que essas ocorrências se dão, levantando alguns pontos de aproximação e distanciamento. Para efeitos desta análise, selecionamos três obras com vistas a uma leitura comparativa: *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto, “Jeca Tatu – a ressurreição” (1918 – que faz parte da coletânea *Problema vital*), de Monteiro Lobato, ambos os autores inscritos na fase Pré-Modernista, e *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* (1928), de Mário de Andrade, pertencente ao Modernismo.

Embora tenham surgido em períodos distintos, os significados dos termos *utopia* e *nação* podem ser articulados como conceitos para subsidiar análises de narrativas literárias. Para Fortunati⁷⁴, é possível, por exemplo, relacioná-los com a produção e a circulação do gênero romance:

Há várias relações possíveis entre *utopia* e *romance*, e entre *nação* e *romance*; vários estudos recentemente investigaram essa área, tanto a respeito da utopia, quanto a respeito de nação, enfatizando como a circulação de romances na Europa dos estados nacionais foi fundamental para a consolidação de algumas idéias centrais para a construção de uma imagem nacional específica. Outro exemplo que relaciona *romance*, *utopia* e *nação* é o aspecto da ficção na construção de limites territoriais para a nação e para a utopia. Ontologicamente, ambas requerem a construção de fronteiras e margens. O estudo de mapas geográficos revela como, ao longo dos séculos, essas delimitações estavam sujeitas a mudanças e a desvios contínuos, o que confirma sua natureza arbitrária e fictícia. De modo semelhante, o não-lugar utópico sempre foi construído por sua representação iconográfica: para existir, a utopia precisa de um espaço claramente limitado, um espaço protegido pelo mar ou pelas montanhas. (2001, p.15, grifos da autora)⁷⁵

⁷⁴ Vita Fortunati explica as origens dos dois termos. Para ela, o termo nação “foi afirmado no final do século XVIII, e, com o Romantismo, foi relacionado com a re-avaliação da tradição. Por outro lado, a data de nascimento da utopia moderna corresponde, como sabemos, a 1516, ano em que surgiu a *Utopia* de Thomas More” (2001, p. 9).

⁷⁵ A tradução livre dos excertos de Fortunati foi realizada por Raquel D'Elboux Couto Nunes para o presente estudo. No original, em inglês: “There are several possible relations between *utopia* and *novel* and between *nation* and *novel*: several studies have recently investigated this area as much for utopia as for nation, emphasizing how the circulation of novels in the Europe of the national states was fundamental for the consolidation of some leading ideas for the construction of a specific national image. Another example which relates *novel*, *utopia* and *nation* is the aspect of fiction in the construction of territorial limites for the nation and for utopia. Ontologically, both require the construction of borders and frontiers. The study of geographical maps reveals how, over the centuries,

Sendo assim, parece pertinente inserir nesta análise as discussões sobre a presença dos conceitos de nação e identidade nacional na literatura. Isso se justifica pelo fato de que, mesmo voltada para um ambiente local com características restritas, a utopia configurada em *Calunga* metaforiza a nação como universo mais amplo.

O conceito de nação, a necessidade de definir uma identidade nacional ou um caráter essencial – “uma língua comum, uma história cujas raízes sejam as mais longínquas possíveis, um panteão de heróis que encarnem as virtudes nacionais, um folclore, uma natureza particular” (FIGUEIREDO; NORONHA, 2005, p. 192) – atinge grandes proporções na literatura brasileira com a eleição do índio como símbolo nacional nos escritos do Romantismo. Mas também vem à tona com traço forte em algumas obras do Pré-Modernismo e do Modernismo brasileiro.

Em *Calunga*, obra localizada na segunda fase do Modernismo, a manifestação do ideário nacional pode ser visto a partir da ação utópica de Lula, sob a forma de reconciliação com os primeiros habitantes da terra – os caetés; na recuperação dessa identidade representada, no decorrer da narrativa, pelo termo *cambembe* como sinônimo para designar o caboclo habitante da ilha de Santa Luzia, como se observa no fragmento: “Nós é que roubamos as terras dêsses infelizes. Os avós dêsses cambembes os caetés eram tidos como ferozes porque defendiam dos invasores as suas tabas e as suas ocaras. Nós temos uma dívida para com essa gente cujo sangue corre dentro de nós” (LIMA, 1935, 64-65)⁷⁶. Para Rebello, a evocação recorrente da bravura e da coragem dos caetés deixa de ser apenas uma informação histórica para se transformar em motivo literário, em “metáfora simbólica da força, do valor e da coragem dos homens do passado e do tempo *forte* da origem” (1988, p. 101, grifo da autora). O narrador constrói em volta desse resgate o que ela considera sua “visão de mundo”, deixando transparecer “a insatisfação por aquilo que o momento atual representa e, também, pelo sistema de valores vigente” (REBELLO, loc. cit.).

these boundaries were subject to continuous changes and shifts, which confirms their arbitrary and fictional nature. Similarly, the utopian non-place was always constructed by its iconographical representation: to exist, the utopia requires a clearly-limited space, a space protected by the sea or by the mountains”.

⁷⁶ Esse resgate da figura dos caetés, em *Calunga*, pode ser confrontado com o seguinte trecho do romance *Caetés*, de Graciliano Ramos: “Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças. Um caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas” (RAMOS, 1992, p. 218).

O modo como os caetés são representados em cada um dos romances merece um estudo mais aprofundado.

Essa tentativa de reconciliação com os primeiros habitantes, identificada no romance, inflaciona o sonho de Lula, seu desejo de construir uma sociedade onde todos os caboclos (ou cambembes) da ilha incorporassem a força de seus ancestrais caetés e pudessem ter meios de sobreviver independentes daquele regime de mando. Ao declarar categoricamente “Cambembe sou eu também com o apelido de moço de fora” (LIMA, op. cit., p. 64) ao coronel Totô do Canindé, fica evidenciado esse caráter de pertencimento. Tal declaração parece conter a necessidade de idealizar um tipo sociológico único capaz de dissolver as diferenças e garantir a constituição social uniforme e estável do espaço da ilha. Essa identidade unificadora pode ser melhor iluminada pela idéia de *mito fundacional*, como analisada por Hall:

uma história que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo “real”, mas de um tempo “mítico” [...]. Eles fornecem uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contranarrativa, que precede às rupturas da colonização, pode ser construída (2005, p. 55).

Mais uma vez, percebemos aqui como os termos *nação* e *utopia* têm “elementos comuns”: tanto a utopia quanto a nação precisam de um mito de origens: “um mito que se perde na névoa do tempo, mas que nomeou e fundou tanto a utopia quanto a nação” (FORTUNATI, 2001, p.14) ⁷⁷. Em *Calunga*, o índio pode ser tomado como a representação desse “mito fundacional” ou “de origens”, dessa narrativa imemorial que alimenta o ideal de uma identidade nacional. A posição do índio como fonte ancestral dessa identidade parece revigorar o indianismo dos românticos, na sua ânsia de construir um modelo original de nacionalidade. “Como se necessitava de uma genealogia [...] vai-se buscar inspiração naquele que é autóctone e dono original da terra, enquanto o negro, além de ser de fora como o português, é marcado pelo estigma da escravidão” (FIGUEIREDO; NORONHA, 2005, p. 195).

Mas essa busca incessante de Lula pela fundação de uma boa forma de vida, na qual as contradições estariam apaziguadas por um denominador comum – a matriz caeté – entra em colapso. Embora, num primeiro momento, a busca sinalize uma saída

⁷⁷ No original, em inglês: “a myth which gets lost in the mist of time but which has named and founded both utopia and the nation”.

positiva para os conflitos da ilha, a própria mobilidade do personagem com seu conflito interior, bem como certas ocorrências externas do meio geográfico apontam para a falibilidade de suas ações. Isso remete a uma citação de Levitas sobre a dimensão da utopia, com suas características positivas e negativas:

A utopia é frutífera no que se refere a abrir novas possibilidades que estariam perdidas sem antecipação utópica; mas é infrutífera por ser da natureza do desejo descrever impossibilidades como possibilidades reais. A utopia contém poder, o poder de transformação [...]; mas utopia também é impotente pois seu conteúdo negativo inevitavelmente leva à falha e à desilusão (1990, p.103)⁷⁸.

O desejo de Lula abre a possibilidade de luta contra um sistema de valores opressor. Diante de um cenário decadente que parece ser irreversível, ele sonha em fundar uma “terra nova” tomando como pilar de sustentação o mito de origem dos caetés, resgatando a imaginação criadora em torno da busca por um outro lugar. Mas, por outro lado, o conteúdo da ação individual do protagonista não atinge um final bem-sucedido, revelando, assim, sua outra face, negativa e impotente.

Com o entrecruzamento proposto, dois aspectos podem ser levantados no romance para mostrar a inviabilidade do ideal de identidade nacional na ação utópica de Lula, a saber: a atitude do protagonista diante do discurso da higiene sanitária; o motivo das formigas e sua fonte simbólica em torno dessa idealização. Esse diálogo aberto entre *Calunga* e as obras *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Jeca Tatu – a ressurreição* e *Macunaíma*, visa encontrar mais elementos que contribuam para a identificação da função da utopia crítica no romance.

*Pureza ou contaminação? A internalização do discurso da higiene sanitária*⁷⁹ – Na história das políticas de saúde pública no Brasil, o discurso da higiene sanitária tem um capítulo especial, principalmente, nas duas primeiras décadas do século XX, que compreende o período

⁷⁸ No original, em inglês: “Utopia is fruitful in that it opens up possibilities which would have been lost without utopian anticipation; but it is unfruitful in that it is in the nature of the wish to describe impossibilities as real possibilities. Utopia contains power, the power of transformation [...]; but utopia is also impotent in that its negative content inevitably leads to failure and disillusion.”

