



Estrutura mítico-social e fracasso individual em *Calunga*, de Jorge de Lima

Mythic and social structure and individual failure on Jorge de Lima's *Calunga*

Seção Livre

Pedro Barbosa Rudge
Furtado*

ORCID: 0000-0002-4786-0716

E-mail: pedro.sonata@gmail.com

Maria Célia de Moraes Leonel**

ORCID: 0000-0001-8767-5710

E-mail: mc.leonel@unesp.br

Recebido: 05/10/2022

Aprovado: 20/06/2023

Resumo:

Procuramos, neste artigo, demonstrar que o fracasso individual de Lula, protagonista do romance *Calunga*, de Jorge de Lima, provém de diferentes circunstâncias. O romance é alicerçado numa prosa de cunho social muitas vezes denunciativo, mas, ao mesmo tempo, são engendrados elementos próprios de uma estrutura mítico-religiosa que transcendem os significados denotativos e criam uma atmosfera infernal. Acompanhamos, inserida nessa simbologia demoníaca, a representação constante do mundo interior de Lula, que tenta, ao retornar à terra natal, fazer prosperar a civilização na ilha de Santa Luzia de acordo com as mais modernas técnicas aprendidas formalmente. No entanto, o seu desconhecimento – do outro que lá vive, do seu sofrimento permanente e da natureza voraz – não só impede o progresso do seu intento como também fazem-no transformar-se no outro bárbaro que tanto nega, figurado em Totô Canindé, o vizinho “infamiliar”. A fim de compreendermos a relação entre a estrutura social e mítico-simbólica de *Calunga*, a rede psíquica de formação da infamiliaridade e o fracasso de Lula, fazemos uso, respectivamente, das ideias de Northop Frye (2013) e Mircea Eliade (1979), do conceito freudiano de infamiliaridade e de outros também de linha psicanalítica. Tal apoio teórico nos auxilia na interpretação dos movimentos emocionais do protagonista, de onde percebemos a sua derrota acachapante e a destituição de qualquer vestígio de um futuro não pautado na repetição infundável do sofrimento na ilha.

Palavras-chave:

Calunga; Jorge de Lima; fracasso; estrutura mítica; representação psíquica.

Abstract:

It is aimed, in this paper, to demonstrate that the individual failure of Lula, protagonist of the novel *Calunga* written by Jorge de Lima, comes from different circumstances. Although it is built on

* Doutor (2022) em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) campus de Araraquara. Mestre (2017) pelo mesmo programa e instituição.

** Graduação em Letras pela Fundação Dom Aguirre (1968), mestrado em Letras Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1976) e doutorado em Letras Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1985).

a social and often denunciatory prose, there are engendered on the narrative symbols that, from inside the development of the novel's mythic and religious structure, transcend its denotative meanings and create a hellish atmosphere. It is followed, inserted in this devilish symbology, the constant representation of Lula's inner world, who tries, when he returns to his motherland, to make the civilization prosper on Santa Luzia's island according to the most modern techniques formally learned. However, his unknowing – concerning the alterity that lives there, the encyclic time of suffering from that place and the voracious nature – not only deters his progress but also makes him transform on the barbarian otherness that he so much denied, which is represented by Toto Canindé, his “uncanny” neighbor. In order for us to comprehend the relation between the social and the mythical-symbolical structure on *Calunga*, the psychical formation of the uncanny and Lula's failure and the psychical formation, it is respectively used the ideas of Northop Frye (2013) and Mircea Elide (1979), the Freudian concept of uncanniness and others from psychoanalytical tendencies. This theoretical support helps us to interpret the protagonist's emotions, from which it is realized his crushing defeat and the destitution of a future that is not lined on an endless repetition of the suffering on the island.

Keywords:

Calunga; Jorge de Lima; failure; mythic structure; psychical representation.

Introdução

Embora a produção romanesca de Jorge de Lima¹ seja secundarizada, muito devido aos diversos estudos acerca de sua poesia, ela é digna de vigilante atenção. Neste artigo, concentramo-nos no segundo romance do autor, *Calunga*. Tal narrativa, conjugada ao *zeitgeist* da profunda melancolia do decênio de 30 – como pode ser visto na tese de Pedro Barbosa Rudge Furtado, chamada *Não há amanhã: o mal-estar em três romances de 30* (2022) –, apresenta de modo complexo o olhar abolido sobre o amanhã, aproximando-se e, concomitantemente, distanciando-se da produção literária social da época.

A sua associação com a prosa regionalista advém tanto da forma quanto da mensagem de *Calunga*, principalmente quando é considerado o resgate de indícios da construção naturalista, resultando no tom denunciativo e fatalista, bem como a edificação do começo, meio e fim bastante demarcados. Ao mesmo tempo, o romance afasta-se daquele movimento literário – de onde surge o seu valor – fendendo a estrutura naturalista e não só dando lugar à estrutura social e à mítico-religiosa como fazendo com que elas convivam. Além disso, tal convivência é expressa pelo posicionamento de um narrador em terceira pessoa extremamente próximo, em termos de cosmovisão, do protagonista, o que também permite o feliz aprofundamento no seu universo psíquico.

Antiteticamente à visão de mundo da personagem principal, irrompem, por meio das cenas (sobretudo a partir de diálogos) e de breves passagens, os modos de ver do rival e de outras personagens em simbiose com a terra diabólica. Já o frequente empréstimo da visão de mundo, por parte do narrador, para Lula, resulta no efeito de duplicação do foco narrativo, fazendo com que nem sempre seja possível distinguir entre a perspectiva do narrador e a do protagonista. Todavia, um dos motivos do mal-estar social do romance é constituído pela forma míope de enxergar o mundo de Lula, desligada dos preceitos há muito sedimentados na ilha de Santa Luzia.

