

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

HISTÓRIA E MITO EM CALUNGA, DE JORGE DE LIMA

por

LÚCIA SÁ REBELLO

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada à Comissão Coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFRGS

ORIENTADOR: PROF. DR. FLÁVIO LOUREIRO CHAVES

Porto Alegre

1988

Para Elda, Gisele e Paulo,  
fusão do passado e do futuro no presente.

## AGRADECIMENTOS

Para fazer este trabalho, contei com a ajuda de algumas pessoas, as quais, de uma ou de outra forma, contribuíram para que ele chegasse a termo. A elas quero externar meus agradecimentos:

Ao Prof. Dr. Flávio Loureiro Chaves, meu orientador, pela confiança demonstrada desde a discussão do projeto até à leitura final. A ele devo muito mais que este trabalho.

À Profª Miriam Barcellos Goettems, amiga de todas as horas, por ter colaborado não só com o seu apoio inestimável, como também com a leitura, a revisão e a datilografia dos originais.

À Profª Sílvia Lobato Paraense, colega e amiga, pela ajuda no momento inicial e o incentivo constante.

Ao Prof. Dr. Donald Schüller, pelo acesso à sua bibliografia e, principalmente, pela sua disponibilidade em alguns momentos de dúvida.

À Profª Drª Tania Franco Carvalhal, pelo seu apoio nos momentos conclusivos deste trabalho.

"Todo arte es una especie de donquijotismo,  
es decir, un intento de adaptar la realidad a  
las aspiraciones del individuo, el cual a su  
vez crea ideas irreales como respuesta a las  
exigencias de una realidad insoportable."

ARNOLD HAUSER

## S U M Á R I O

SINOPSE .....	6
1 - INTRODUÇÃO .....	7
2 - O TEMPO PRIMORDIAL .....	12
3 - ENTRE A HISTÓRIA E O MITO .....	22
4 - O ESPAÇO SACRAL .....	48
5 - TERRA FECUNDADA OU ÁGUA CORROMPIDA? .....	57
6 - O SISTEMA SIMBÓLICO DA NARRATIVA .....	82
7 - CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	99
BIBLIOGRAFIA .....	106
SYNOPSIS .....	109
"CURRICULUM VITAE" .....	110

## SINOPSE

Questiona-se, neste trabalho, a presença de elementos míticos na narrativa de Calunga, de Jorge de Lima. Levando em conta as categorias TEMPO e ESPAÇO, procura-se mostrar que, através da utilização de motivos literários, impõe-se um sistema simbólico com a finalidade de mascarar a insuficiência da realidade histórico-social e, dessa forma, denunciá-la. Verifica-se a validade da utilização de um tempo e de um espaço míticos, enquanto aspectos que verdadeiramente concorrem na construção interna da obra.

## 1 - INTRODUÇÃO

Devo a meu orientador, Prof. Dr. Flávio Loureiro Chaves, a sugestão de analisar a obra de ficção de Jorge de Lima.

A escolha de Calunga levou em conta, em primeiro lugar, o desafio que representa trabalhar com um texto pouco explorado, e, em segundo, a constatação de que, no conjunto da ficção de Jorge de Lima, esse texto apresenta certos elementos com os quais me sinto em afinidade para propor um trabalho crítico. Sem dúvida é uma escolha arbitrária, mas, ao mesmo tempo que o reconheço, lembro as palavras de Antonio Candido:

"Entre a impressão e juízo, o trabalho paciente da elaboração, como uma espécie de moinho, tritura a impressão, subdividindo, filiando, analisando, comparando, a fim de que o arbítrio se reduza em benefício da objetividade, e o juízo resulte aceitável pelos leitores"<sup>1</sup>.

A crítica pouco tem se ocupado com o texto em prosa de Jorge de Lima. Pelo levantamento bibliográfico realizado no início da pesquisa, tomei conhecimento da existência de quatro ensaios publicados, que tratam somente de O Anjo e de Calunga. Dois desses ensaios datam da década de 30 — um de Agripino Grieco e o outro de Jaime de Barros. O terceiro, também de Grieco, data de 1954, e o quarto, de José Mariano Car-

neiro da Cunha, tratando especificamente de Calunga, é de 1961. O volume maior de material crítico trata da obra poética do Autor, podendo inclusive ser encontrados trabalhos atuais. Convém, entretanto, deixar registrado que não me preocupei em buscar exaustivamente outros textos críticos sobre a ficção de Jorge de Lima.

Na medida em que não precisava evitar a repetição de abordagens, pelo desconhecimento e/ou inexistência das mesmas, o campo de análise com o qual me deparava era imenso, sendo necessário que delimitasse a área.

Nesse sentido optei por indagar sobre a presença de elementos míticos na narrativa de Calunga. Levando em conta as categorias TEMPO e ESPAÇO, procurarei mostrar que, através da utilização de motivos literários, impõe-se um sistema simbólico com a finalidade de mascarar a insuficiência da realidade histórico-social e, dessa forma, denunciá-la. Pretendo verificar a validade da utilização de um tempo e um espaço míticos, enquanto aspectos que verdadeiramente concorrem na construção interna da obra.

O trabalho será dividido em cinco capítulos, onde trabalharei, pela ordem, os seguintes tópicos: o tempo mítico; a descrição do tempo histórico e do mítico na obra em estudo; o espaço mítico; a descrição do espaço em Calunga; a interpretação desses elementos analisados, numa tentativa de justificar a presença do mito em uma narrativa naturalista de '30.

Quanto à posição teórica adotada, optei por traba-

lhar basicamente com os conceitos de Mircea Eliade sobre tempo e espaço míticos.

Cabe lembrar que, para as sociedades arcaicas, o mito é elemento essencial, faz parte da vida do homem, mostrando a relação deste com o mundo. Por outro lado, para o homem das sociedades modernas, onde o espaço perdeu suas características de sacralidade, o mito, desaparecendo enquanto elemento essencial, se faz presente, simbolicamente, através da arte. Nesse caso, a presença do mito, simbolizado, demonstra uma necessidade de encobrir a realidade insuficiente, levando-nos a percebê-la através de referências imaginárias. O que procurarei indagar em Calunga é de que maneira o mito se faz presente, se de uma ou de outra forma, isto é, se no plano episódico ou no plano imaginário.