⁷⁹ A respeito do tema, vale registrar que Jorge de Lima fez o doutoramento em Medicina com a tese *O destino higiênico do lixo, no Rio de Janeiro* (1914). Um exemplar desse trabalho se encontra disponível para pesquisa na biblioteca do Centro de Ciências da Saúde, na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

político da República Velha⁸⁰ (1894-1930 aprox.). Nessa época, havia uma “força-tarefa” que reunia intelectuais, escritores, sociólogos, médicos na luta pelo avanço do país em torno da criação de uma identidade nacional. E nesse embate, as idéias do movimento sanitarista tiveram um papel importante na tentativa de unir os dois Brasis – litoral e sertão – vistos em oposição, como se pode constatar no fragmento a seguir, extraído do artigo “O pensamento sanitarista na Primeira República: uma ideologia de construção da nacionalidade”, de Luiz Antonio de Castro Santos (1985):

Parece-me que o movimento sanitário representou um canal dos mais importantes na República Velha para o projeto ideológico de construção da nacionalidade. A ligação saúde pública & nacionalidade é talvez o traço mais distintivo do movimento sanitário brasileiro em relação ao europeu e norteamericano [...]. Os sanitaristas acenavam com uma proposta que atraia não só as elites do sul como as do norte. Nosso atraso, diziam, se devia à doença, não ao determinismo biológico. A construção da nacionalidade exigia que as elites desviassem os olhos sempre postos na Europa para o interior do Brasil, para as grandes endemias dos sertões. A (re)integração dos sertões à civilização do litoral representava o grande desafio para o fortalecimento da nacionalidade, pois população doente = raça fraca = nação sem futuro.

Com a preocupação de unir os dois “Brasis” com o amálgama da identidade nacional, o ideário sanitarista apontava as descobertas científicas como o único caminho para transformar a realidade brasileira. Como dado externo de grande importância, marcas de continuidade ou ruptura a esse discurso também podem ser localizadas no texto literário. Muitas vezes, o tema da higiene foi abordado ficcionalmente sob a forma de paráfrase, paródia, parábola, sátira ou ironia, etc. No romance *Calunga*, por exemplo, a reconfiguração desse discurso não se dá gratuitamente, como veremos a seguir.

Por conta disso, o romance será confrontado, nesta seção, com fragmentos dos textos *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*⁸¹ e “Jeca Tatu – a ressurreição”⁸²,

⁸⁰ Para Berthold Zilly (2007), professor da Universidade Livre de Berlim, no seu artigo “Lima Barreto e a cultura nacional”: “no século XIX, época clássica da formação dos Estados nacionais, a situação do Brasil era diferente da de países como Itália e Alemanha. Não se tratava de criar um Estado para a nação, mas sim uma nação para o Estado herdado dos colonizadores. A elite letrada fora convocada a contribuir para este processo”.

⁸¹ A edição cotejada nesta análise é a de 2004.

nos quais os preceitos e os fins da higiene sanitária também aparecem reconfigurados. Nas três narrativas, é possível levantar pontos sobre a questão da identidade nacional, a partir da aceitação ou da refutação do saneamento como saída para a transformação da realidade. Vejamos as comparações entre fragmentos do romance e das obras⁸³ selecionadas, buscando encontrar pontos de aproximação e distanciamento entre elas.

Começemos com um fragmento extraído do segundo capítulo de *Calunga* (LIMA, 1935, p. 31) em que Lula trava uma discussão calorosa com um médico num posto de saúde pública da ilha:

— Mas o doutor está convicto do êxito da intervenção de Rockefeller?
— Por que não? É um benemérito. Um bem-feitor que, associado aos bons ofícios do Governo, distribui saúde e conforto aos infelizes de nossa patria. Acha pouco?
[...] Lula replicou:
— ... Essa gente não tem que agradecer a ninguém tão grande tapiação, não são essas cápsulas de quinina engulidas nos postos sanitários nem êsse quenopódio repugnante que livrarão o povo sem sapatos e sem habitação do paludismo e do amarelão [...]
Então Lula, amolado com a recalcitrância do doutor, disse que Rockefeller mais governo eram de menos utilidade àquela gente que a utilidade de um simples penico. Penico, penico, penico, com fenol dentro e tudo derramado na cabeça do governo.

Nele já é possível antever a oposição do protagonista Lula aos métodos empregados pelo governo no posto sanitário da profilaxia rural⁸⁴; como também mostra seu posicionamento crítico em relação à presença do capital estrangeiro no espaço insular. A sua fala insinua uma oposição ferrenha ao discurso da higiene sanitária propagado no período da República Velha. A menção à intervenção de Rockefeller na saúde pública confirma a presença de dados externos referentes ao

⁸² Neste texto, extraído do livro *Mr Slang e o Brasil e Problema vital* (1946), Lobato resgata a figura do caboclo, o Jeca Tatu, que surge pela primeira vez no texto “Velha Praga”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 12/11/1914. Mas em *Jeca Tatu – a ressurreição*, o autor faz uma *mea culpa* ao admitir que Jeca não é o culpado pelo atraso do país; em lugar disso, defende que o caboclo é doente e incapaz de trabalhar por falta de cuidados médicos contra endemias. Com isso, Lobato denuncia o péssimo estado de saúde da população como principal obstáculo de desenvolvimento do Brasil como uma grande nação.

⁸³ Os fragmentos transcritos seguem a escrita de suas respectivas edições, contendo palavras com grafias já em desuso, ou falhas possivelmente tipográficas.

⁸⁴ Um dado extraído da realidade referencial: foi no último ano do governo de Venceslau Brás que o Serviço de Profilaxia Rural se instalou no Brasil. Essa iniciativa contribuiu para o controle do poder federal nos estados do nordeste.

assunto, que vão sendo reconfigurados no texto, a partir desse embate no posto de profilaxia. John Davison Rockefeller Nixon foi um *self-made man* que detinha mais de 90% do mercado petroquímico/farmacêutico dos EUA. No Brasil, a partir de 1916, ele promoveu o desenvolvimento de carreiras científicas, políticas de saúde pública e pesquisa laboratorial, por meio da Fundação Rockefeller.

Para Lula, é necessário combater as causas das endemias, do contrário, a administração de medicamentos não passa de paliativo, e está longe de ser a solução definitiva para o problema. As referências às “cápsulas de quinina engulidas nos postos sanitários” e ao “quenopódio repugnante” são apontadas por ele como instrumento de ludibriação utilizado pelos capitalistas para mascarar os problemas reais da população. Do ponto de vista histórico, o óleo de quenopódio foi um dos medicamentos utilizados nas campanhas sanitárias do país, e era fabricado pelas indústrias farmacêuticas da fundação Rockefeller e pelo Instituto Manguinhos. Segundo denúncia de Sales Gomes (1922 apud FARIA, 2002), o óleo provocou diversas mortes nos chamados *campos de experiência* (colônias da América Central e do Oriente), nos quais os norte-americanos foram acusados de fazer testes em pessoas negras e de baixa classe. Em muitos países, a comercialização do óleo era proibida.

Na realidade referencial, as práticas do discurso da higiene sanitária amparavam-se, sobretudo, nos ideais da eugenia, baseados, entre outras coisas, no princípio de uma pureza racial. Em alguns países, como a Alemanha, essa visão racista atingiu o extremo da desumanidade com os atos genocidas de Hitler que teve, entre seus financiadores, a Fundação Rockefeller. Em outros países, a exemplo do Brasil, ganhou uma versão mais branda com o pano de fundo da melhoria da saúde e dos avanços da engenharia de saneamento. Buscava-se com isso mascarar a realidade socioeconômica com o argumento da higiene e manter o *establishment* com a defesa da identidade nacional. Como se pode constatar:

A eugenia em sua versão racista ou higienista jamais deixou de ser um discurso poderoso que prometia monitorar a identidade nacional e criar antídotos tecnológicos para problemas sociais. Percebe-se que o apelo das teorias eugênicas residia em sua proteção do *status quo* e na defesa de remédios científicos e tecnológicos para

solucionar problemas sociais que demandavam mudanças estruturais profundas. (MISKOLCI, 2006)

Na atitude de Lula frente a esse discurso, embora condene a utilização de “remédios científicos” para salvar a população do risco das endemias, podemos identificar um posicionamento em defesa de uma identidade nacional, mas sob outro ponto de vista. Ao que parece, a busca de um elo perdido com o passado visava estabelecer no presente um mundo novo construído em torno de um sonho utópico capaz de realizar uma transformação profunda naquela sociedade.

Contudo, há muitas contradições no modo de o protagonista alcançar tal objetivo. Se, por um lado, ele se opõe às práticas da higiene sanitária, no que se refere à intervenção do capital estrangeiro e à manutenção do *status quo*, à medida que não promoviam mudanças sociais e econômicas profundas; por outro, ao tentar afastar os caboclos da pesca, do contato com a lama (fonte de endemias), ensinando-os a sobreviver da cultura de carneiros, acaba se contaminando com preceitos do discurso que deseja combater. Dessa forma, a insinuação de uma oposição ferrenha, deflagrada na sentença “Lula, amolado com a recalcitrância do doutor, disse que Rockefeller mais governo eram de menos utilidade àquela gente que a utilidade de um simples penico” não se confirma, porque, em lugar disso, ele defenderá, em tom quase religioso, a necessidade de a comunidade se submeter a regras de higiene – principalmente, o uso de botas, a partir de sua ótica, e não a do governo. Sua pregação apontará a higiene como única saída para os caboclos obterem forças para conquistar seus próprios meios de sobrevivência.

Quanto à questão da higiene, vemos um ponto de aproximação entre o romance *Calunga* e a parábola “Jeca Tatu – a ressurreição”, de Monteiro Lobato. Observemos o fragmento a seguir:

O doutor receitou-lhe o remédio adequado; depois disse: “E trate de comprar um par de botinas e nunca mais ande descalço e nem beba pinga, ouviu?”

— Ouvi, sim, senhor!

— Pois é isso, rematou o doutor, tomando o chapéu. A chuva já passou e vou-me embora. Faça o que mandei, que ficará forte, rijo e rico como o italiano. Na semana que vem estarei de volta.