Os conflitos psicológicos de Lula advêm, ainda, da dialética de pertencimento e de inadaptabilidade ao local e à alteridade, relevante no fracasso brutal de sua empresa civilizatória, renunciado por Zé Pioca e Totô Candindé, o seu infamiliar. Jorge de Lima, ao dispor uma personagem a princípio antagônica à principal projeta os conflitos infamiliars entre Totô, o algoz do protagonista, e este. De certo modo, a força do desejo e a consequente cegueira de Lula ao tentar

¹ Jorge de Lima publicou cinco romances: *Salomão e as mulheres*, *O anjo*, *Calunga*, *A mulher obscura* e *Guerra dentro do beco*; eles foram publicados, respectivamente, em 1928, 1933, 1934, 1938 e 1951.

trazer a civilização para a ilha corresponde – ou resulta nela na esteira da impossibilidade da realização – à de Totô em mantê-la como se encontra, o que determina a degradação da personagem principal. A fim de estudarmos a queda emocional e identitária do protagonista – ao ver-se como quem ele rejeita – fazemos uso, sobretudo, de estudos que dão conta do exame da estrutura mítico-infernal do romance e da figuração psíquica da personagem principal, de onde surgem elementos sociais para além daqueles superficiais e claramente denunciativos.

Perspectiva, história e tensões inaugurais

A construção da mirada do narrador em terceira pessoa de *Calunga* é articulada de três formas distintas: a) o olhar do narrador segue Lula, nos seus deslocamentos, fora dos seus meandros psíquicos, ou seja, trata-se de focalização externa; b) o olhar de Lula ocupa o do narrador (focalização interna), muitas vezes não claramente, impedindo-nos de assegurar quem vê; c) o narrador toma o ponto de vista de outras personagens, apesar de quase toda a ação desdobrar-se em virtude do protagonista. As modulações “a” e “b” são as mais comuns na estrutura do relato, em tal grau que os momentos de abandono do foco narrativo sobre Lula ou a ele atribuído parecem inusitados e, devido a isso, estranhos no que concerne à costumeira relação meio simbiótica do narrador com o protagonista.

O olhar do narrador segue Lula no início do romance, constatando o seu frenesi. Praticamente tudo está em movimento; o trem desloca-se, o viajante desloca-se dentro do trem e a sua mente desloca-se para o passado em uma viagem físico-psíquica com forte acento de denúncia social. O discurso, às vezes, elabora-se, como foi dito, de modo a criar dificuldade para a distinção entre a perspectiva do narrador e a do protagonista, como no exemplo:

Manhãzinha. O trem da Great Western partiu da Estação de Cinco Pontas, no Recife. Lula, no carro, *olhava* a paisagem correndo. Há quantos anos a mesma estrada o levará ao porto! Então ia deixar a terra do seu nascimento. Nesse tempo longe, ainda não tinha *olhos* capazes de ver o que vinham vendo agora, ao voltar às coisas e povo da infância, ao começo de sua vida, que era como uma terra em começo. O trenzinho ia varando o Nordeste, vinha de Natal, atravessando zonas da praia, zonas de mata, cidadezinhas, canaviais, algodoais, queimando ora o carvão de Cardiff, ora a lenha das matas. *O descaso do governo permitia que as balduínas da companhia inglesa comessem as nossas árvores.* (LIMA, 2014, p. 11, grifo nosso)

Se, no segundo parágrafo, é óbvia a visão de um Lula estupefato pela corrente do tempo e pela sua incapacidade de enxergar com clareza a terra primeva, a partir do terceiro, as relações de perspectiva são um tanto ambíguas, pois não se sabe, ao certo, se a mirada é restituída ao narrador ou se ela continua sendo do protagonista. Assim, quem, ao certo, denuncia o governo e sinaliza essa espécie de letalidade da máquina?

Todavia, alguns indícios linguísticos levam a crer que a visão de Lula é projetada no varar do trem, uma vez que a paisagem pintada parece ser enxergada pelos olhos contíguos à janela do veículo. A observação seria de dentro para fora, como se a velocidade do trem fosse mimetizada pelo olhar do protagonista, descrevendo-se o que ele divisa por meio da voz do narrador.

Aos poucos, a ambiguidade de miradas arrefece, elaborando-se o efeito de que o primeiro capítulo constrói-se sob a perspectiva de Lula em uma vontade de primeira pessoa de Jorge de

Lima. Essa edificação mostra-se altamente significativa no sentido de sedimentar como se dá a apreensão do outro e da sociedade pelo protagonista. O narrador, assim, passa a ser apenas o difusor da perspectiva da personagem.

A partir dessa construção narrativa, percebemos na personagem uma certa autoexigência de ação (como a do quase imparável trem), que não pode ser demovida, a despeito do extremo sono que a engolia: “Como o calor e com a digestão pesada das comidas do carro-restaurant um soninho impertinente queria levar Lula para uma madorna. Lula reagia.” (LIMA, 2014, p. 16). Todavia, o protagonista acaba adormecendo; acorda retomando o intuito de alterar profundamente as práticas na ilha. Aquele trem, conduzindo-o ao *locus horribilis* do “começo da terra” (LIMA, 2014, p. 17), na consciência de Lula, o levava para o amanhã:

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. (LIMA, 2014, p. 17).