No quinto capítulo, quando partir para uma tentativa de interpretação dos elementos analisados, não poderei deixar de lançar mão de alguns conceitos da Sociologia da Literatura, não com o intuito de mostrar a obra como reflexo da sociedade ou do momento histórico, mas para comprovar que a realidade histórica e social é incorporada pela estrutura narrativa, comprovando o seu valor estético e literário. Para tanto levarei em conta a terminologia de Antonio Candido para verificar a internalização dos referentes externos como elemento decisivo na formação da unidade estrutural da obra.

Partindo do pressuposto de que toda obra de arte é uma criação datada e que inclui a visão do mundo de seu criador, procurarei mostrar que em Calunga, apesar de se fazer

presente uma perspectiva ideológica, esta é superada na medida em que a ideologia é suplantada pela incorporação, na economia da obra, de elementos simbólicos, que, por sua vez, passam a representar a essência de uma realidade social insuficiente.

NOTA

- <sup>1</sup> CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira. 5. ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1975. v.1, p.32.

## 2 - O TEMPO PRIMORDIAL

Para o homem das sociedades arcaicas, o tempo se mostra diferente daquilo que representa para o homem das sociedades modernas. Para o primeiro, segundo Mircea Eliade<sup>1</sup>, o tempo não se mostra nem homogêneo nem contínuo. Introduzidos na duração temporal profana, onde se encontram os atos sem valor religioso, existem períodos de tempo sagrado, isto é, o tempo das festas, o tempo dos rituais. No intervalo entre essas duas classes de tempo, existe uma continuidade, mas o homem tende a eliminá-la através de rituais próprios, procurando sempre ultrapassar a duração temporal profana — rejeitando viver no que, para os modernos, se chama presente histórico — e atingir o tempo sagrado, que é reatualizado no momento das festas.

O tempo sagrado caracteriza-se por sua natureza reversível, sendo compreendido como um tempo mítico e primordial tornado presente. Ele é recuperável, e pode-se dizer que é um tempo que não transcorre, que é sempre igual a si mesmo, não se esgotando. A cada festa ou ritual periódico, o tempo sagrado, que naquele momento se manifesta, é o mesmo do ano anterior ou do século anterior; isto é, se faz presente ali a primeira aparição do tempo sagrado, tal como aconteceu in illo tempore. Este tempo é o mesmo do momento da criação

do mundo, que se deu por um ato divino. Como é sabido, as sociedades arcaicas estruturaram-se, frente ao tempo, tomando como referência um passado muito anterior, quando elas foram geradas por atos divinos. Mas anterior à sua criação deu-se a criação do mundo, da qual elas tomaram conhecimento através dos mitos.

Quanto ao homem das sociedades modernas, Eliade diz ser difícil precisar o que o tempo significa para ele; entretanto, ressalta que este tempo também sofre uma descontinuidade e que não é sempre homogêneo. Excluído do tempo do trabalho, do seu cotidiano, existe o tempo das festividades, que, juntamente com os outros bons momentos de sua vida, possui um ritmo diferente daquele do dia-a-dia. No entanto, é importante salientar que estes períodos ainda fazem parte da duração temporal, o que não acontece com os intervalos de tempo sagrado para o homem das sociedades arcaicas. Vejamos o que diz Eliade:

"... em relação ao homem religioso, existe uma diferença essencial: este último conhece intervalos que são 'sagrados', que não participam da duração temporal que os precede e os segue, que têm uma estrutura de todo diferente e uma outra 'origem', porque é um tempo primordial, santificado pelos deuses e susceptível de ser tornado presente pela festa. Para o homem não-religioso esta qualidade trans-humana do tempo litúrgico é inacessível. Isto é o mesmo que dizer que para o homem não-religioso o Tempo não pode apresentar nem rotura, nem 'mistério': o Tempo constitui a mais profunda dimensão existencial do homem, está ligado à sua própria existência, portanto tem um começo e um fim, que é a morte, o aniquilamento da existência. Seja qual for a multiplicidade dos ritmos temporais que experimenta e as suas diferentes intensidades, o homem não-religioso sabe que se trata sempre de uma experiência humana, onde nenhuma presença divina se pode inserir.

"Para o homem religioso, pelo contrário,

a duração temporal profana é susceptível de ser 'parada' periodicamente pela inserção, por meio dos ritos, de um tempo sagrado, não-histórico (neste sentido que ele não pertence ao presente histórico)"<sup>2</sup>.

Como se pode perceber, na consciência do homem "não-religioso", predomina a noção de irreversibilidade do tempo. Ao contrário, na consciência do homem "religioso", o mais importante é a noção de fim e recomeço, de degradação e de regeneração periódicas. É através dos ritos que se dá essa renovação, pois eles têm como função manter a permanência da sociedade e de seus membros, garantindo-lhes a morte e o renascimento pela repetição e reatualização constantes do ato cosmogônico primordial.

Como exemplo, cito os rituais de renovação por ocasião do Ano Novo. A cada princípio de um novo ano, dentro de uma concepção mítica, é reiterada a idéia da cosmogonia, da recriação do mundo e da criação de um novo tempo. O mais importante é a concepção de fim e de recomeço de um período de tempo, levando a uma renovação periódica da vida.

Essa renovação, que implica um novo nascimento, leva a comunidade a restaurar o tempo mítico e primordial, o tempo "puro" e o instante da Criação, como ressalta Eliade<sup>3</sup>. O Ano Novo simboliza sempre uma procura do tempo a partir de seu começo e, mais do que tudo, a repetição da cosmogonia.

Salienta ainda Eliade que as cerimônias de Ano Novo variam de civilização para civilização. Em algumas sociedades, predominam as cerimônias de extinção e reanimação do fogo; noutras, a ênfase se dá na expulsão dos demônios e das

doenças, e em outras, ainda, há a expulsão do bode expiatório, que pode estar sob a forma animal ou humana. Mas o mais relevante dentro de todo esse cerimonial, seja ele de que tipo for, é a idéia de fim de um determinado período de tempo e de começo de outro, isto é, a idéia de eliminação total do tempo decorrido, visto que tudo que havia existido e acontecido durante aquele período deixa de existir.