— Até por lá, são doutor!

Jeca ficou cismando. Não acreditava muito nas palavras da Ciência, mas por fim resolveu comprar os remédios, e também um par de botinas ringideiras.

Nos primeiros dias foi um horror. Ele andava pisando em ovos. Mas acostumou-se, afinal...(LOBATO, 1946, p. 332).

Em ambos os textos, o uso de botas surge como bandeira de luta contra o atraso socioeconômico da comunidade. Mas se, por um lado, Lula Bernardo defende essa regra como saída para transformar os caboclos, tornando-os fortes para lidarem comunitariamente com a terra e o rebanho de carneiros, dissolvendo-se, assim, a verticalização das relações de poder; por outro, a utilização da campanha pela higiene para curar o Jeca Tatu da ancilostomíase e torná-lo rico, libertou-o individualmente da miséria, mas não promoveu a superação das desigualdades sociais, como se pode observar no trecho: “ele dava ordens aos feitores, lá longe” (ibidem, p.339). A partir da leitura empreendida nesta análise, nota-se que as duas narrativas tomaram percursos diferentes sobre o tema.

Com a criação do personagem Jeca Tatu, Monteiro Lobato estava sendo favorável ao movimento sanitarista e se opondo a uma corrente literária denominada por ele de *caboclismo*. Esta corrente seria representada por autores que tentavam criar um tipo ideal de sertanejo, caboclo, indígena, etc, que se aproximava da idealização dos românticos, embebida na visão européia de mundo. Como se pode constatar no conto “Urupês”:

O indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Crismouse de “caboclismo”. O cocar de penas arara passou a chapéu de palha rebatido á testa; a ocára virou rancho de sapé [...] Mas o substrato psíquico não mudou: orgulho indomável, independência, fidalguia, coragem, virilidade heróica, todo o recheio, em suma, sem faltar uma azeitona, dos Peris e Ubirajaras (LOBATO, 1946, p. 242).

Em lugar do percurso tomado pela corrente do “caboclismo”, propunha um mergulho na realidade brasileira, com o propósito de reverter o atraso econômico por meio dos recursos da higiene. Essa recusa à importação de modelos europeus e a proposta de enxergar bem de perto os problemas brasileiros aproxima-o dos modernistas de 22. No entanto, seu esforço em “purificar” a miséria do “Jeca” pode ser vista como uma tentativa de confirmação das idéias higienistas, reforçando assim algumas práticas desse discurso

em voga na época, como se pode observar na citação do artigo “Jeca Tatu e a representação do caipira brasileiro”, de Nísia Trindade Lima (1997):

A idéia da recuperação ou regeneração do Jeca Tatu não pode também ser dissociada de todo um contexto em que se implantava, no estado de São Paulo, sob a liderança de Arthur Neiva, a nova legislação sanitária com o estabelecimento do Código Sanitário Rural, em 1917. Ao lado da criação de inspetorias regionais, uma série de medidas foram sancionadas. Normatizavam o uso do espaço e das instalações rurais, especialmente no que se refere à construção de fossas, desinfecção de pântanos e eliminação de focos de mosquitos. Também prescreviam o uso obrigatório do calçado e responsabilizavam os fazendeiros pela prestação de assistência médica aos trabalhadores.

Isso explica por que o enriquecimento de Jeca Tatu, na verdade, resulta da idéia de que seria possível, somente por métodos de saneamento, transformar o sujeito psicologicamente apático e fisicamente enfraquecido pelas endemias em um tipo sociológico forte e capacitado para o trabalho. Na epígrafe da obra *Problema Vital*, Lobato já alertava: “O Jeca não é assim, está assim” (1946, p. 221). Essa tentativa de idealizar um tipo sociológico *totalizante*, capaz de enriquecer e promover o desenvolvimento da nação, depois de alcançar a saúde plena, mostrou-se conservacionista, à medida que não dissolveu as contradições sociais. Mas é inegável que em “Jeca Tatu – a ressurreição” o discurso higienista, em defesa da identidade nacional, encontra sua maior força de tradução. A parábola seria, então, um exemplo de atualização desse discurso.

Em *Calunga*, os ideais higienistas surgem de forma contraditória. É possível identificar no romance um movimento em busca de um tipo sociológico idealizado, apoiado num *mito fundacional*, na bravura e na coragem dos caetés. Essa tentativa de resgatar uma identidade passada como elemento unificador do presente aproxima-se do indianismo dos românticos, e endossaria a chamada corrente do “caboclismo” criticada por Lobato. Dentro do seu sonho em transformar a ilha, Lula inclui a todos, até mesmo os portadores de estigmas físicos que, para a eugenia, representavam uma degeneração social. Isso fica explícito no capítulo IX do romance, no qual ele se sensibiliza com a realidade

deprimente em que vive um casal de leprosos, afastados do convívio social da ilha, como se pode observar nas passagens:

Era um morfético na ultima fase de mutilação, com um dedo na mão direita, dois apenas na mão esquerda, sem nariz, as orelhas enormes arroxeadas, a cara leonina, não aprecia gente, horrorizava. A mulher do morfético veio saindo lá de-dentro quase sem vestes, apodrecendo como o homem [...].

Lula esvaziou os bolsos de todo o dinheiro que levava, deixou no chão dos miseráveis. De que serviria aos desgraçados aquele dinheiro se eram eles almas do outro mundo para os habitantes daquelas bandas? Só em meio do caminho Lula percebeu a inutilidade do seu gesto. Levava todas as vezes que passasse por ali, roupa, comida para os maiores deserdados que ele já vira na vida (LIMA, 1935, p. 84).

Para alguns estudiosos, a exemplo de José Mariano da Cunha, este capítulo significa uma “interpolação inadmissível” e “poderia ser suprimido sem fazer nenhuma falta ao contexto do livro” (1961, p. 95). Mas dentro da discussão sobre identidade nacional, essa passagem tem grande significado, à medida que afasta a narrativa dos preceitos da teoria eugênica. Além disso, a atitude do protagonista está muito afinada com a tendência religiosa-cristã presente no romance. Para Lula, era preciso incluir a todos na sua utopia e, nesse sentido, até mesmo os leprosos deveriam ser alcançados. À semelhança da parábola bíblica da ovelha perdida, Lula vai ao encontro dos leprosos para resgatá-los da situação de abandono em que vivem e não deixá-los de fora de sua ação utópica de transformação da ilha.

Sendo assim, ele acredita, inicialmente, ser possível construir uma “terra nova” em torno de um único modelo, o tipo social do Caboclo (Cambembe) dos Caetés, do qual todos fazem parte – até mesmo o coronel Totô do Canindé – podendo internalizar pacificamente seus valores e significados. Todos, independente de estigmas físicos, condições sociais e de gênero, estavam incluídos no seu sonho.

Em *Macunaíma*, o protagonista da rapsódia é a síntese das três matrizes sociais – o branco, o negro e o índio. Nessa visão, não existem modelos pré-definidos, encerrados em leis irreversíveis, como no caso da cordialidade do índio alencariano ou da coragem e bravura dos caetés. Macunaíma resulta de uma multiplicidade de valores, qualidades e defeitos. É um herói sem caráter definido, vagando descalço pelo mundo, em estado permanente de

transformação, “síntese de um presumido ‘modo de ser brasileiro’ descrito como luxurioso, ávido, preguiçoso e sonhador” (BOSI, 1994, p. 353)⁸⁵. Esse modo diferenciado de construção de um herói (ou seria anti-herói?) teve uma importância fundamental nos rumos da literatura brasileira, conforme nos assegura a pesquisadora Luiza Maria Lentz Baldo, no seu artigo “A identidade nacional: matizes românticos no projeto modernista” (2007):

Esta substituição do índio como herói emblemático de nossa literatura pelo (anti)herói modernista sem nenhum caráter, inaugura, na Literatura Brasileira, uma fase de superação das ideologias do caráter nacional, até então preocupadas em elucidar a identidade do brasileiro, baseadas em argumentos etnocêntricos, argumentos estes inúteis, agora, para explicar a natureza heterogênea de Macunaíma. Já não mais se trata da construção de personagens-modelo como o índio e o sertanejo, portadores da essência brasileira e sim da desconstrução destes estereótipos.

A desconstrução desses “estereótipos” ocorre, principalmente, no plano da linguagem. Nessa rapsódia, Mário de Andrade mergulha na cultura popular, buscando resgatar uma multiplicidade de expressões da linguagem oral, na tentativa de construir uma “fala brasileira”. “Como pesquisador [...] discordava da tradição da literatura regionalista, pois ele via o regionalismo literário como um meio usado para reforçar a visão exótica do país” (ibidem, 2007). Na luta por uma linguagem comum que representasse a riqueza lingüística do país e aproximasse a modalidade oral da escrita, há uma rejeição a todas as espécies de discursos e retóricas cuja sintaxe seja fechada numa linguagem empolada, compreendida apenas por pequenos grupos e, portanto, excludente, a serviço de uma pseudo-noção de identidade nacional. Vejamos um excerto do capítulo “Carta pras Icamiabas”:

Porém, senhoras minhas! Inda tanto nos sobra, por este grandioso país, de doenças e insectos por cuidar!... Tudo vai num decalabro sem comedimento, estamos corroídos pelo morbo e pelos miriápodes! Em breve seremos novamente uma colônia da Inglaterra ou da América do Norte!... Por isso e para eterna lembrança destes paulistas, que são a única gente útil do país, e por isso chamados de Locomotivas, nos demos ao trabalho de metrificarmos um dístico, em que se encerram os segredos de tanta desgraça:

⁸⁵ Aqui Alfredo Bosi apóia-se nas idéias de Paulo Prado, constantes em *Retrato do Brasil* (1926), para explicar como Macunaíma sintetizou resumidamente o que o teórico tentou definir nesse livro como o “ser brasileiro”.

“POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, / OS MALES DO BRASIL SÃO.”