Mas, nesse capítulo inicial, há também pistas dos próximos infortúnios da personagem principal, como a interminável miséria e o cenário cruel, respectivamente assinalados a seguir:

Há quantos séculos multidões igualmente miseráveis mergulhavam na grande lagoa catando de-comer ou argamassavam suas arquiteturas, suas taipas, seus fornos de assar tijolo ou assar suas comidas, muitas vezes comidas e calaria indo parar nos estômagos vazios dos miseráveis, devoradores da própria mãe-terra que os vira nascer e que os matava depois de amarelão! (LIMA, 2014, p. 22).

Os arrecifes do mesmo jeito pareciam gente, assombração, gorgolejando com tristeza funda, engolindo água e vomitando água, escorregando um langancho, um polvinho molengo bem como qualquer moreia – cobra do senhor-mar. (LIMA, 2014, p. 23).

Lula ainda não sabe, mas a natureza irá se ligar visceralmente a ele e derrotar a sua empreitada hercúlea, dado que ela dá a vida precaríssima, mas também a tira, como ocorrerá com ele. A funda tristeza dos arrecifes correlaciona-se com os abatimentos do homem solitário, da ilha humana – inserida em outra – em que ele se transforma. Não nos adiantemos, no entanto, pois a história do percurso frustrado de Lula delineia-se à proporção que o outro da ilha, em concomitância com a inabilidade do protagonista, o devasta.

O início do insulamento de Lula

Depois de rapidamente procurar a sua família e não a encontrando, pois, aparentemente, toda ela está morta, Lula chega à ilha decidido a iniciar a regeneração de suas terras por meio dos modernos métodos da época.

Antes de prosseguir com a história da personagem, atentemos ao simbolismo da figura da ilha. Antonio Carlos Diegues (1989, p. 1) afirma que ela figura como símbolo polissêmico, variando de acordo com a História e as sociedades nela envolvidas. Sumarizando os diversos sentidos dados ao mundo insular, o estudioso diz que tal universo pode ser visto como um microcosmo, “um centro espiritual primordial, imagem perfeita e completa do cosmos, inferno e paraíso, liberdade e prisão, refúgio e útero materno.”

Na cosmovisão embutida em *Calunga*, o retorno de Lula à sua terra poderia ser visto como a busca da infância inocente, do mundo puro, o que seria adequado a um intelectual católico como Jorge de Lima. Mircea Eliade (1979, p. 13) considera a volta à ilha como a tentativa de retomada da “condição do homem perfeito, do Adão antes da queda.” O duplo retorno, à infância e à ilha, geraria a oportunidade de amparo, de conforto e de pertencimento, baseada na frequente analogia entre o regresso ao mundo insular e o “desejo de retorno ao ventre materno” (DIEGUES, 1989, p. 9), além da revisão, pela memória, da paisagem outrora orgânica (BACHELARD, 1998, p. 119).

Contudo, na história de Lula, a ilha leva à danação. A visão de mundo católica é amiúde presente em *Calunga*, mas vinculada à lógica do insulamento infernal, resgatando a concepção bíblica do mar; nela, a ilha é, assim, “símbolo da hostilidade de Deus.” (DIEGUES, 1989, p. 12).

Mas o desenvolvimentista Lula não enxerga a simbologia negativa da ilha. Quando relata aos trabalhadores as suas intenções é zombado pelos homens, sabedores das dificuldades a vir do protagonista. Entretanto, não abalado pelos risos, da “sua varanda Lula sonhava com a transformação de sua ilha” (LIMA, 2014, p. 29). Esse sonhar acordado é relevante na narrativa visto que o devaneio encoraja a imaginação para “futuros alternativos” (RIBEIRO, 2019, p. 308).

A construção do porvir ocorre com a desconsideração de Lula – durante quase todo o romance – à opinião dos viventes, conhecedores da região, especialmente de Zé Pioca, que o aconselha sensata e continuamente. A alteridade, aliás, é o que pressagia os acontecimentos aterradoros que envolverão a personagem. A crença na sua superioridade é disfarçada no discurso conciliador; seu autoritarismo é velado. Como diz Simone Cavalcanti de Almeida (2006, p. 28-9, grifo da autora),

[...] em nenhum momento Lula busca uma conciliação do seu desejo utópico com os interesses e os pontos de vista dos moradores da ilha, mesmo quando eles relutam em seguir suas ideias 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.

Tal autoritarismo manifesta-se, mais uma vez, quando Lula encontra Ana. *A priori* contra a vontade dela – que está desesperada após ver o seu marido ser assassinado e ela e suas filhas estupradas por Lampião e seu bando – a leva para as suas terras. Ali, a mulher supre o desamparo materno dele. Não obstante a frequente dessexualização de Ana (LIMA, 2014, p. 36-7), o protagonista, dado o isolamento causado pelas chuvas, a solidão intermitente e o desejo contínuo – “o desejo sobe, cresce e produz o fruto amoroso.” (LIMA, 2014, p. 37) – trava relações sexuais, não consentidas, com ela.

Ao terminar o coito, a sensação de culpa que o assalta relaciona-se com o incesto. Com Ana sendo o símbolo materno, surge a impressão desse terrível pecado, que, ademais, segundo Freud, é uma grave falha na coerção da libido pelo civilizado. Como mãe, Ana costumava acalantar Lula; assim,

[...] 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 meidias mais claros. (LIMA, 2014, p. 38, grifo nosso).

No primeiro período da citação, Ana nos remete à “mãe suficientemente boa” de Winnicott (LOBO, 2008, p. 71), em que ela figura a proteção, o abrigo, a “ênfase à capacidade de preocupação” com o filho.