Diversa é a concepção de Ano Novo para o homem das sociedades modernas. Apesar de continuar repetindo as estruturas dos mitos e ritos, as experiências por ele vivenciadas não possuem o caráter de sacralidade, próprio do homem "religioso". O Ano Novo, ritual preservado em nossa sociedade, conserva a sua idéia de fim de um determinado período e de recomeço de uma vida nova. Entretanto, falta a esse cerimonial aquilo que para o homem das sociedades arcaicas era o essencial: a presença do elemento sagrado e a crença na abolição total do tempo decorrido. O homem moderno crê no recomeço de uma nova vida a cada ano, mas não na eliminação de tudo aquilo que fez parte de sua existência no período anterior. Conseqüentemente, esse ritual nada mais é do que um prolongamento artificial de uma tradição.

Como se observa, a concepção de Ano Novo, para o pensamento mítico, está intimamente relacionada com o retorno anual ao Caos, seguido de uma nova criação. Têm função idêntica os ritos ligados à imersão na água. Retomando o mito do dilúvio — que narra aquele tempo em que a terra e a humanidade foram aniquiladas para depois renascere[m] regeneradas —, o simbolismo da imersão como instrumento de purificação e de

regeneração — o batismo —, e todo o simbolismo de reintegração no indistinto e informal — como índices, no plano humano, da morte —, todos esses ritos reiteram a idéia de um novo nascimento pela água. As águas, conforme salienta Eliade, têm a função de purificação:

"... na água, tudo se 'dissolve', toda a 'forma' se desintegra, toda a 'história' é abolida; nada do que anteriormente existiu subsiste após uma imersão na água, nenhum perfil, nenhum 'sinal', nenhum 'acontecimento'... Desintegrando toda a forma e abolindo toda a história, as águas possuem esta virtude de purificação, de regeneração e de renascimento, porque o que é mergulhado nela 'morre' e, erguendo-se das águas, é semelhante a uma criança sem pecados e sem 'história', capaz de receber uma nova revelação e de começar uma nova vida 'limpa'"<sup>4</sup>.

A função das cerimônias no Ano Novo ou daquelas que imitam o dilúvio é, como se pode ver, restaurar de tempos em tempos, para as comunidades a elas ligadas, a plenitude ontológica, através da força dos ritos, aproximando-as dos poderes divinos, dos quais se achavam distanciadas.

Pode-se retomar o tempo sagrado através do "retorno às origens", também estreitamente ligado, dentro de uma estrutura mítica, à categoria de tempo.

Segundo Eliade<sup>5</sup>, na crença do retorno às origens o importante é a idéia de primeira manifestação de algo e não a sua permanência através das gerações, já que o tempo "forte" é o tempo da origem, pois nele se deu a "nova criação". O retorno às origens faz com que seja revivido aquele tempo em que as coisas se manifestaram pela primeira vez; daí a estreita relação existente entre o mito cosmogônico e os mitos de origem.

Por meio de rituais de reatualização, os acontecimentos narrados pelos mitos levam a coletividade a reencontrar suas fontes e a reviver as suas origens. Paralelamente ao voltar atrás coletivo, encontra-se o retorno individual, que possibilita renovar e regenerar a vida daquele que se propõe a fazê-lo. Essa regeneração e renovação se dá através dos rituais de iniciação, que podem ser, ainda segundo Eliade<sup>6</sup>, de três tipos: os ritos de puberdade, onde o adolescente se torna uma criatura socialmente responsável; o regressus ad uterum, que prepara um novo nascimento, não o físico mas o de ordem espiritual; o regresso não-simbólico, onde os mitos relatam as aventuras do herói ou dos mágicos que realizaram o regresso em carne e osso e não simbolicamente.

O retorno às origens, seja ele atingido de uma ou de outra forma, tem como meta final a anulação do tempo e a recuperação do passado.

A anulação do tempo está diretamente ligada à obtenção de saúde e de juventude, já que o "voltar atrás" permite recomeçar a existência com as suas virtualidades intactas.

A recuperação do passado pode se dar através de duas categorias técnicas: a psicanálise e os métodos arcaicos e orientais de retorno à origem. Dentro da segunda categoria, o voltar atrás pode ser conseguido através de uma reintegração rápida e direta na situação primeira (Caos ou momento da Criação), ou através de retorno gradual à origem, voltando no tempo, a partir de um momento presente, até o que se chama de "começo absoluto".

O retorno progressivo às origens faz uso da memória, elemento fundamental, já que todos os fatos históricos e pessoais devem ser relembrados em seus mínimos detalhes, para que, ao revivê-los, haja a possibilidade de aboli-los, de se ficar livre de tudo o que eles representam. Para Eliade,

"o importante é rememorar mesmo os detalhes mais insignificantes da existência (atual ou anterior), pois é somente graças a essa recordação que se chega a 'queimar' o passado, a dominá-lo, a impedir que ele intervenha no presente"<sup>7</sup>.

Retomando todas as questões até agora levantadas, pode-se constatar que: 1. os rituais de Ano Novo, com sua concepção de regeneração anual do Cosmos, buscam uma perfeição que se encontra no princípio de todas as coisas; 2. os mitos que retomam o dilúvio, a imersão na água, reiteram a idéia de que o essencial é não o sentido de fim, mas, sim, o de um novo começo; 3. a questão do retorno às origens, que possibilita o conhecimento de todas as coisas, confere ao homem, ao mesmo tempo que o conhecimento, o domínio sobre essas coisas, possibilitando que elas possam ser retormadas sempre que se fizer necessário.

Em síntese, o tempo, para o homem das comunidades arcaicas, é circular, reversível, recuperável; uma forma de eterno presente.

Nesse sentido, faz-se importante lembrar o que diz Octavio Paz<sup>8</sup> num ensaio em que discute a tradição moderna da poesia e onde, apesar de o tema ser completamente distinto do que aqui é discutido, trata com muita perspicácia da questão do tempo antes da Idade Moderna. Relacionando o passado, o

presente e o futuro de forma diferente para as comunidades arcaicas e para o homem da sociedade moderna, salienta que, para aquelas, o arquétipo temporal é sempre o passado, não um passado recente, mas aquele que se encontra na origem da origem:

"Como um manancial, este passado de passados flui continuamente, desemboca no presente, confundido com ele, é a única atualidade que realmente conta. A vida social não é histórica, mas ritual; não é feita de mudanças sucessivas, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal. O passado é um arquétipo, e o presente deve se ajustar a esse modelo imutável; além do que, esse passado está sempre presente, já que retorna no rito e na festa. Assim, tanto por ser um modelo continuamente imitado quanto porque o rito o atualiza periodicamente, o passado defende a sociedade da mudança. Duplo caráter desse passado: é um tempo imutável, impermeável às mudanças; não é o que passou uma vez, mas o que está passando sempre: é um presente . . . Insensível à mudança, é por excelência a norma: as coisas devem se passar tal como se passaram nesse passado imemorial"<sup>9</sup>.