Este dístico é que havemos por bem escrevermos no livro de Visitantes Ilustres do Instituto Butantã, quando foi da nossa visita a esse estabelecimento famoso na Europa (ANDRADE, 2004, p.79).

Nessa passagem, Mário de Andrade inverte a linguagem formal parnasiana, por meio de recursos como a paródia. O termo vem do grego (*para-* ode) e inicialmente era utilizada no campo da música, significando um canto que era reproduzido ao lado de outro. Com o tempo, o termo ganharia significados mais especializados no âmbito da literatura, entre os quais o de ser um jogo textual capaz de inverter sentidos, libertar o discurso e despertar uma consciência crítica (SANT’ANNA, 1975). Nesse processo, “a linguagem antiga é reescrita de cabeça para baixo, fazendo-se um jogo de espelhos entre o ontem e o hoje. A paródia se apropria da linguagem velha sem se deixar ser sua prisioneira” (ibidem, p. 65). Em *Macunaíma*, esse movimento de inverter de cabeça para baixo o discurso parnasiano também revela os conflitos advindos das diferenças sociais de classe, do subdesenvolvimento e da precariedade que as idéias higienistas-eugenistas tentam encobrir.

No dístico “POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, OS MALES DO BRASIL SÃO”⁸⁶, Mário de Andrade satiriza o discurso da higiene como “panacéia universal”, mostrando que o mesmo não passa de uma tentativa de falsear retoricamente uma realidade socioeconômica e política complexa. Não é à toa que ele insiste no emprego do dístico para encerrar um dos capítulos finais do livro (“Ursa maior”) – “É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra *sem saúde e com muita saúva*, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu” (ANDRADE, op. cit., p.159)–, como metáfora de uma busca da identidade nacional em processo de formação, contaminada pela presença de uma infinidade de percalços e mazelas sociais. *Macunaíma* é a obra-símbolo da recusa ao discurso higienista.

Se a posição de *Macunaíma* é o da recusa a esse discurso, a de “Jeca-tatu – a ressurreição” é o da aceitação. Em qual desses lados, estaria o romance *Calunga*?

Como já havia sido afirmado, as idéias higienistas aparecem no romance dentro de um movimento de contradição. No início, há uma aparente oposição na

⁸⁶ O dístico faz uma retomada do verso irônico “Milagres do Brasil são” que o poeta barroco Gregório de Matos (1636-1695) utilizou no fim de um poema. Faz também uma menção à afirmação do cronista Saint-Hilaire: “Ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil”. Extraído da seção *Para entender Macunaíma* (ANDRADE, 2004, p. 172), que aparece, na versão consultada do livro, sem autoria.

cena do posto de profilaxia; depois as idéias passam a ser, em parte, acatadas pela pregação do protagonista; no episódio dos leprosos, enfrentam uma pequena resistência. É nesse jogo de resistência e aceitação que o discurso higienista vai sendo internalizado na trama. Como resultado dessa tensão, o sonho de Lula em transformar a ilha, visto pela ótica da idealização de um tipo sociológico amparado na ancestralidade caeté, começa a virar um pesadelo.

Apesar de ter alcançado uma condição privilegiada (formado intelectualmente no Sul, economicamente rico e saudável), não consegue escapar da contaminação com a principal endemia daquela região – a maleita⁸⁷. É com a própria mudança no comportamento do protagonista, causada pelo reconhecimento de que “os caboclos não podiam trabalhar calçados, quando êle próprio era forçado a tirar as botas” já que “o mal que a terra contaminada podia fazer já estava fazendo com botinas ou sem botinas, penetrando tudo, intrometendo-se nos calçados, insinuante mesmo como o mal” (LIMA, 1935, p. 72), que o romance começa a revelar a falibilidade do discurso higienista.

Contrariando o ideal de pureza desse discurso, à medida que vai convivendo com os problemas da ilha, Lula acaba contaminando-se com uma das “impurezas” do espaço lagunar – a maleita – e passa a se ver enfraquecido como os caboclos da ilha: “Lula mirou-se no espelho: como estava mudado! Acabadinho, escaveirado, verde, os olhos empapuçados. Palpou o rosto; sentiu o estrago da moléstia [...]. Era, como os demais, um homem afundando-se na lama” (ibidem, p. 93). Depois do contato táctil com a lama, seguido da contaminação com a maleita, ele começaria a tomar consciência da impossibilidade de lutar contra aquela realidade em nome de uma finalidade unificadora e pacífica e passaria a aceitar os valores seculares daquela cultura e a enxergar as fraquezas e os defeitos dos habitantes do lugar: “Mas o cambembe já não lhe parecia um autêntico caeté guerreiro de raça, astucioso que nem os primitivos selvagens daquêles rincões” (ibidem, p. 155).

Dessa forma, a idealização romantizada de que seria possível construir uma “terra nova” onde os conflitos do meio estariam plenamente solucionados fracassa,

⁸⁷ O discurso da higiene sanitária se apoiava na idéia de que, por meio de métodos de higiene, a população pobre poderia se livrar das endemias, recuperando a saúde e tornando-se forte fisicamente para promover o desenvolvimento do país.

dando continuidade ao processo de esfacelamento social que a narrativa já vinha anunciando no silenciamento de seus diversos atores sociais. A lama, como elemento de contaminação, contribui para definir o jogo de resistência ou aceitação do discurso da higiene sanitária. Seu poder de penetração na narrativa vai além da condição de um elemento da natureza:

A lama [...] não é apenas mais um dado envolvido na caracterização do cenário ou do espaço físico. A sua presença é tão intensa, que a transforma de elemento natural em elemento ficcional. Ela se torna atmosfera do texto, em função de os fatos girarem em torno de sua existência (REBELLO, 1988, p.71).

À medida que experimenta um contato com a lama, Lula passa a refutar o discurso higienista, e aceitar a força dominadora da terra. E a partir daí começa a enxergar aquela realidade, por meio de delírios e imagens alucinógenas, causados pela maleita: “a moléstia e as contingências em que se afundava mudaram o homem para um plano diferente [...]. O mundo de Lula era agora o mundo de sua psicologia doente” (LIMA, 1935, p. 156). E ironicamente, são esses delírios que tornarão o protagonista mais consciente sobre as verdadeiras necessidades dos caboclos e deslocarão seu desejo de um ideal romantizado para a luta contra a grande raiz das misérias daquela região – a força opressora do senhor do Canindé. Sendo assim, a tentativa de mascarar a realidade, orquestrada pelo discurso higienista, entra em completo estado de ruína no romance.

Num esquema comparativo, poderíamos apresentar da seguinte maneira a internalização de preceitos da higiene sanitária, nos três textos analisados, de acordo com a mobilidade de seus respectivos protagonistas:

PONTOS OBRAS	INTERNALIZAÇÃO DO DISCURSO HIGIENISTA	MOBILIDADE DO PROTAGONISTA	IDEAL NACIONALISTA E REALIDADE SOCIAL	DINÂMICA DA NARRATIVA
Jeca Tatu - a ressurreição	— Aponta as regras de higiene	Jeca Tatu, homem pobre e	Dentro das convicções	Aceitação do discurso

	como a única alternativa para construir uma nação forte. — Defesa do uso de botas	miserável, depois de se submeter às regras de higiene, fica rico.	nacionalistas, mascara as desigualdades sociais, e conserva a hierarquização social.	higienista em forma de paráfrase
Calunga	— Repercute a higiene como saída para transformar a realidade da ilha. — Defesa do uso de botas.	— Homem rico e saudável, entra em contato com a lama e contamina-se com a maleita. — Sua vida entra em ruínas como a de todos os habitantes da ilha.	Jogo dialético que resulta na localização da verdadeira raiz do regime de opressão — o senhor do Canindé.	Movimento de negar e aceitar o discurso higienista resulta na negação definitiva.
Macunaíma	—Ridiculariza o discurso sanitaria. — O personagem vaga descalço pelo mundo.	— Síntese de três raças, o protagonista experimenta a luxúria, a cobiça, etc.	— Repercute um ideal de identidade nacional em processo de formação, <i>contaminado</i> pelos obstáculos.	Nega o discurso em forma de paródia.

O quadro comparativo acima é iluminador, à medida que mostra como a idéia de nação/identidade nacional vai sendo construída por um processo de imaginação, ou nas palavras de Brennan (apud FORTUNATI, 2001, p. 14-15), “nações então, são construtos imaginários que dependem, para existir, de um mecanismo de ficções culturais nas quais a literatura imaginativa tem papel decisivo”⁸⁸. Fortunati lembra

⁸⁸ No original, em inglês: “Nations, then, are imaginary constructs that depend for their existence on an apparatus of cultural fictions in which imaginative literature plays a decisive role”.

também que Benedict Anderson, autor da idéia de nação como uma “comunidade imaginada”, declara que, muitas vezes, os escritores de utopias do século XVII formularam recursos imaginários e fictícios, retomando as descobertas geográficas, com vistas a lançar uma crítica à sociedade. No caso das três narrativas, fica bem explícito como o conceito de identidade nacional torna-se cambiável, de acordo com os diferentes modos de reconfigurar o discurso da higiene sanitária. E partindo dessa mobilidade no modo de perceber a nacionalidade, qualquer tentativa de estabelecer uma essência única e acabada pode ser considerada uma idealização inalcançável. Nesse ponto, temos mais uma aproximação entre os termos *nação* e *utopia*. Se nação é “construto imaginário”,

semelhantemente, na utopia, as estratégias retóricas utilizadas na construção do modelo para a cidade utópica ou estado utópico contêm retórica para persuadir os leitores, ao mesmo tempo em que revelam até que ponto o modelo nasce de uma mistura profunda de elementos imaginários e fictícios (FORTUNATI, op. cit., p. 15)⁸⁹.