Todavia, o aconchego maternal é frequentemente repellido pelo protagonista. As cantigas, diminuindo a sua energia, funcionam como o contraponto no que toca ao interesse dele de civilizar e modernizar as terras de Santa Luzia por meio do incessante trabalho racional, simbolizado pela luz. No parágrafo seguinte, o narrador assinala a incompatibilidade de posturas e, ao transferir a voz para o protagonista, reduz a carga de mediação.

O homem não precisava de cantos da noite, mas antes de canções do eito [...]. Lula já tinha contado a Ana o seu pavor por essas cantigas doentes como o bafo amornado das gamboas durante as épocas de maleita. Ele não queria ser um homem que dorme, antes um homem que encara a natureza e vai vencê-la.

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! [...] Quero cantos de despertar, de andar, de construir, de libertar. (LIMA, 2014, p. 38, grifo nosso).

Aí estão os males a serem combatidos: o descanso à noite, o acalanto e a maleita. O trabalho requer o dia, os cantos de eito e o vigor físico para vencer a terra pelas normas do progresso; a acomodação materna, ao contrário, é estar ao lado do tempo mítico da natureza que limita o desenvolvimento do homem. Os limites, todavia, são bastante conhecidos pelo infamiliar vizinho Totô Canindé.

O infamiliar Totô Canindé

Uma das percepções mais argutas de Freud quanto à infamiliaridade é a compreensão de que aquilo que causa a estranheza nasce do que fora anteriormente familiar, tendo sido, no entanto, recalcado: “O infamiliar é [...] o que uma vez foi doméstico, o que há muito é familiar. Mas o prefixo de negação “in-” [Un-] nessa palavra é a marca do recalçamento.” (FREUD, 2019, p. 95). Segundo Christian Dunker (2019, p. 214), há três tempos no que tange à produção do infamiliar:

Primeiro tempo: a fronteira entre fantasia e realidade (*Wirklichkeit*) é apagada. Segundo tempo: a ambivalência ou indeterminação produzida entre familiaridade e infamiliaridade faz com que o novo surja ou se revele. Isso é chamado de real (*Real vor uns hintritt*). O real aparece quando algo que deveria permanecer oculto como um segredo vem à luz e se torna sabido. No terceiro tempo, o símbolo assume sua realização (*Leistung*) e significa (*bedeutet*) o simbolizado (*symbolisiert*).

No desenvolvimento da infamiliaridade, a personagem principal passa pelos três estágios assinalados por Dunker, especialmente pela mescla entre o primeiro e o segundo, em que Lula, mediante o delírio, coloca em xeque a sua identidade. Ao final do romance, ligado à representação do terceiro tempo, ele assume, chocado, a similaridade, antes sigilosa, com o algoz; assim, ele é o outro infernal que estava dentro de si mesmo. A percepção de ser o outro odiado é gradual. Além disso, o sujeito solar e soberano, ao focar cada vez mais tão somente a razão, mais opõe-se às evidências do inconsciente e, quanto mais pretende ignorar o inconsciente, mais é assaltado e dominado pela obscuridade desse outro que também é ele, gerando a contínua negação da presença do outro em si.

Os primeiros contatos, mesmo indiretos, entre Lula e Totô – os “opostos” – evidenciam características contrastantes entre eles, sobretudo mediante a utilização de marcas bíblicas, que modelam o que Northrop Frye (2013, p. 261) denomina “modo mítico”. Esse modo distancia-se

da forma realista de narrar: “No mito, vemos os princípios estruturais da literatura isolados; no realismo, vemos os *mesmos* princípios estruturais (não similares) encaixando-se em um contexto de plausibilidade.” (FRYE, 2013, p. 263, grifo do autor). Se o romance de Jorge de Lima for lido apenas como mais uma das narrativas sociais de 30, perde-se muito da potente significação sub-reptícia de associação tensa com o outro e com o que isso quer dizer em termos históricos e sociais.

A estrutura mítica revela os desacertos de Lula e a associação íntima de Totô com o seu meio. Enquanto o protagonista cria carneiros – animais que, no mundo edênico, aparecem simbólica e reiteradamente “em seus aspectos mais gentis de fidelidade e devoção”, segundo Frye (2013, p. 283), e, quando procriam, encarnam o triunfo da renovação, a vitória da vida sobre a morte – Totô cria porcos, seres altamente adaptados ao local, como muitos moradores da ilha asseveram. Esse paralelo ocupa um lugar importante na narrativa, pois, assim como os porcos devoram a lama da terra, os homens praticam, analogamente, a geofagia.

A ilha também funciona como um símbolo da queda do ser ao que é mais primitivo. Frye (2013, p. 292) arrola alguns cenários que se sedimentam nos semas artísticos como figurativos das trevas, constituindo o que ele chama de mundo “apocalíptico e demoníaco”. No romance, previamente à vinda de Lula, a ilha representa o espaço “antes que a imaginação humana comece a trabalhar sobre ele”, edificando-se, ao mesmo tempo, o universo do “trabalho pervertido ou em vão, das ruínas e catacumbas, dos instrumentos de tortura e monumentos de insensatez.” (FRYE, 2013, p. 277). Entretanto, enquanto Lula procura melhorar, infrutiferamente, as condições de trabalho dos cambembes, Totô perpetua a condição inumana do labor exaustivo.

O contato pessoal entre os dois vizinhos só é relatado no quinto capítulo. Pensando em um possível parceiro civilizador – e, também, a fim de destruir “o espantalho que do vizinho lhe haviam metido no espírito desde o primeiro dia de sua chegada à ilha” (LIMA, 2014, p. 44) –, o protagonista, depois de alguma resistência, decide visitar Canindé. A descrença quanto ao que as pessoas lhe contaram a respeito de Totô, no entanto, encolhe-se à medida que alcança a propriedade vizinha. Pelos olhos de Lula, o narrador pinta o cenário:

Às vezes a lama escorregadia abarcava as passadas dos caminhantes; pulavam então pelos troncos podres, segurando na galhada do mangue. Foi quando um bruto fedor de chiqueiro de porcos entrou pela narina dos dois.