Com relação ao homem das sociedades modernas, Paz afirma que, para este, o tempo é portador de mudanças — o tempo é história. Coisas que o homem das sociedades arcaicas tem na conta de falta ou queda, já que as variações e exceções não são a regra, para nós, modernos, são consideradas benéficas. Para o homem moderno, o tempo nunca é repetição, e cada momento, cada instante, é único.

Nesse sentido, segundo Eliade, se o tempo para o pensamento moderno é história, o homem das sociedades arcaicas se defende dessa história abolindo-a periodicamente através da regeneração do tempo ou atribuindo-lhe significados meta-históricos, que, coerentemente, integram-se num sistema bem articulado, onde têm, cada um, sua razão de ser.

Tal concepção de tempo é coerente com a sociedade em que esse homem vive. Ao negar qualquer tipo de mudança através da repetição e da circularidade, representadas no movimento do sol, da lua e das estações – a própria natureza –, o homem das sociedades arcaicas reitera a sua relação com o tempo – uma relação que perpetua a estrutura da sua realidade, imitando o modelo fixado in illo tempore pelos deuses.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Para tratar do tempo mítico, baseei-me nas seguintes obras de Mircea Eliade: O sagrado e o profano. Lisboa, Livros do Brasil, s.d.; Mito e realidade. São Paulo, Perspectiva, 1972; O mito do eterno retorno. Lisboa, Edições 70, s.d.; Tratado de história das religiões. Lisboa, Cosmos, 1977.
- <sup>2</sup> ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. Lisboa, Livros do Brasil, s.d. p.83-4.
- <sup>3</sup> \_\_\_\_\_. O mito do eterno retorno. Lisboa, Edições 70, s.d. p.69.
- <sup>4</sup> \_\_\_\_\_. Tratado de história das religiões. Lisboa, Cosmos, 1977. p.238.
- <sup>5</sup> \_\_\_\_\_. Mito e realidade. São Paulo, Perspectiva, 1972. p.36.
- <sup>6</sup> Idem, ibidem, p.75-6.
- <sup>7</sup> Idem, ibidem, p.82.
- <sup>8</sup> PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: \_\_\_\_\_. Os filhos do barro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- <sup>9</sup> Idem, ibidem, p.26-7.

### 3 - ENTRE A HISTÓRIA E O MITO

O romance Calunga, de Jorge de Lima, permite que se estude o tempo enquanto categoria mítica, tendo em vista que reúne, em sua estrutura, os elementos anteriormente esquematizados. A minha proposta é mostrar como, no que diz respeito ao tempo, há uma passagem, nessa obra, de um tempo histórico a um tempo mítico.

Escrito em '35, Calunga apresenta um enredo, à primeira vista, simples. Lula Bernardo, depois de um longo tempo de permanência no Sul, retorna à sua terra natal, Alagoas, em busca da família, que lá ficara. Ao chegar à pequena cidade da costa, constata, com surpresa, que a vida naquele lugar não mudara, que a miséria, a doença e o primitivismo da população ainda eram uma constante. Não conseguindo encontrar nenhum de seus familiares, e desejando proporcionar uma vida melhor para o seu povo, adquire uma propriedade na ilha de Santa Luíza e começa a criar carneiros, contrariando os hábitos da população local, que vivia da pesca do sururu e da criação de porcos. Apesar de todo o seu esforço, não consegue levar avante os seus planos, tendo como maior inimigo o próprio ambiente doentio do lugar.

Sob a falsa aparência de um relato documental, carregado de violenta crítica social, constata-se que o valor da

obra está, em verdade, naquilo que se oculta sob essa aparência. Tal constatação é possível a partir da observação de determinados elementos identificáveis dentro de uma estrutura mítica, os quais, como se verá a seguir, são privilegiados pelo narrador.

Dentre os diversos elementos passíveis de serem identificados como pertencentes a uma estrutura mítica, serão abordados, neste momento, aqueles que se enquadram dentro da categoria temporal.

Como já foi visto, a concepção história do tempo difere substancialmente da concepção mítica. Para o pensamento mítico, o valor temporal reside, basicamente, na origem, que é o tempo dos grandes heróis e das grandes ações e está na memória dos homens. O futuro, extremamente valorizado pelo pensamento histórico, é sempre desconhecido no pensamento mítico, porque é um tempo sem modelos (arquétipos), isto é, um tempo que não tem a importância do passado, importância essa que se expressa, dentre outras formas, através de voltas periódicas ao tempo primordial.

O que se tem em Calunga é a mescla desses dois tipos de concepção, oscilando entre um pólo e outro: afirma-se, por vezes, um deles, por vezes, o outro, e essa dialética vai aos poucos evoluindo para uma conclusão. O romance mostra, assim, a visão de um homem dividido entre dois extremos. De um lado, a concepção do homem culto; de outro, a do homem "primitivo", aculturado. Entre esses dois extremos, situa-se Lula Bernardo, que começa, aos poucos e inconscientemente, a dei-

xar de lado a racionalidade que o caracteriza no início da narrativa.

O primeiro capítulo é uma perfeita amostra do homem e da civilização moderna. O que se faz presente, no que diz respeito ao tempo, é o pensamento histórico expresso com toda a clareza, isto é, o tempo com sua referência cronológico-histórica bem marcada, o tempo como fluxo para diante, sem deter-se no passado. O que importa é o agora, o presente, que é uma amostra do futuro, do progresso, da velocidade:

"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 é que é tristonho, saudoso, doentio. O trem dentro da tardinha correu alegre para o futuro"<sup>1</sup>.