Desse modo, o sonho utópico do personagem Lula se encerra numa retórica que visa influenciar as ações dos habitantes da ilha a adotar uma nova forma de vida. Há um desejo latente de convencê-los da viabilidade de seus interesses. De acordo com Halliday (1999, p. 26-27), “agir retoricamente é usar a linguagem como um meio de fazer as pessoas entenderem o que desejamos que elas entendam. E, em muitos casos, convencê-las a fazer o que queremos”. Mas o processo de negar/aceitar/negar a higiene sanitária identificado no romance põe abaixo as tentativas do discurso retórico de Lula que visa criar um modelo de sociedade único, firmado no ideal de uma identidade nacional onde tudo parece funcionar perfeitamente, sem contradições e sem desigualdades. A ação utópica do personagem frente às idéias higienistas é submetida a um processo de questionamento na narrativa, que culmina na sua completa fragilização. Nesse caso, a utopia realiza, com efeito, uma reflexão sobre suas próprias “estratégias retóricas”. E isso nos remete à afirmação de Moylan:

⁸⁹ “Similarly, in utopia, the rhetorical strategies used for the construction of the model for the utopian city or state not only contain rhetoric for persuading the readers but, at the same time, reveal the extent to which the model is born from a profound mixing of fictional and imaginary elements”.

Uma preocupação central na utopia crítica é a consciência das limitações da tradição utópica, de modo que esses textos rejeitam a utopia enquanto projeto, ao mesmo tempo em que preservam-na como sonho. Além disso, os romances discorrem sobre o conflito entre o mundo originário e a sociedade utópica em oposição a ele, de modo que o processo de mudança social é mais diretamente articulado. Finalmente, os romances se concentram na presença contínua da diferença e da imperfeição dentro da própria sociedade utópica, e assim fornecem alternativas mais reconhecíveis e dinâmicas. (1986, p. 10)⁹⁰.

O romance, desse modo, não se constrói numa ilha imaginária onde tudo parece acontecer perfeitamente, como as engrenagens de uma máquina em pleno funcionamento. Pelo contrário, a ação utópica de Lula em direção a um novo lugar sonhado insere-se numa realidade repleta de contradições, “contamina-se” com alguns de seus valores e volta-se para si mesma, questionando seus limites e imperfeições. Esse procedimento auto-reflexivo assemelha-se ao processo que se opera nas utopias críticas. Pelo fato de transcorrer como sonho, e não como projeto, a utopia de Lula está livre da plausibilidade e abre caminhos para a indagação: Mesmo diante de tanta ruína, haveria novas rotas para se chegar a um mundo melhor?

Formigas: um leitmotiv na literatura brasileira – As formigas apresentam uma rica simbologia, possuindo uma diversidade de significados. O mais usual é associá-las à idéia de trabalho organizado com fins de acumulação, amplamente divulgada pela fábula *A formiga e a cigarra*, de La Fontaine. Na literatura brasileira, é possível afirmar que as formigas saúvas tornaram-se um *leitmotiv*, e sua presença pode ser relacionada também a aspectos como a questão da identidade nacional. Há registros de sua passagem em diversas obras⁹¹, sinalizando a fragilidade do discurso da nacionalidade; mas, para efeitos desta análise, a

⁹⁰ “A central concern in the critical utopia is the awareness of the limitations of the utopian tradition, so that these texts reject utopia as blueprint while preserving it as dream. Furthermore, the novels dwell on the conflict between the originary world and the utopian society opposed to it so that the process of social change is more directly articulated. Finally, the novels focus on the continuing presence of difference and imperfection within utopian society itself and thus render more recognizable and dynamic alternatives”.

⁹¹ As formigas aparecem em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, na parábola “Jeca Tatu – a ressurreição”, de Monteiro Lobato e no romance *Quarup* (1967), de Antonio Callado, e sua simbologia, nessas obras, pode ser relacionada à discussão sobre nacionalismo, identidade nacional, integração nacional.

importância desse motivo simbólico será estudada a partir da comparação entre dois romances: *Calunga*, de Jorge de Lima e *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto.

De acordo com o *Dicionário de símbolos*, a presença das formigas tanto está associada à morte e à mediocridade (cultura indiana) como tem grande significado para a cosmogonia dos bambaras e dogons de Bali. Para essas culturas:

Nas origens, quando da primeira hierogamia céu-terra, o sexo da terra era um formigueiro. Na última etapa da criação do mundo, esse formigueiro tornou-se uma boca, de que saíram o verbo e seu suporte material, a técnica da tecelagem, que as formigas transmitiram aos homens (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 448).

Nesse sentido, é possível transladar o significado do termo, como firmado por essas culturas, para o contexto cultural das obras em questão, com a finalidade de averiguar sua adequação ou inadaptação a essa outra realidade. Para isso, vejamos as trilhas feitas pelas saúvas nos dois romances. A começar por *Calunga*:

Satuba — olarias, olarias, o homem comendo a terra, a terra devorando o homem, *Sa-tu-ba* — terra de carangueijos, terra que vai baixando cada vez mais com Lula Bernardo, decendo ao nível mais baixo da viagem do homem saudoso (LIMA, 1935, p.17, grifo nosso).

A primeira referência implícita às saúvas já ocorre no primeiro capítulo do livro, com a narração da viagem de retorno de Lula Bernardo num trem da companhia Great Western. O trem descarrilha na estação de Satuba – o ponto em que o protagonista pisa novamente a terra natal, depois de anos afastado. Segundo dados da *Enciclopédia dos Municípios de Alagoas* (2006, p.38), o termo *Satuba* parece ser uma corruptela de saúva (saúba), espécie de formiga que dificultava o trabalho dos operários na abertura da estrada de ferro da Great Western. A princípio, a referência a Satuba poderia se perder em meio às excessivas descrições paisagísticas do romance; mas não é isso que ocorre. Uma leitura mais aprofundada revela como essa primeira ocorrência já sinaliza o processo de ruína do ideal da identidade nacional dentro da trama.

A narrativa inicia a partir do descarrilamento do trem num movimento descendente: “A terra devorando o homem, Sa-tu-ba”. A divisão silábica do termo assemelha-se ao processo de mastigação das formigas, no ato de repicar folhas e

alimentos para o interior do formigueiro. No decorrer da narrativa, verifica-se mesmo que as formigas vão surgindo em algumas situações inesperadas, carregando em longas fileiras os mantimentos da dispensa. Na passagem seguinte, Zé Pioca chega a compará-las ao pessoal do Canindé, alertando ao patrão da necessidade de acertar as contas com o coronel Totô.

Lula notou que as *saúvas* tinham estourado no chão da sua sala, iam e vinham carregando caroços de milho e de feijão da dispensa.

Zé Pioca foi tapar o *formigueiro*.

— Patrão vosmecê precisa tocar fogo nessas *saúva* e nesse pessoa do Canindé senão vosmecê vai vê ele quarqué dia dêsse estorá bem na sua sala que nem essas *formiga* (LIMA, op. cit., p.70, grifo nosso).

A preocupação de Zé Pioca repercute num acontecimento futuro em que as fazendas de Lula e do coronel Totô são saqueadas pelos seguidores do santo, como pode ser visto na passagem: “No caminho [Zé Pioca] foi reparando os estragos dos peregrinos nas terras de Varginha: roçados devastados [...] As terras do coronel apresentavam a mesma devastação” (ibidem, p.114-115).

Em outra passagem, as saúvas aparecem como simbologia da morte de Ana, e sua presença desperta os sentidos de Lula para a realidade caótica da ilha, como se observa no trecho:

O silêncio mais triste desceu sobre a sala e confundiu os viventes com a defunta.

De-madrugada ouvia-se um *plic-plic* levíssimo que vinha da despensa para a sala de visitas onde estava o cadaver no sofá.

Lula foi reparar o que feria o grande silêncio: as *saúvas* andavam em longa fila trazendo para um buraco que haviam estourado na sala, o milho armazenado.

— *Até as formigas minam essa ruina, tudo isso é já uma tapera* (ibidem, p.113, grifo nosso).

Pode-se notar, a partir desses exemplos, que a aparição das formigas saúvas está associada a uma mudança de curso na trama. Elas engendram um novo percurso à narrativa, no qual o conflito, a devastação, o caos dominam, por completo, o cenário da ilha. Não seria precipitado afirmar que as saúvas simbolizam, assim como a presença do elemento lama, o processo de entredevoramento da terra, arrastando homens e mulheres ou para morte ou

para ruína. E sua presença prenuncia/antecede alguns acontecimentos capazes de aniquilar de uma vez por todas a ação utópica de Lula, a saber: morte de Ana e Zé Pioca; devastação das terras das fazendas; escassez de alimento, a população passa fome. “Nem dez ilhas dariam para o abastecimento. A vida de Santa Luzia tornou-se então trágica” (ibidem, p. 123); fuga do santo; estrangulamento do senhor do Canindé; fuga de Lula.

Além de engendrar um novo curso à narrativa, as formigas também aparecem em algumas sentenças para exprimir acontecimentos de ação. O termo *formiga* sofre influência da linguagem oral e passa a ser sinônimo de agitação: *formigar* = causar tumulto, conforme leitura do trecho: “Zé Pióca foi espiar pra dizer ao patrão: — Chi, doutor, é gente como bala, chega a formigar” (ibidem, p.100); *formigando* = agitando-se, presente no fragmento:

O solão torrava tudo. Verdete aumentando, o cheiro de brejo corrompendo o ar quente. Os mandins principiaram a sumir também. Cardumes e cardumes dêles formigando, contrariando as correntes, fugindo mais que depressa, os dorsos azulados, os esporõezinhos de fóra; indo embora com mêdo das podridões (ibidem, p.110).

e *formigava* = movimentava-se, que pode ser inferido da passagem: “O homem estranho com sua lâmpada parecia ter um mundo luminoso na mão em redor do qual uma população alada formigava”. (ibidem, p. 171).

Até mesmo no plano da sintaxe, a transmutação do termo expressa o ritmo descompassado e desarmônico tanto do meio físico como da condição humana diante do processo de decadência que se instaura. E mais uma vez o que se observa aqui é o naufrágio do ideal romantizado de Lula em buscar uma saída pacífica e harmoniosa de superação das misérias físicas e sociais dos habitantes da ilha. Em vez disso, a narrativa culmina na ruína total dessa alternativa com o desaparecimento de Lula nas águas profundas do canal Calunga.

Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, as formigas também prenunciam ruína e morte. A primeira aparição das saúvas se dará quando o major decide se mudar para o campo – em busca de uma vida bucólica e plenamente tranqüila – para cultivar as terras do sítio Sossego, cercado pelas montanhas, que ainda conservava

traços da rusticidade dos tempos coloniais. O primeiro conflito se dá num ataque inesperado que sofre de um batalhão de saúvas:

Ia procurar nos cantos, quando sentiu uma ferroadada no peito do pé. Quase gritou. Abaixou a vela para ver melhor e deu com uma enorme *saúva* agarrada com toda a fúria à sua pele magra. Eram formigas que, por um buraco no assoalho, lhe tinham invadido a despensa e carregavam as suas reservas de milho e feijão [...]. Quis afugentá-las. Matou uma, duas, dez, vinte, cem; mas eram milhares e cada vez mais o exército aumentava. Veio uma, mordeu-o, depois outra, e o foram mordendo pelas pernas, pelos pés, subindo pelo seu corpo. (BARRETO, 2006, p. 129, grifo nosso)

Depois, ele se esforça para destruir o formigueiro, chegando a respaldar as idéias defendidas pela política higienista, ao parafrasear a frase de Saint-Hilaire, confirmando assim a importância do estado e da ciência na erradicação das pragas que afetavam a população do campo, como podemos observar na passagem:

Quaresma pôs-se logo em campo, descobriu as aberturas principais do *formigueiro* e em cada uma queimou o formicida mortal. Passaram-se dias; os inimigos pareciam derrotados; mas, certa noite, indo ao pomar para melhor apreciar a noite estrelada, Quaresma ouviu uma bulha esquisita [...] Quase todas as laranjeiras estavam negras de imensas saúvas [...]. Agora via bem que era uma sociedade inteligente, organizada, ousada e tenaz com quem se tinha de haver. Veio-lhe então à lembrança aquela frase de Saint-Hilaire: *se nós não expulsássemos as formigas, elas nos expulsariam* (ibidem, p. 136, grifo nosso).

Mas no final, são as formigas que vencem com seu poder devastador:

O sítio de Quaresma, em Curuzu, voltava aos poucos ao estado de abandono em que ele o encontrara. A erva daninha crescia e cobria tudo [...]. As formigas voltaram também, mais terríveis e depredadoras, vencendo obstáculos, devastando tudo [...]. (ibidem, p. 206-7, grifo nosso)

O embate com as formigas é emblemático porque simboliza o processo também descendente do visionário Quaresma. Ao ser vencido pela força devastadora das saúvas, ele fracassa como agricultor e entra numa roda-vida de acontecimentos negativos: arruinamento do sítio Sossego; morte de Ismênia, filha de um amigo;

desmoronamento das idéias que o levaram a ingressar as fileiras da guerra civil; prisão de Quaresma ocasionada por uma carta de protesto contra execuções arbitrárias; enlouquecimento; execução sumária e o fim de Quaresma.

No romance, o Major Quaresma empreende uma luta quixotesca para defender seu ideário nacionalista que incluía, além do enaltecimento da riqueza das terras brasileiras, a defesa do tupi-guarani como língua nacional e a implantação de reformas para o desenvolvimento socioeconômico do país pelas vias da agricultura. Longe de fazer apologia ao nacionalismo, o romance termina desmascarando essa forma de pensar, utilizando como recursos de linguagem o humor, a ironia e o sarcasmo. Nas palavras de Berthold Zilly, em seu artigo “Lima Barreto e a cultura nacional” (2007)⁹² :

o autor estimula uma auto-reflexão metacrítica sobre o caráter e os destinos da nação. O enredo questiona e desmonta não só determinadas definições da brasilidade, mas qualquer tentativa de definição unívoca de uma cultura. Não só os resultados da busca pela essência do Brasil, mas a própria busca revela-se perigosa ou quimérica [...].

Para combater o nacionalismo, Lima Barreto teve que questionar as imagens errôneas que o Brasil fazia de si mesmo. Ele leva *ad absurdum* os clichês e mitos nacionalistas e os desmascara um a um: a maravilhosa fertilidade do solo, o profundo arraigamento da cultura popular, a pacífica harmonia e serenidade do povo ou a integridade dos governantes.

A partir desta análise, observa-se que a simbologia das formigas em *Triste fim de Policarpo Quaresma* contribui para a “auto-reflexão metacrítica sobre o caráter e os destinos da nação”, à medida que engendra um processo de infortúnios na narrativa. Do mesmo modo, em *Calunga*, o emprego das saúvas pode ser lido como recurso para questionar a inviabilidade de uma forma unívoca e essencial de existência, que se apoiava no resgate de um mito fundacional e em práticas autoritárias e desiguais. As ações de ambos os protagonistas não atingem um objetivo plausível, mas põem à prova suas configurações utópicas, ou remetendo ao pensamento de Moylan, suas “próprias

⁹² Este artigo, originalmente intitulado “Uma crítica a visões puristas e essencialistas da cultura nacional: *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto”, baseia-se no posfácio da tradução alemã: *Das traurige Ende des Policarpo Quaresma*.

tendências a soluções de propósito único ou não-democráticas, projetos sociais não negociáveis” (2000, p. 83)⁹³ e se abrem a possibilidades mais igualitárias.

Em *Policarpo Quaresma*, com a função *metacrítica*, a narrativa se envereda, por exemplo, no cosmopolitismo. As tentativas de Quaresma em torno do seu ideal nacionalista são tomadas de ambigüidades, ora ele busca, principalmente, na cultura popular e nos livros, elementos de composição de um ser brasileiro genuíno, ora ele se aproxima do elemento estrangeiro, seja por laços de amizade ou por meio de práticas cotidianas. Essa ambigüidade se resolve, na trama, com a aceitação da mestiçagem, “não apenas como resultado das origens do país, mas como processo permanente, devido também à abertura do Brasil em relação ao mundo, que, por sua vez, naturalmente, também é mestiço” (ZILLY, 2007).

Já em *Calunga*, com a função de auto-reflexão, a idéia de uma essência vai se esfacelando com a presença de motivos literários (saúvas, lama, ilha). E no final da trama, movido pelos delírios da maleita, Lula Bernardo localiza na estrutura social e econômica, a principal raiz das misérias da ilha – o senhor do Canindé – e a destrói. Sendo assim, nota-se mais um ponto de aproximação entre a dinâmica da narrativa e a noção das utopias críticas, porque:

forneceu um modelo no discurso literário que poderia ser transportado para as práticas utópicas dentro do campo das experiências vividas, em comunidades ou em movimentos políticos, no uso de modos de autocriticismo, que trabalhariam contra o crescimento de uma liderança de elite e o bloqueio de tomadas de decisões democráticas e de base populares. (MOYLAN, 2000, p. 84)⁹⁴

A morte do coronel Totô do Canindé representa a necessidade de *cortar na raiz* tanto o latifundiarismo como todas as manifestações autoritárias que, com esse sistema político-econômico, dividem espaço, incluindo o fanatismo religioso e a identificação de um ideal nacionalista. Nesse sentido, a presença das formigas

⁹³ Ver no inglês: “its own leanings toward single-minded solutions or undemocratic, nonnegotiable social blueprints”.

A tradução livre de todos os fragmentos citados, nesta pesquisa, do livro *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia* (2000), de Tom Moylan, coube a Raquel D’Elboux Nunes.

⁹⁴ No original, em inglês: “provided a model within literary discourse that could be carried over to utopian practices within the realm of lived experience, in communities or in political movements, in the use of modes of self-criticism that would work against the growth of an elite leadership and the blocking of grassroots democratic decision making”.

saúvas sinalizou a colisão dessas forças centralizadoras e seu posterior naufrágio, expondo seus pontos negativos e deixando livres os diversos atores da ilha, fragmentando-os em diferentes destinos. E desse modo os caminhos se abrem para o desejo de alcançar novas formas de existência, múltiplas e democráticas, o que coaduna com o pensamento de Moylan sobre a luta por uma “realidade social que seja melhor e que vá além daquela que atualmente oprime e destrói a humanidade e a natureza” (MOYLAN, 2000, p. 82)⁹⁵.

Por fim, nota-se que a aparição das formigas, tanto no romance *Calunga* como em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, esteve associada a uma simbologia de morte, à semelhança do que ocorre com a cultura indiana. Mas, por outro lado, as trilhas que as saúvas abriram nos romances, em vez de sugerirem uma construção positiva (ao modo da cosmogonia dos bambaras e dogons de Bali que acreditavam que as formigas transmitiam a técnica da tecelagem aos homens), desencadearam a ruína, a decadência; como também renunciaram a abertura (ou desenlace dos fios) das narrativas à busca de formas de vida coletiva que respeitem a multiplicidade cultural e rejeitem todas as tentativas de estabelecer um único modelo de existência humana.

⁹⁵ No inglês: “social reality better than, and beyond, the one that currently oppresses and destroys humanity and nature”.

Parte III. Mar aberto

Relatos da viagem

Algumas (re)descobertas sobre o romance serão aqui retomadas como se tratassem de impressões retiradas de um pequeno diário de bordo sem calendários e ponteiros. Com diferentes cartografias teóricas, tornou-se possível o velejar pelas correntes da literatura e da utopia, em busca de uma via de interpretação plural de *Calunga*. Nesse deslocamento analítico, estabelecemos um diálogo entre a organização interna do romance com as idéias de Cortázar, Paz e Sant'Ana, nos aspectos literários, e com o pensamento de Bloch, Moylan e Mannheim, nas configurações utópicas, tomando como teoria estratégica a discussão de Levitas sobre os três aspectos da utopia e seus desdobramentos.