Ergueram as vistas esquecidos do caminho ruim e enxergaram a casa chata, pintada de ocre, do senhor do Canindé.

[...] porcos madornando na lama podre, baés, barrões engordando em cima da comida, das fezes, da maior imundície do mundo. Porcas fuçadeiras tinham argolas no focinho; moleques de bicho no pé levavam na cabeça grandes tinhas de restos de mariscos e de frutas para as criações. [...] E sobre aquela porcária imensa uma nuvem de moscas esvoaçava. (LIMA, 2014, p. 45, grifo nosso).

O conhecimento gradual da propriedade de Totô dá-se, *a priori*, pela visão e pelo olfato, que se juntam por intermédio da hiperbolização grifada. Nesse ambiente, crianças e porcos parecem fundir-se.

Durante a conversa, a docilidade e a brandura da fala de Totô, em divergência com os atributos do lugar onde mora e o que diziam sobre ele, conjuntamente com o seu encolhimento por efeito da paralisia, surpreendem o protagonista. Tal postura e dicção dão-lhe a impressão de o dono da fazenda ser inofensivo e o fazem sentir-se seguro na revelação dos planos para a ilha. Mas Totô aniquila qualquer chance de auxílio ao outro, usando como argumento a sabedoria

daquele que conhece profundamente o abismo em que vive. Contudo, ao mesmo tempo em que avisa Lula de que na ilha é possível apenas criar porcos, incentiva, menosprezando a si, o fito do protagonista: “— Porém, criação de porco não é para um moço alinhado como vossemecê. Isso é para quem não pode dá mais nada de si como um aleijado que nem eu.” (LIMA, 2014, p. 50).

Canindé, no trato com Lula – o estrangeiro – age de modo ardilmente receptivo, enquanto, na relação com os habitantes da ilha é cruel, pois “caboclo é raça do cão.” (p. 49). Constatando finalmente a impiedade de Canindé, o protagonista vê nele semelhanças de algo que lera “num tratado de demonologia: sofrendo nas profundas, faziam por sua vez sofrer os condenados” (LIMA, 2014, p. 50). Falta a Lula notar que, na equação dicotômica entre o bem e o mal, ele não representa a bondade altruísta nesse mundo em ocaso boschiano, estando ele, também, propício à queda, que se inicia no inverno.

Nesse período, a chuva cai constante e poderosamente. Se ela é percebida como expressão da fecundidade, na simbologia negativa de *Calunga* a chuva determina a devastação pela sua potência. O narrador atesta a grandiosidade das águas pelo uso iterativo da palavra “chuva”: “Agora era chuva e mais chuva, trovões, coriscos, e chuva e mais chuva, terras caídas, terra ensopada, massapê peganhento, e vento e mais vento e chuva e mais chuva.” (LIMA, 2014, p. 60). Em seguida, a voz narrativa enfoca as consequências do dilúvio interminável, que engendra consequências danosas:

A lagoa criou no fundo algas nocivas, verdetes, que envenenavam os próprios peixes; até as curimãs tinham medo da água; fugiram para outros lagos. Os carneiros já não tinham o capim do fundo da lagoa. Era preciso mandar a pastos novos nas encostas, onde havia capitinga; porém capitinga andava misturada com erva-trombeta que mata carneiro. (p. 60).

Na escatologia aquático-apocalíptica, o dilúvio, em analogia com os pensamentos de Mircea Eliade (1979, p. 71) sobre os efeitos de chuva devastadora, não permite o surgimento de uma terra e de um povo purificados. Ele edifica, sim, pela sobrevivência dos viventes, meios de adaptação ao calvário perpetuado tanto pelas graves intempéries climáticas quanto pela falta de políticas públicas – um tipo de necropolítica – denunciada por Lula, sendo os cidadãos da ilha acometidos de moléstias, entre eles, o próprio protagonista.

A queda pela transformação no outro

Não abdicando do trabalho intenso, embora estando no coração do meio hostil, o protagonista contrai maleita, o que ainda não o abate totalmente. Porém, o olhar de Libânia, no oitavo capítulo, mostra não somente que há algo de errado com ele como também indica a sua mudança psíquico-identitária:

— Mas como está acabado esse menino, como o tempo passa ligeiro, meu Deus! Parece que foi ontem que vi vosmecê pequetinho, de timão, jogando castanha com os moleques ali na Boca da Caixa. Se não me dissessem que era vossuria o menininho de siá Caiu, eu não reconhecia vosmecê não, meu nego. (LIMA, 2014, p. 69).

Ela ressurgue apenas no final do romance, atestando o fracasso de Lula ao ver a sua debilitada aparência – já prenunciada por ela. Pela idade avançada, no sistema mítico do romance, Libânia é a personagem que acumula conhecimento sobre a terra e a família do protagonista.

Segundo ela, a mãe dele morreu de desgosto, pois “vossuria saiu para fora, nem uma linha mandou para a pobrezinha. Que quer? Encurtou os dias da comadre.” (LIMA, 2014, p. 70). A irmã dele foi vitimada pela maleita, viveu como prostituta e concebeu uma filha, que está sob a custódia de Canindé.