Comprova-se esse tempo cronológico-histórico através das marcações temporais, precisas nesse início da narrativa, e através do posicionamento da personagem, que, mostrando aquilo que seus olhos hoje são capazes de ver, percebe estar retornando para um outro "mundo", para uma outra realidade e um outro tempo:

"Lula no carro olhava a paisagem correndo. Há quantos anos atrás a mesma estrada o levava ao porto! Então ia deixar a terra do seu nascimento. Nesse tempo longe, ainda não tinha olhos capazes de ver o que vinha vendo agora, ao voltar às coisas, ao povo da infância, ao começo de sua vida que era como uma terra em começo"<sup>2</sup>.

A partir daí são ressaltados uma série de elementos que possibilitam afirmar estar sendo privilegiada, neste momento, a situação histórico-social do lugar e, sobretudo, acentuada a questão da irreversibilidade temporal.

A ação do tempo sobre aquela terra pode ser constatada através das modificações que o "progresso" impingiu àquela "terra em começo" e observada na presença da ferrovia — "o trenzinho ia varando o Nordeste"<sup>3</sup> —, na substituição dos bangüês e engenhos — "dominadores no passado e hoje deglutidos pelas usinas"<sup>4</sup> — e, por último, na presença do capital estrangeiro — ". . . tudo hipotecado, automóveis, usinas, safras, aos fornecedores da capital, intermediários dos Geo-Squire e dos L. Smith de USA"<sup>5</sup>.

Observe-se a presença do tempo histórico e de tudo aquilo que ele acarreta: a ferrovia atravessando o Nordeste, bangüês como algo do passado, algo que não volta mais, e o intervencionismo estrangeiro na economia local. O que se tem, então, é o tempo como algo perceptível e não só registrado biologicamente, como acontece com as sociedades ditas arcaicas. Aqui, o tempo transforma-se em história, mostra a sua ação corrosiva sobre os homens e as coisas, revela a irreversibilidade dos acontecimentos.

Ao mesmo tempo que constata as mudanças que aquelas terras sofreram, evidenciando a passagem de um meio de vida mais primitivo para um mais "civilizado", a personagem questiona essas transformações. Cabe salientar que esse questionamento de Lula Bernardo demonstra a sua não-percepção, até esse momento, de estar voltando em busca de suas origens. Assim, a princípio, vê tudo com novos olhos — "nesse tempo longe, ainda não tinha olhos capazes de ver o que vinha vendo agora . . ." <sup>6</sup> — porque é um outro homem, revendo lugares que

já não se mostram os mesmos de sua infância. O futuro, até aqui extremamente valorizado, representa, a meu ver, o seu passado mais anterior, a necessidade de reencontrar tudo aquilo que está ligado às suas raízes.

Um outro elemento presente na narrativa e passível de ser enquadrado na categoria temporal diz respeito à recordação de acontecimentos históricos.

Como já foi dito anteriormente, ao se tratar a questão do tempo mítico, o retorno progressivo às origens faz uso da memória. A mentalidade individual-histórica difere basicamente da mentalidade arcaica no que diz respeito à recordação de acontecimentos históricos. Enquanto para a primeira o fato histórico é recordado como tal, isto é, como história, para a segunda há a tendência, sempre presente, de mitificá-lo, transformando a própria personagem histórica em herói mítico. No primeiro capítulo de Calunga, a personagem recorda um fato histórico – o episódio de Zumbi – do ponto de vista da mentalidade individual-histórica:

"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 origem à palavra banglê, o engenho primitivo em que os escravos gemiam no eito, sem a máquina pejar nem um momento. Depois a libertação, o refúgio na Serra, o refúgio na morte . . .

"Domingos Jorge Velho apanhando de Zumbi . . . bota sete mil homens pra combater uma simples república de negros mais decentes que aqueles brancos muzungos . . ."7 (grifo do Autor).

Como se pode constatar, o tempo ainda se apresenta como algo concreto, como duração. Atentando para a estrutura

textual do primeiro capítulo, pode-se perceber que 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. Durante a sua viagem, passo a passo, pode-se acompanhar o retorno às origens, feito de uma forma progressiva e por etapas, como o próprio deslocamento espacial do trem, o meio de transporte por ele utilizado.

Lula Bernardo inaugura o retorno às origens percebendo que está de volta a um mundo diferente – "uma terra em começo" –, onde convivem dialeticamente o primitivismo e o progresso. Continuando com suas recordações, volta mais um pouco no tempo, chegando ao antigo "mundo" dos bangûês e engenhos, para, finalmente, atingir o começo daquele "mundo" através da história de Zumbi. Nesse voltar atrás, Lula recupera o seu passado e o de seu povo, consegue dominar a História, partindo do momento presente – o estar no trem – até chegar ao que se pode denominar de "começo absoluto" – representado pela figura histórica de Zumbi. Ao retomar a história dos quilombos através de Zumbi e através do espaço físico – a Serra da Barriga –, ele fecha uma circularidade temporal, confirmando o tratamento mítico que será dado ao tempo posteriormente.

Até esse momento, Lula Bernardo age como ser histórico, presenciando e relembrando eventos a partir de uma concepção também histórica, tanto que o tempo, pelo menos até agora, está ligado a acontecimentos que têm a sua duração expressa de forma concreta.

A passagem desse tempo concreto para um "tempo mítico" não se dá repentinamente. É uma passagem gradativa, cujo elemento essencial se vai encontrar no momento em que a personagem, saindo do trem, chega à cidade de seu nascimento:

"O trem da Great Western deixara-o na estação de Satuba onde fretara um fordeco que o levasse pela estrada de rodagem a Bebedouro. Porém saltando no planalto em cima da cidade, resolveu ir mesmo a pé pra 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"<sup>8</sup>.

O fato de Lula deixar o trem para seguir viagem até a sua terra, primeiro de automóvel e depois a pé, é bastante significativa para assinalar a passagem, que diria ainda inconsciente, de uma situação histórica e bem delimitada para uma situação "mítica". Veja-se que, paulatinamente, são relegados os veículos que até esse momento eram símbolos do desenvolvimento ou progresso – trem e carro – em favor da maneira mais primitiva de deslocamento. Lula parece perceber que tanto o trem como o automóvel não têm lugar naquele mundo para o qual ele está voltando, pois ali a ação do tempo não se faz presente, o tempo parou, como se pode ler nas passagens seguintes:

"Nada. Tudo andava no mesmo. Era manhãzinha e ele pôde ver o antigo sol nascendo além da lagoa, lá longe no mar. O casario, os caminhos, a cidadezinha, as olarias, embaixo, tudo tinha a mesma cara como se aquelas coisas fugazes fossem o velho sol"<sup>9</sup> (grifos meus).