Como vimos nesta travessia; no aspecto da *forma*, a socióloga argumenta que o fenômeno utópico pode assumir os contornos de uma sátira, fantasia, mito, paraíso religioso, manifesto político, etc. A análise do romance não apenas confirmou a variação na forma de manifestação da utopia como também demonstrou que, mesmo dentro de um mesmo gênero, pode haver cesuras e quebras contratuais. As imprecisões na qualificação da narrativa (social ou de tese, de atmosfera, cristão, etc) suscitaram o debate sobre a dissolução de barreiras entre os gêneros. Ao tomar esse percurso, houve o reconhecimento da interpenetração, no romance, das correntes de força da prosa e da poesia, a partir da identificação dos modos *narrativo, poemático e dramático*, apontados por Cortázar, e das quatro sinalizações: *a interpolação de ritmos, as incursões surrealistas, a presença de motivações simbólicas e a confirmação da "paráfrase de referência interna"*. Para Cereja, por exemplo, o emprego de procedimentos do Surrealismo – surpresa, ruptura, subjetivismo – talvez tenha sido um dos caminhos escolhidos pelo escritor Jorge de Lima para atingir a linguagem pura do paraíso edênico, o reencontro com o sagrado, com Deus. A presença dessa ordem poética, motivada por uma tendência místico-religiosa, diferenciou a obra dos demais escritos do romance de 30 do Nordeste, e, além disso, teve participação decisiva nos rumos das duas ações utópicas reconhecidas na trama.

Por outro lado, enquanto forma de manifestação literária na qual se reconhecem traços utópicos, a narrativa faz novas rupturas, à medida que se contrapõe ao formato

bem ajustado e perfeito das utopias tradicionais, a exemplo de *A Utopia*, de Tomás Morus. O motivo da ilha, muito caro a esses textos, sofre um processo de reflexividade e auto-crítica, sendo configurado na “imagem imperfeita” da ilha de Santa Luzia, com seu ambiente moral, social e politicamente decadente, e contaminado pelos malefícios da lama. Atravessando os sentidos de paraíso perdido, lugar de refúgio e isolamento, a paisagem insular, tanto no seu aspecto humano como natural, atinge seu ápice, na narrativa, como metáfora de poesia. É nesse “espaço textual”, de tendência à arbitrariedade, que o escritor condensa toda a sua experiência literária.

No aspecto do *conteúdo*, vimos que os dois exemplos de expressão utópica atuantes, no romance, apresentam particularidades que a análise exploratória foi capaz de elucidar. A utopia, quanto ao conteúdo, supera as oposições – boa/má, plausível/implausível, caráter positivo/negativo, catalizadora ou não de mudanças positivas/negativas, totalitária/não-totalitária –, oferecendo uma visão mais ampla do fenômeno. A partir dessa abertura, as utopias de Lula e do santo puderam ser analisadas, dentro dos estudos da utopia, a partir do próprio contexto ficcional em que foram geradas, superando as amarras dos modelos universalistas e expondo sua falibilidade. O sonhar acordado de Lula e o fanatismo religioso do taumaturgo expressaram-se como manifestações utópicas, por meio dos recursos da anáfora e da metaforização do sonho como possibilidade de ultrapassamento da realidade opressora. Em vez de mostrar como funciona um ‘mundo possível’, a narrativa transparece a noção de um mundo aberto a possibilidades, bem no espírito da afirmação de Bloch: “O que caracteriza o amplo espaço da vida ainda aberta e ainda incerta do ser humano é a possibilidade de assim velejar em sonhos” (2005, p. 194).

Ao ser escrito e publicado nas primeiras décadas do século XX, o romance *Calunga* (1935) se circunscreve numa época em que se operam duas transições: a literária, caracterizada pela passagem do Pré-Modernismo – na qual se confluem as estéticas chamadas de neoparnasianas, neo-simbolistas e neo-românticas⁹⁶ – para o Modernismo; e a histórica, compreendida entre as transformações sociopolíticas da República Velha (1894-1930 aprox.) e da ditadura do Estado Novo (1937-1954), consolidada sobre princípios defendidos já na Revolução de 30. Sendo assim, o conteúdo utópico da narrativa acaba, de certo modo, reflexionando, ficcionalmente,

⁹⁶ Cf. BOSI (1994).

esse período transitório de incertezas e tensões sobre os rumos que o país tomaria. Faz isso ao situar a trama em dois tempos – o histórico e o mítico – no qual se configura a descrença na modernização do país com a dicotomia entre o progresso tecnológico e a estagnação da ilha de Santa Luzia. Como as utopias críticas, o romance, circunscrito numa época de transição, pôde também, por meio de sua articulação simbólica, contribuir para “recuperar um sentido da situação histórica concreta e oferecer sua própria forma – a auto-consciente, atividade da utopia – como um ato significativo no terreno ideológico” (MOYLAN, 1986, p. 43)⁹⁷. O naufrágio das ações utópicas de Lula e do santo podem ser lidas como um *constructo* simbólico que se contrapõe às tentativas de imposição de um modelo único e salvacionista de existência humana, quando, na verdade, a pluralidade de desejos e vontades dos indivíduos é bem mais ampla.

No aspecto da *função*, o romance contém elementos que confirmam a presença do que Levitas considera ser as três funções da utopia – compensação, crítica e mudança. O sonhar acordado e o fanatismo dos dois personagens são atitudes compensatórias que revelam o grau de insuficiência da realidade e apontam para a necessidade de superá-la, bem como inspiram modos diferentes de se buscar um futuro realmente transformado. Para Moylan, o ato da imaginação, ao provocar o rompimento com a conformidade do presente, é mais relevante do que aquilo que está sendo propriamente imaginado. Nesse sentido, ele desenvolve o conceito de utopia crítica para analisar obras de ficção científica, escritas e publicadas a partir dos anos 60. Algumas de suas considerações sobre as utopias críticas foram retomadas num diálogo aberto com dois movimentos de articulação estético-estilístico: no âmbito auto-referencial, entrecruzando o romance com os livros de poesia, de Jorge de Lima, defendendo a presença da “paráfrase de referência interna”; e no plano externo, entrecruzando-o com narrativas clássicas do Pré-Modernismo e do Modernismo brasileiro. Nessa inter-relação com outros textos – de traços também utópicos – esta leitura revelou que o ideal de uma identidade nacional, de caráter essencial, é esfacelado, e a narrativa se abre à busca de novas e melhores formas de existência, que sejam múltiplas e democráticas, revelando, assim, as fragilidades da idéia

⁹⁷ “To restore a sense of the concrete historical situation and offer its own form – the self-aware, critical utopian activity – as a meaningful act on the ideological terrain”.

de nação e utopia como construções imaginárias. No aspecto da “paráfrase de referência interna”, o surgimento de uma diversidade de atores – mucamas de hoje, Joaquina, Ana, negros, lavadeiras, meninas sambudas, toda a gente da segunda classe – e sua figuração na trama retomou o pensamento contido em alguns poemas publicados em livros anteriores do autor, operando uma espécie de *romancização* dessas imagens; bem como, no caso das lavadeiras, pôde inspirar a execução de uma prosa poética escrita posteriormente. As aparições desses personagens surgem como lampejos poéticos, num processo de *poetização da vida social*, à semelhança da visão surrealista de mundo: “Poetizar a vida social, socializar a palavra poética. Transformação da sociedade em comunidade criadora, em poema vivo; e do poema em vida social, em imagem encarnada” (PAZ, 1982, p. 310).

A manifestação da poesia no romance – com sua linguagem cifrada ao mesmo tempo, simbólica, mítica e místico-religiosa – vem, desse modo, ao encontro da afirmação de Cortázar para quem:

Todo romance é um monstro, um desses monstros que o homem aceita, alenta, mantém ao seu lado; mistura de heterogeneidades, grifo convertido em animal doméstico [...]. Toda narração alterna, imbricando-se inextricavelmente, uma linguagem poética, simbólica, produto intuitivo em que a palavra, a frase, a pausa e o silêncio transcendem a sua significação idiomática direta. (1998, p. 63)

Essa atribuição de “monstro” ao romance, pela interpolação de linguagens, também se manifesta em *Calunga* e pode ser considerada um dos fatores da estranheza com que a crítica recebeu a obra na época de sua publicação. Como os autores que “não se perguntam o que é o idioma ou a natureza, mas servem-se deles para seus próprios fins” (PAZ, op. cit., p. 64), Jorge de Lima fez as próprias escolhas na consolidação de seu projeto estético-estilístico, e, muitas vezes, pagou o preço de ter a sua obra em prosa praticamente obscurecida. Apesar de ser um escritor canonizado, principalmente, pelas produções poéticas, até hoje seus romances não passam de meras citações nos panoramas sobre a literatura brasileira, e vêm merecendo pouca atenção da crítica acadêmica.

Pelas cartografias teóricas da literatura e da utopia, a idéia foi colaborar para a realocação de *Calunga* com sua multiplicidade de sentidos – revolucionário, crítico e poético – nos estudos da atualidade. Nesse aspecto, a discussão de Levitas

teve o papel importante de interligar esses diversos pontos de vista no caminho de iluminação da obra em análise. A definição de utopia como “expressão do desejo por um melhor modo de ser” (LEVITAS, 1990, p. 8), confrontada com as configurações utópicas-literárias reconhecidas em *Calunga*, ratificou a pluralidade de sentidos do romance, com sua capacidade de comunicar-se além da época de seu nascimento. Assim como o potencial de ultrapassamento contido nas utopias, a leitura da obra sempre anunciará um porvir de múltiplas direções.

Para o poeta Edmilson de Almeida Pereira, no seu livro *A roda do mundo* (escrito em parceria com Ricardo Aleixo), os sentidos múltiplos de *Calunga* aparecem como uma imagem de “águas-palavras que se dissolvem”:

Calunga Lungara

Vou pôr em palavras
o que não é possível.
São águas-palavras
que se dissolvem.

É de Calunga que falo.