Diante de tal notícia, da visita a um casal leproso segregado do corpo social, que lhe instiga o medo da solidão, e depois de enfrentar o desamparo familiar, as intempéries do inverno e a maleita, Lula sente-se impotente perante a força da natureza e as deficiências políticas. A sua ação modernizadora não consegue combater as moléstias da ilha e a atividade voraz de Lula arrefece, sendo ele tomado por uma “moleza medonha [que] prendia-o ao alpendre, aos redores de sua habitação”.

Lula já não sentia o impulso de caminhar pela terra, de vencer esses panos de vegetação embrejada, pululando de cururus e de caranguejos; mas havia nele uma obsessão de parar na terra, ficando a olhar os detalhes que antes eram devorados pelas suas passadas de andarilho. (p. 74).

O olhar, antes pragmático, torna-se vagaroso, propenso à divagação. A proximidade do declínio total de Lula é insinuada. O protagonista, que “boiava os olhos” (LIMA, 2014, p. 74), observava, indiferente, a ação nefasta da natureza, como a água, que produzia o mosquito da malária – “introduzindo no homem febres, delírios [...]” (p. 74). A vegetação úmida e a mistura de chuva, urina e esterco trazia frieiras aos viventes. A personagem contempla a ruína “sem indagação nenhuma” (LIMA, 2014, p. 75), de forma assaz contrária ao modo como chegou à ilha, curioso, atraído por tudo.

Contudo, ele é reanimado por Zé Pioca, mas não no seu espírito habitual de euforia e esperança, mas sim sob o domínio da fúria vingativa renegada anteriormente. Sabendo que os porcos de Totô haviam comido partes do roçado de suas terras, Lula “calçou as perneiras; *botou o revólver na cinta*; caminhou ligeiro para as terras do Canindé. Zé Pioca acompanhava os gestos do homem. *Caminharam juntos. Iam mudos de raiva.*” (LIMA, 2014, p. 76, grifo nosso). Dois elementos indicam o deslizamento de Lula em direção aos costumes do outro: a arma, símbolo da violência outrora repudiada, e o andar ao lado do escudeiro, não à frente; eles permanecem, dessa forma, em pé de igualdade.

O vizinho docilmente neutraliza as suas queixas. No entanto, imbuído ainda de cólera, Lula finalmente exige a guarda de Joaquina, sua sobrinha crescida nas terras de Canindé. Preterindo as emoções da menina, ele a conduz à sua habitação: “puxava a menina: não devia ver mais o que ficava para trás” (LIMA, 2014, p. 78). Todavia, em uma alteração de perspectiva, percebemos o amparo abraçando a criança por meio da paisagem aconchegante (numa espécie de visão tátil) – “tudo limpinho, tudo acariciante daquele lado da ilha” (LIMA, 2014, p. 78) – e da voz (numa espécie de audição tátil), “macia como lã” (LIMA, 2014, p. 78) de Ana.

Enquanto Joaquina mostrava contentamento, Lula corroía-se com a história monstruosa da sobrinha escravizada e vilipendiada sexualmente por Totô. “Como um naufragado” (p. 78), ele embebeda-se de cachaça, sentindo, de mais a mais, os sintomas da maleita. Acordando com a boca suja de barro, ele nega – negação como fortalecimento do “recalcado inconsciente” (FREUD, 2019, p. 141) – a sua queda: “Afastou aquele pesadelo. Não estaria tão decaído assim.” (LIMA, 2014, p. 78). Logo, porém, aceita comer o barro oferecido pelos moradores da casa, que “procuravam satisfazer o novo viciado” (LIMA, 2014, p. 79), o que configura mais um passo em direção à queda definitiva. Dessa forma, tão somente com a experiência é que ele “compreendia como era imperioso o apetite depravado dos cambembes, que ele tanto combatia e que no momento o dominava. Era o jugo da lama. Até a ele a lama vencera.” (LIMA, 2014, p. 79).

Mesmo ingerindo variados medicamentos, antes considerados por ele como auxiliares na manutenção da saúde, Lula não reage. Até esse momento, sobrepujara todos os empecilhos colocados pela terra e pelo homem. Entretanto, com o auxílio de Joaquina que, vendo o tio faminto de barro, deposita na sua cabeceira o “tijolinho gostoso” (LIMA, 2014, p. 78), ele torna-se um “homem afundando-se na lama” (LIMA, 2014, p. 81). A partir desse episódio, o protagonista percebe-se como habitante orgânico da ilha.

Com a tomada de consciência da sua descida até o mais baixo grau da humanidade, desencadeia-se em Lula – dado o fracasso da sua empresa civilizatória, em que o outro não se tornou ilustrado, mas ele, sim, tornou-se bárbaro – uma grave pulsão de morte, entendida como o ato de deixar afluir aquilo que dará fim à sua desgraça. O último refúgio da racionalidade, nesse instante, é o suicídio, funcionando como uma ação plausível diante da vitória do eu primitivo. Metodicamente ele prepara a sua morte:

— E se eu puxasse esse gatilho? Se eu puxasse, estaria liberto.

Raspou com a mão o fundo da gaveta; era bom deixar recomendações para as infelizes mulheres de sua companhia. Encontrou a chavinha do armário; abriu o móvel. Afundou-se no uísque. (LIMA, 2014, p. 81).

Anestesiado e perturbado pelo álcool, Lula enxerga demônios que “praqueas bandas [de Canindé que] dançavam no ar, fosforescentes, ligeiros como fogos-fátuos” (LIMA, 2014, p. 81). De símbolos do óbito, como o irradiar das cores de corpos em decomposição e a vontade de eliminar a si mesmo. Antiteticamente à morte, após a tempestade, é descoberto o nascimento de vinte e quatro “carneirinhos macios”. O símbolo da regeneração poderia provocar o renascimento do ânimo da personagem principal, o que é reforçado pelo narrador. Contudo,

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 se afundando 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. (LIMA, 2014, p.83, grifo nosso).