"Aquele era bem o plano mais baixo do trabalho. O mais antigo e mais primitivo também. 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 . . ." <sup>10</sup> (grifo meu).

"De Fernão Velho a Satuba a multidão é como um mar indo e vindo entre coqueirais nas praias, ou nos massapês dos barreiros. Canoas, as mesmas canoas em que os antepassados caetés cortavam as mesmas águas, partiam com as engarelas pra pegar toda versidade de peixe de escama e de couro"<sup>11</sup> (grifos meus).

"Lula se confundiu na multidão, ninguém conhecia Lula mais. Ele se sentiu muito mudado, o tempo chupando-o no clima de terras d'além"<sup>12</sup> (grifo meu).

Note-se que o próprio texto registra a valorização de um tempo mítico em detrimento de um tempo histórico:

"Raça de antepassados comedores de mariscos. Uns meio vestidos, outros nuzinhos em pêlo, atolados na água lamosa apanhavam da lama o sururu que há secula-seculorum alimentou os indígenas que comeram o senhor bispo Sardinha"<sup>13</sup> (grifo meu).

A questão da antropofagia, como pode ser lido no trecho acima transcrito, ressalta a necessidade dos antigos indígenas de abolir a história através da deglutição dos invasores.

Como se pode verificar, o tempo, até agora apresentado como algo irreversível, passível de mudanças, começa a receber um outro tratamento. Aqui, passado é presente e é futuro, aparecendo a realidade como que fundida num só momento. Para o homem culto, que ainda tem condições de constatar isso — "Lula conseguia ver tudo assim profundo porque já as viu em pequenino"<sup>14</sup>—, a não-alteração do ambiente é facilmente perceptível. Isso permite concluir o quanto ele faz parte daquele meio. Somente dessa maneira, identificando-se com as coisas de sua terra, poderia, por mais paradoxal que possa parecer, sentir-se diferente e manter o distanciamento neces-

sário para enxergar aquilo que os outros não conseguem ver.

A partir do segundo capítulo, acentua-se a mudança da personagem. Tendo voltado para Bebedouro a fim de encontrar seus familiares, deixados por ele ali quando de sua partida para o Sul, Lula não encontra ninguém, fato esse que acentua a sua solidão. Ele não tem uma história anterior à viagem de retorno, já que nada se fica sabendo do que lhe ocorreu no período em que esteve fora de Alagoas, e também não consegue recuperar a sua história primeira, isto é, a história de sua vida antes de partir para o Sul. No momento em que se torna um homem sem história, sente necessidade de refazê-la. É nesse refazer que se volta à questão anteriormente referida de um retorno individual às origens. O caso de Lula Bernardo, mutatis mutandis, é um regressus ad uterum. O seu retorno à origem "prepara um novo nascimento, mas este não repete o primeiro, o nascimento físico"<sup>15</sup>. A sua tentativa será de um nascimento espiritual, um acesso a um modo de existência diferente.

Os primeiros passos para um retorno às origens se apresentam a partir de sua decisão de habitar a ilha de Santa Luíza e com a viagem empreendida através do rio. Os elementos míticos nesse contexto são evidentes. Pode-se encontrá-los na ilha, na viagem e na travessia do rio. Esses elementos relacionam-se diretamente com o povoamento de uma nova região, com a questão do espaço vital, com Caos e Cosmos e com todo o simbolismo do Centro, no que diz respeito à ilha<sup>16</sup>.

Mircea Eliade, ao tratar da renovação do tempo, res-

salta que "toda construção é um começo absoluto"<sup>17</sup> e que o homem sempre sentiu necessidade de representar a cosmogonia em suas construções, independente do fim a que se destinavam, com o propósito de retornar ao momento mítico inicial e, ao mesmo tempo, de regenerar-se. Do seu ponto de vista, torna-se difícil determinar em que medida, no mundo moderno, os homens continuam a repetir os rituais de construção com todo o seu significado e mistério. Entretanto, ainda segundo Eliade, a estrutura do mito se mantém mesmo que as experiências do homem moderno tenham um caráter profano. Isso porque uma nova construção assinala uma nova organização do mundo e da vida, assim como o ritual do Ano Novo conserva ainda o significado de fim de um determinado período e de início de um novo tempo. Essa perspectiva leva diretamente ao começo absoluto da personagem no seu novo espaço — "Lula foi habitar a casa de varanda da Ilha de Santa Luíza"<sup>18</sup> —, inaugurando para si e para seu povo um novo tempo:

"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"<sup>19</sup>.

Com alguma determinação, ele se propõe, inicialmente, a restaurar o meio que escolheu para viver. Todos os seus atos têm o objetivo de buscar a redenção para seu povo através de uma experiência adquirida — "Vamos experimentar a criação de carneiros"<sup>20</sup> —, mas que não tem valor para o povo da ilha. Esse povo não conhece qualquer outro tipo de trabalho que não esteja ligado à água ou à lama. Nas palavras dos nativos — "O patrão parece que já pegou sezões. Parece que já está varian-

do"<sup>21</sup> –, percebe-se aquilo que Lula não leva em conta. A sua experiência, aquilo que ele pretende transmitir – "segundo os mais modernos métodos que ele aprendera nas revistas"<sup>22</sup> – faz parte de um saber que não é dali, que é externo àquele lugar e àquele povo.

Inserido num torvelinho de contradições que fazem parte daquele novo espaço, Lula passa por inúmeras transformações. Essas transformações são resultado direto do meio – a nova cosmogonia – e do tempo, que, a partir da entrada da personagem na ilha, se apresenta completamente diferente do anterior.

Se antes o tempo era algo bem delimitado, com as marcações sendo dadas através de eventos passíveis de serem localizados historicamente, agora essas marcações deixam de existir e são substituídas por outros elementos que possibilitarão constatar a passagem do tempo. Apesar de continuar a ocorrer uma série de novos eventos, o tempo começará a apresentar-se diferente do tempo histórico, passando a ser marcado, principalmente, através de alternâncias naturais que lhe conferirão certas características de reversibilidade.