Pode ser grande ou
pequeno depende
de quem o atravessou.
Seu nome
muda com as línguas.
Em umas mata
em outras é oceano.

Nele está viajando
quem não tem corpo.

Nós somos marujos
em terra de romaria.

Calunga anda a noite
estudando os sonhos.
Acompanha marcas
presas na poeira.

Traz medos de presente
medos de família.
O maior não mostra
que ele até morreria.

Eu pus em palavras
o que não era de falar.

O que se diz não é Calunga.

(2004, p. 28)

Na tentativa de parafrasear o poeta, podemos dizer que esta análise expôs numa via de interpretação o que dificilmente seria escrito em forma de verdade única. O que foi dito aqui não é *Calunga*, mas apenas a expressão de um desejo de atravessar o romance e encontrar, nos monstros e tesouros do percurso, um sentido de beleza. Na condição de mar aberto, é preciso que a obra se torne roteiro de outras viagens, suscitando novas leituras e encantando mais leitores, atraídos pelo mistério de suas profundezas.

Referências

- A BÍBLIA SAGRADA – ANTIGO E NOVO TESTAMENTO. Tradução João Ferreira de Almeida. Brasília, 1969.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Garnier, 2004.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. *Jorge de Lima e o idioma poético afro-nordestino*. Maceió: Edufal, 1983.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Stylus; n. 5).
- BALDO, Luiza Maria Lentz. *A identidade nacional: matizes românticos no projeto modernista*. Disponível em <http://www.el.br/revistas/boitatá/>. Acesso em: 10 mai., 2007.
- BANDEIRA, Antônio Rangel. *Jorge de Lima – o roteiro de uma contradição*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Porto Alegre: L&PM, 2006 (coleção L&PM Pocket).
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERND, Zilá (org). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/ Editora da Universidade, 2007.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Tradução Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 2005. v. 1.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 39 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOUDON, Raymond; BOURRICAUD, François. *Dicionário crítico de sociologia*. Tradução Maria Letícia Guedes Alcoforado e Durval Ártico. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro – I antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 3. ed. Tradução Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BUENO, Eduardo. *Brasil: uma História – a incrível saga de um país*. São Paulo: Ática, 2003.

BUENO, Luís. *Nunca em casa: campo e cidade no romance de 30*. Disponível em: www.geocities.com/ail_br/nuncaemcasa.htm. Acesso em: 10 set., 2005.

_____. *Uma história do romance de 30*. São Paulo/Campinas: Edusp; editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira – III Modernismo*. 5. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1975.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia – um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zilá (org). *Refazendo nós*. Santa Cruz do Sul; Florianópolis: Ed. da Unisc; Ed. Mulheres, 2003.

CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Maceió: Salgema, 1993.

CEREJA, William Roberto. *O anjo caído* – fisionomia da ficção de Jorge de Lima. 1994. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 8 ed. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CORRÊA, Roberto Alvim. *Anteu e a crítica*: escritos literários. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*, volume I. Tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio; Universidade Federal Fluminense – UFF, 1986. v. 6.

CRISAFULI, Erick. A pseudociência de um notório Reichsführer – SS. In : *Revista Arscientia*, Ano III. Disponível: <http://www.arscientia.com.br>. Acesso em: 5 mar. 2008.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. 39. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

CUNHA, José Marianno Carneiro da. O grande personagem do *Calunga*, de Jorge de Lima. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, RJ, n. 23-24, p. 93-98, jul/dez. 1961.

DUARTE, Abelardo. *Folclore negro das Alagoas*. Maceió: Imprensa Universitária, 1974.

ENCICLOPÉDIA DOS MUNICÍPIOS BRASILEIROS. Maceió: Instituto Arnon de Mello/ Gráfica Moura Ramos, 2006.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar Latino Português*. 6. ed. Rio de Janeiro: FAE, 1991.

FARIA, Lina Rodrigues. *A Fundação Rockefeller e os serviços de saúde em São Paulo (1920-30)*: perspectivas históricas. *Hist. cienc. saude-Manguinhos*. vol.9, n. 3, Rio de Janeiro, Sept./Dec. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em 5 mai, 2007.

- FARIAS, José Nivaldo de. *O Surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. (Coleção Memória das letras, n. 16).
- FAUSTINO, Mario. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Debates).
- FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Identidade nacional e identidade cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de fora: UFJF, 2005.
- FOLHA DE S. PAULO. Caderno Mais! São Paulo: nov. 1993.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução Sergio Alcides. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005.
- FORTUNATI, Vita. Re-tracing common grounds in the construction of two ambivalent concepts: nation and utopia. In: *Utopianism / Literary utopias and national cultural identities: a comparative perspective*. Subproject n. 6. Bologna: Cotepra reader, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guarareira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HARMON, William; HOLMAN, C. Hugh. *A handbook to literature*. 8. ed. new Jersey: Prentice Hall, 2000.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>. Acesso em: 10 dez. 2007.
- JACOBY, Russel. *Imagem imperfeita – pensamento utópico para uma época antiutópica*. Tradução Carolina de Melo Bomfim Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LEVITAS, Ruth. *The concept of utopia*. Hertfordshire: Syracuse University Press, 1990.

_____. *The philosophy of utopia*. London: Frank Cass, 2001.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

LIMA, Jorge de. *Calunga*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935.

_____. *Calunga*. Buenos Aires: Editorial Americalee, 1941.

_____. *Jorge de Lima: poesia completa: volume único / organização, Alexei Bueno; textos críticos, Marcos Lucchesi... [et al.]*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. *A mulher obscura*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *Guerra dentro do beco*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. *Salomão e as mulheres*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1927.

LIMA, Nísia Trindade. Jeca Tatu e a representação do caipira brasileiro. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 22. 1997, Caxambu. [*Trabalho apresentado*]. GT pensamento social no Brasil. Caxambu, 1997. Disponível: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/anpocs/trin.rtf>. Acesso em: 12 jun. 2007.

LIMA, Raimundo de. O fanatismo religioso entre outros. In: *Revista espaço acadêmico*, ano II, n 17, out. 2002. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br>. Acesso em: 9 mar. 2008.

LINDOSO, Dirceu. *Formação de Alagoas boreal*. Maceió: Catavento, 2000.

LOBATO, Monteiro. *Mr Slang e Problema vital*. São Paulo: Brasiliense, 1946.

_____. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1946.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LÖWY, Michael. *Redenção e utopia – o judaísmo libertário na Europa Central*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MACEDO, José Rivair; MAESTRI, Mário. *Belo Monte – uma história da guerra de Canudos*. 4. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

MALLARD, Leticia. *Literatura e dissidência*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. 4.ed. Tradução Sérgio M. Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MARTINS, Ana Claudia Aymoré. *Morus, Moreau, Morel – a ilha como espaço da utopia*. 2003. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *A guerra de Canudos*. São Paulo: A Girafa Editora, 2007.

MISKOLCI, Richard. *A hora da eugenia: raça, gênero e nação na América Latina*. In: *Cad. Saúde Pública*, vol. 22, n.1, Rio de Janeiro, Jan. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 10 jun., 2007.

MOISÉS. Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *A criação literária*. Prosa I. 19.ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MORUS, Tomás. *A Utopia*. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2000. (L&PM Pocket, vol. 76).

MOYLAN, Tom. Utopia e Pós-Modernidade: seis teses. Tradução Ildney Cavalcanti, Ary Denisson da Silva e Cleusa Salvina Barbosa. *Leitura – revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística – Ufal*, número temático: Literatura e Utopia, Maceió, AL, n. 32, p. 121-134, jul/dez. 2003.

_____. *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Colorado: Westview Press, 2000.

_____. *Demand the impossible – science fiction and the utopian imagination*. New York: Methuen, 1986.

PAQUOT, Thierry. *A utopia – ensaio acerca do ideal*. Tradução Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel, 1999. (Coleção Enfoques. Filosofia).

PASÍN, Angel Enrique Carretero. *Imaginário y utopias*. Athenea Digital, número 7, 2005, p. 40-60. Disponível em: <http://ddd.uab.es/pub/athding/15788946n7a3.pdf>. Acesso em jun. 2008.

PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1995. (Coleção Artistas Brasileiros; n. 1).

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos).

PEREIRA, Edmilson de Almeida; ALEIXO, Ricardo. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Objeto livro, 2004.

PREMINGER, Alex. *Encyclopedia of poetry and poetics*. New Jersey, Princeton University Press, 1965.

REBELLO, Lúcia Sá. *História e mito em Calunga*. 1988. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1988.

REGO, José Lins do. *Presença do Nordeste na literatura*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1957. (Os cadernos de cultura, Ministério da Educação e Cultura).

ROCHA, Tadeu. *Modernismo & regionalismo: ensaio*. Maceió: DEC, 1964. (Série estudos alagoanos).

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).

_____. Modernismo: as poéticas do centramento e do descentramento. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SANT'ANA, Moacir Medeiros de. *Jorge de Lima – entre o real e o imaginário*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

SANTOS, Luiz Antonio de Castro. O pensamento sanitarista na Primeira República: uma ideologia de construção da nacionalidade. *Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, RJ, vol. 28, n. 2, p. 20-45, 1985.

SENNA, Homero. *República das Letras – 20 entrevistas com escritores*. 2. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1968.

TELLES, Gilberto Mendonça. Jorge de Lima e a geração de 1893. In: 90 anos de Jorge de Lima. *Anais do Segundo Simpósio de Literatura Alagoana*. Maceió: Edufal, 1988. p. 109-151.

_____. *A crítica e o romance de 30 do Nordeste: ensaio*. Rio de Janeiro: Atheneu Cultura, 1990.

_____. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

VILLA, Marco Antonio. *Canudos – campo em chamas (1893-1897)*. São Paulo: Saraiva, 2002.

ZILLY, Berthold. *Lima Barreto e a cultura nacional*. Tradução Simone de Mello. Disponível em: <http://www.acessa.com/gramsci/>. Acesso em: 18 jun. 2007.