Ao mesmo tempo em que é assinalada a impotência de Lula, a sua transfiguração no outro acomodado e viciado, um santo milagreiro surge nas terras de Canindé.

Considerado como ser guiado por entidades sobrenaturais, ele não é considerado culpado por suas ações nefastas, ainda mais conseguindo curar diversas pessoas de doenças graves. Desse modo, até “a raiva do santo era sagrada.” (LIMA, 2014, p. 89). Entre graças e ações sórdidas, ele é sustentado pela mercantilização da fé executada por Zé Pajeú, indivíduo que mediava as atuações do santo além de requisitar dinheiro e mulheres para ele, no que era atendido pelo afã de Canindé de recobrar-se da sua paralisia.

A estranha aparição do santo certamente denuncia o fanatismo religioso, justificado pela miséria do lugar. Do mesmo modo como ele chegou, vai embora de supetão, logo que as benesses em concomitância com o desaparecimento dos seus milagres esvaem-se. As credences religiosas, a partir da mirada cientificista do narrador e de Lula, não estruturam o futuro; ao contrário, elas iludem, funcionando como um dispositivo em que o amanhã edênico compensa as aflições do presente.

Lula, diversamente do evadir-se pela fé que ele menospreza (por ser ela parte intrínseca do modelo social primitivo) luta, de início, de forma canhestra, contra todos os empecilhos que surgem numa lógica de compromisso – inepta e presunçosa – com o outro e o seu futuro. Com isso, sente-se culpado pela morte de Ana ao não levá-la ao santo para ser curada. Zé Pioca também morre e assim resta-lhe somente o amparo às avessas de Joaquina, que tão somente alimenta os vícios do tio.

Desse modo, Lula torna-se cada vez mais investido nos costumes do outro, sendo confundido com Totô. Passando pelo alpendre do protagonista, Libânia, em um dia lúgubre de chuva ininterrupta, avista a figura de um “homem decaído” que continha “todas as grandes solidões dentro de si.” (LIMA, 2014, p. 149). Ela pergunta a ele: “— É seu Totô Canindé? Como vai o passa, seu Totô?”, ao que Lula, saindo das profundezas do entorpecimento, depreende que as suas semelhanças com o vizinho são enormes e capazes “de enganar até as pessoas que o conheciam.” (LIMA, 2014, p. 149).

Tal confusão acentua o “seu negro desânimo” (LIMA, 2014, p. 150), guiando-o a outro longo delírio verbal em que fica evidenciada a sua desorientação identitária, navegando entre os seus preceitos e os de Canindé, contradizendo-se em palavras disparatadas:

Eu sou Totô do Canindé; quis me enganar que era Lula da Varginha; mas foram as tremedeiras que me pregavam essa mentira. [...] Nem sei mesmo se existe esse Lula. Esse Lula parece uma outra vida que vivi há séculos, em outra geração. Ou que sonhei. [...] O santo me logrou; as minhas pernas continuam moles; vivo na lama; morrerei na lama. Gosto de barro; gozo comendo terra, brigando pela terra. Sou Totô do Canindé. Great Western não apita nas minhas terras. [...] Eu não sou Lula de Varginha? Não. [...] *Vim para regenerar, e caí na lama, e me atolei.* Não me atolei nada. Estou na minha rede e sou dono dos cambembes. [...] Que burrada é essa de carneiros? Aqui só dá porco, sururu, cambembe e outros bichos na lama. [...] Só existe a terra que eu como e que é mais forte do que eu. O resto é uma besteira de fraqueza. Cadê Pioca? Pioca? Pioca? (LIMA, 2014, p. 151-153, grifo nosso).

No delírio de Lula estão elementos, que, de modo aparentemente inverso a esse momento de alucinação, mostram a consciência de seu percurso: ali está a transformação no seu outro renegado e, em consequência, a sensação de não ser a pessoa que pensava ser; o desatino de criar carneiros, que é mencionado por meio do fino recurso de imitar o discurso de Totô; por fim, o apelo a Pioca, já morto, aponta a solidão extrema do protagonista.

Falta a Lula, a fim de transfigurar-se no vizinho, “habitar a casa sórdida de Canindé.” (LIMA, 2014, p. 154). Após embriagar-se, Lula sai “cambaleando, à procura de si próprio” em direção à fazenda de Totô. Ele deveria “matar-se naquela noite mesma” (LIMA, 2014, p. 154). Suicidar-se, perante os olhos desconexos de Lula, era assassinar a sua projeção em Canindé. Ao chegar à residência do inimigo, o protagonista engalfinha-se com Totô que, milagrosamente, consegue levantar-se. O combate, mais entre dois espectros do que entre seres vivos, é assim enunciado:

As duas formas mais fracas do mundo atracaram-se ali mesmo. Em tudo eram absolutamente iguais: a mesma degradação, a mesma miséria e os mesmos bigodes tapando quase as mesmas bocas.
Parecia luta de dois fantasmas. Sem baques. Sem violência. Duas fraquezas se guerreando de morte. Às vezes se agarravam tão molemente, a tremer, que nem se abraçando emocionados. (LIMA, 2014, p. 155).