Essa reversibilidade pode ser constatada a partir do momento em que a narrativa passa a privilegiar, para registrar a passagem do tempo, três elementos que, ressaltados, influirão diretamente na questão temporal. São eles: a atividade física envolvida no trabalho de construção de um novo espaço pela personagem; a valorização da luminosidade exterior, opondo-se à escuridão; as alterações presentes no cli-

ma da região. Veja-se, inicialmente, como cada um desses elementos se apresenta do segundo ao sétimo capítulo.

O trabalho de construção de um novo espaço por parte de Lula Bernardo acarreta-lhe uma grande atividade física inicial, que se torna importante já que demonstra o seu empenho na criação de um novo mundo para ele — sozinho e sem parentes — e também para o povo de sua ilha.

Essa atividade física reflete-se na narrativa através de alguns elementos. O primeiro é a troca de profissão que ele propõe aos moradores — "Mandou vir as primeiras cabeças de carneiro"<sup>23</sup> —, a fim de conseguir retirá-los da lama em que viviam afundados — "Ele mesmo ensinava os homens, guiava os pastores que haviam tão de pronto trocado os anzóis pelo bordão de apascentar"<sup>24</sup>. Em função desse novo ofício, passa a providenciar, em primeiro lugar, pasto para que a criação não sofra danos quando chegar a época das enchentes — "Lula tinha estudados os vegetais de seu terreno, anotado os que poderiam dar bom silo a fim de servir de forragem . . ." <sup>25</sup> —, atividade essa que, apesar da apreensão natural em razão do clima, faz com que ele se mostre confiante na resistência de seu rebanho. Logo a seguir, começa a construção de abrigos para os animais — "Não tinha parado um momento, terminara a construção de limpos estábulos e tudo dispusera para o bom êxito da sua criação . . ." <sup>26</sup>. Após esses cuidados, propõe-se a fazer um reconhecimento da ilha. Para tanto, passa a excursionar pelo local, vigiando o rebanho e tentando conhecer melhor o povo que ali habitava. Também faz parte de suas atividades e precauções o auxílio sanitário e profilático, ten-

tando reeducar os caboclos no que diz respeito às doenças e males que poderiam ser evitados. Nesse sentido, passa a distribuir medicamentos, tenta convencê-los a seguir suas prescrições e ainda exige que passem a trabalhar calçados, com botas, a fim de evitarem o contato direto com a lama.

Pode-se perguntar de que maneira a atividade física da personagem envolvida na criação de um novo espaço, conforme descrito acima, está ligada à questão temporal. O importante, e o que se deseja ressaltar, é que a atividade da personagem é justamente o elemento que serve para dar a idéia do transcorrer do tempo, já que, a não ser em algumas poucas passagens da narrativa, não se fala em mês ou meses para mostrar a passagem dos dias. Todas as propostas de trabalho de Lula, tudo aquilo que ele pensa ser possível executar, são feitas com o fim específico de lutar contra a dominação da terra sobre o homem, desejoso que estava de ver "quando chegaria nos lagos de sua terra a palavra da redenção"<sup>27</sup>. Trata-se de uma reação contra o meio e contra o tempo em que vive o povo daquela terra, uma forma de implantar ali as benfeitorias que o progresso pode proporcionar à população. A sua tentativa é de anular o tempo presente, que é um reflexo do passado, e buscar o futuro – "sonhava com o futuro de sua gente"<sup>28</sup> –, símbolo do progresso e do desenvolvimento com os quais ele convivera no Sul.

O segundo elemento que influirá diretamente na questão temporal diz respeito à valorização da luminosidade exterior, opondo-se à escuridão.

Do segundo ao sétimo capítulo, a ênfase é dada ao dia em oposição à noite. O dia significa, nesse contexto, trabalho, a noite, inércia — "Lula foi ler, foi riscar projetos para rasgá-los depois, foi se fatigar até que o sono chegasse e lhe concedesse o aniquilamento da noite"<sup>29</sup> (grifo meu). As canções que Ana, sua companheira de solidão, canta devem ser, segundo Lula, canções de eito e não canções de acalanto:

"Certas feitas Ana cantava acalantos, também cantos dolentes de ninar criança, cantos da noite tão mornos.

"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 meídias mais claros.

"O homem não precisava de cantos da noite, mas antes de canções de eito, dessas toadas que a gente usa no trabalho das limpas, no campo, equilibrando a toada com os companheiros pra vencer a fadiga, pra irmanar mais, e descansar o corpo que não pode parar"<sup>30</sup> (grifos meus).

Como se pode perceber, para Lula as canções de acalanto lembram a noite, e as canções de eito levam o homem a sentir-se seguro de poder vencer a natureza. Ele quer sentir-se vivo, quer enxergar e construir um novo mundo:

"Quero o dia! Quero ver! Não ouço cantos de noite, não quero ser ninado! . . . Quero cantos de despertar, de construir, de conduzir, de andar"<sup>31</sup> (grifos meus).

Ao exigir o dia em lugar da noite, Lula demonstra sua vontade de combater uma inércia natural aos homens daquela ilha, a qual não desejava que sobre ele se abatesse.

Um outro aspecto também interessante diz respeito à presença da luz mesmo durante a noite, seja de forma artifi-

cial - "A noite vinha vindo e Lula via bem as luzes de seus lampiões"<sup>32</sup> -, seja através da lua, que, nesse contexto, passa a simbolizar a luminosidade, o renascer, o eterno retorno:

"Em breve chegou uma dessas noites de luar do Norte. Lula saiu para ver a noite"<sup>33</sup> (grifo meu).

"Chegava a noite Lula ficava, o luar se derramava sobre as águas puras e sobre a lama po-dre indiferentemente"<sup>34</sup> (grifo meu).

Pode-se questionar, a partir do que foi visto até agora, o significado dessa luminosidade. Evidentemente, a valorização do dia, dos lampiões e da lua não se justifica apenas pelo fato de esses elementos representarem claridade. O que chama a atenção, desde logo, é aquilo a que leva essa luminosidade. É partindo dela que se constata uma realidade completamente abarcável, onde não existem mistérios e onde se faz presente a razão. Donde se pode inferir que é essa realidade abarcável que permite a presença da luminosidade mesmo onde não existe a luz do dia. Assim, para Lula Bernardo, 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.