Esse abraço dá a medida do encontro tensional entre os aparentemente opostos ao mesclarem-se na irmandade da potência subjugada pela fraqueza. A união corporal representa a integração de Lula ao outro. Declinando de sua negação de Canindé derivada das derrotas do protagonista, finalmente ele se assume como o seu duplo. E se mata, matando o outro de carne e osso. A alucinada projeção da sua identidade no outro é por ele descoberta após o assassinato de Totô: “*num minuto de claridade dentro do baralhamento de seu delírio*” [...] verificou que não se tinha matado. Porém matara. Viu sangue aflorar outra vez à tona da realidade. E fugiu como qualquer Caim depois do crime.” (LIMA, 2014, p. 155, grifo nosso).

A claridade simboliza a razão que leva o protagonista a retirar-se rapidamente da cena do crime. A luz efêmera permite-lhe conceber o horror da sua ação, análoga, aos olhos do narrador, ao pecado e à culpa de Caim.

Se o protagonista sinalizava, no decorrer de sua queda, que iria cometer o suicídio como um ato de regeneração, a transgressão homicida destrói tal intento. Segundo a voz narrativa, “O homem viu que estava só, de noite. Desamparado. E queria uma proteção qualquer.” (LIMA, 2014, p. 156). Sabendo da impossibilidade da recriação de afeto, de amparo, ele usa o resto de força para empurrar uma canoa, e a si mesmo, no mortal redemoinho do rio Calunga. Ao desaparecer, o narrador fecha o romance: “Quando a manhã raiou não havia ninguém sobre a face das águas. A lagoa estava muito calma.” (LIMA, 2014, p. 156).

De qualquer modo, essa vitória da natureza dá-se por meio de uma ação racional. O suicídio de Lula, ao ser realizado sob o fulgor do discernimento e da melancolia, é uma escolha de quem enxerga a vida lucidamente, não de alguém que “perdeu a razão”, modo de olhar-se para o ato por meio de uma cosmovisão cristã (SERRA, 2008, p. 9). Assim, o suicídio configura-se como a sua última realização contra o obscurantismo da barbárie. Em seu último feito, portanto, ele diferencia-se de Totô Canindé, assumindo a sua identidade racional.

Considerações finais

Calunga é construído por meio de uma estrutura centrada, ao mesmo tempo, na psique do protagonista e no universo social, mítico-cristão e ambiental. No romance é mostrado, pouco a pouco, o caminho de Lula para a derrocada em direção ao que há de mais primitivo, de acordo com a sua perspectiva desenvolvimentista. A narrativa participa, assim, da representação do fracasso – primeiramente revelada por Mário de Andrade (2002) no ensaio “Elegia de abril”, publicado em 1941 – e do mal-estar encontrados no romance de 30 também em autores tidos como voltados a temas sociais, como Graciliano Ramos e José Lins do Rego, entre outros.

No romance de Jorge de Lima, talvez o perscrutar das vias mentais e emocionais da personagem seja, senão mais intenso, mais atado à ambientação social e cultural. De todo modo, as ideias e as ações de Lula – descompassadas por importarem do Sul em progresso iniciativas em desacerto com a realidade local – levaram à sua queda total. Pode-se considerar também, além da inadequação da empreitada, a adversidade fulcral centrada na tentativa de alteração do *modus vivendi* da população e do incremento tecnológico através de um projeto individual.

Tal projeto messiânico mostra-se inócuo, uma vez que *Calunga* resgata a profunda tristeza de um povo desolado, vivendo em um mundo apocalíptico e infernal que não pode ser remediado. O fracasso gradual e finalmente catastrófico de Lula e da sua sede progressista revela que ali não pode haver qualquer perspectiva de futuro feliz; a vitória, por outro lado, é tão somente do tempo

social da opressão (que parece mostrar-se como o tempo mítico encíclico do sofrimento), provinda tanto da falta de estado, do ambiente inóspito e do individualismo dos donos de terras.

Subtextualmente, ao representar de modo enlaçado o aniquilamento de duas instâncias coercitivas – Lula e Totô – Jorge de Lima constitui, de maneira surpreendente, o dano incomensurável da exploração humana e o da ação individual que desconsidera a alteridade e a sua conjuntura social e cultural. Tal singularidade, no decênio de 30, permite ver a obra como desvinculada daquelas que se prendem prioritariamente à denúncia social ou à construção psicológica (às vezes ligadas ao universo católico) da personagem.

Referências

ANDRADE, Mário de. Elegia de abril. In: ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p.207-220.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Vale Santos Leal. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

CAVALCANTE, Simone. Mares de sonho e utopia. In: REBELLO, Lucia Sá; CAVALCANTE, Simone (orgs.) *Mar alto*: travessias pelo romance *Calunga* de Jorge de Lima. Maceió: Edufal, 2009. p. 78-205.

DIEGUES, Antonio Carlos. *Ilhas e mares*: simbolismo e imaginário. São Paulo: Hucitec Editora, 1989.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Animismo e indeterminação em “Das Unheimliche”. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar/Das Unheimliche*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 199-218.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Tradução de Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

FREUD, Sigmund. A negação. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar/Das Unheimliche*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 141-146.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar/Das Unheimliche*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

FURTADO, Pedro Barbosa Rudge. *Não há amanhã*: o mal-estar em três romances de 30. Tese de Doutorado, UNESP, Araraquara, 2022.

LIMA, Jorge de. *Calunga*. São Paulo: Cosac Nayfi, 2014.

LOBO, Silvia. As condições de surgimento da “Mãe suficientemente boa”. *Revista Brasileira de Psicanálise*. São Paulo, v. 42, n. 4, 2008. p. 67-74.

RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite*: a história e a ciência do sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SERRA, Joaquim Mateus Paulo. *O suicídio considerado como uma das Belas Artes*. Covilhã: LusoSofia:press, 2008.