No momento em que a luminosidade significa razão, realidade abarcável e essência da personagem, pode-se inferir que, se a noite ou a escuridão significam fim, a claridade remete a uma idéia de recomeço, e o tempo, conseqüentemente, adquire uma característica de igualdade, de reversibilidade, já que a valorização se dá sempre àqueles momentos de claridade que podem ser recuperados. A noite, nesse con-

texto, é somente algo transitório. Não se pode esquecer, também, que é muito significativa a presença da lua, remetendo diretamente, como já foi dito antes, às noções de transitoriedade, recomeço, eterno retorno, periodicidade e vida inesgotável, já que o seu desaparecimento nunca é definitivo.

O terceiro e último elemento com influência direta na questão temporal é aquele que mostrará as conseqüências advindas da variação climática.

As variações pelas quais o clima da região passa demonstram, a princípio, uma nova maneira de marcar o tempo — "O inverno se aproximava"<sup>35</sup> — e, também, passam a significar, em um contexto mais amplo, a confirmação da existência e da permanência de vida naquela região. Observe-se o texto:

"De começo caíam grossos aguaceiros, pesados, enchendo as veredas, escorrendo em enxurradas pelas estradas. Passavam logo. E depois surgia no ar límpido um arco-íris imenso que se perdia no mar. O mangual, os coqueiros lavados de chuva brilhavam de novo ao sol com uma frescura de terem nascido agora. Parecia mágica, surgia na beirada dos caminhos umas flores selvagens que Lula nunca tinha visto. Às vezes quando regressava de suas caminhadas no interior da ilha encontrava dependuradas nas estradas cálices amorosos que momentos antes não havia descoberto"<sup>36</sup> (grifos meus).

"A ilha nascia, a gente sentia aquela terra toda como um ser vivo brotando das águas, mexendo-se em sua vida rudimentar . . . Tinha amanhecido um dia esplêndido e Lula na companhia do caboclo Zê Piôca foi viajar no meio da ilha entre coqueirais e mangueiras agora carregadinhas de fruto"<sup>37</sup> (grifos meus).

"Voltou com o caboclo Piôca revendo o rebanho, notando do dia pra noite as ervas cobrindo os caminhos. Parecia milagre mas tinham nascido plantas molengas nas suas pegadas, ramos de pistilos muito longos, flores espia-caminho . . ."<sup>38</sup> (grifo meu).

A presença do inverno e da chuva, como se pode comprovar, não significa aniquilamento. Assim como vêm, eles passam e, ao passar, deixam atrás de si não um rastro de destruição mas, sim, novas formas de vida que nascem em consequência deles próprios. Assim, a importância dessa variação de clima para a questão de temporal fica evidente. Além de ser a única forma de marcar o tempo — observe-se que até aqui não há referência a calendários —, está, também, intimamente ligada à idéia de vida e fecundidade.

A partir do sétimo capítulo, os mesmos elementos anteriormente analisados, quais sejam a atividade física da personagem, a luminosidade e as alterações climáticas, passam a apresentar características completamente opostas, contribuindo para que se possa comprovar as alterações pelas quais o tempo passa.

A febril atividade física de Lula Bernardo, nos primeiros capítulos, mostrando o transcorrer do tempo no sentido de anular o presente e buscar o futuro, é substituída por uma progressiva inércia, que acarretará uma frustração por aquilo que ele não consegue realizar:

"Lula percebeu que os seus impulsos de reação tinham diminuído. Devia ser a terra amolengando-o. Era preciso não se deixar vencer pela lama, andar, sair, agitar-se . . ."39 (grifo meu).

"Lula já não sentia o impulso de caminhar pela terra, de vencer esses panos de vegetação embrejada, pululando de saparia, de cururus, de caranguejos, mas havia nele uma obsessão de parar na terra ficando a olhar detalhes que antes eram devorados pelas suas passadas de andarilho"40 (grifo meu).

Em função dessa inércia, sucedem-se várias perdas,

materiais e psicológicas, e, em consequência delas, há um corte no tempo enquanto duração. Lula mostra-se parado no tempo, passa a viver na atemporalidade como seus concidadãos — "o sururuzeiro já vivia num outro plano independente dos elementos naturais, acima do tempo . . ." <sup>41</sup> —, sendo acentuado, de forma significativa, o padrão conservador e reacionário da terra e do povo e fazendo com que ele próprio venha a adotar como seus os valores do passado e do presente, aquilo que a terra sempre foi, não admitindo mudanças, anulando o futuro:

"Em outros tempos a visão dos primeiros frutos de sua tenacidade fariam o criador delirante. Mas o homem estava se afundando na brutalidade do começo da terra visgando. Lutar contra os elementos primitivos não podia" <sup>42</sup>.

Pode-se comprovar, assim, a negação de qualquer mudança e, conseqüentemente, a atualização de um modelo exemplar seguido pelos habitantes da ilha e, nesse momento, pelo próprio Lula.

No que diz respeito à luminosidade, que nos primeiros capítulos remetia a uma realidade abarcável, à razão, à essência da personagem, à reversibilidade e — especificamente através da lua — à transitoriedade e ao eterno retorno, pode-se também comprovar uma certa mudança a partir do sétimo capítulo.

Se anteriormente a ênfase estava na claridade, neste momento a escuridão externa passa a ser reflexo da própria escuridão interna em que se acha mergulhada a personagem:

"Era lua nova nos almanaques e nas fo-

lhinhas porque nem lua nem sol se viam mais; sõ claridade empanada com a cinza da chuvinha fina"<sup>43</sup> (grifo meu).

"Como iriam sob aqueles céus de chumbo, a gente do Canindê, os trabalhadores das olarias, os tiradores de sururu?"<sup>44</sup> (grifo meu).

"Lula acendeu sua lanterna e rompeu a grande escuridão caminhando inquieto para casa.

"De certa época a aproximação de sua venda provocava no homem uma apreensão funda . . . A umidade da noite embaciava com seu hálito grosso o vidro da lanterna. O alpendre escuro, a casa àquela hora, tão cedo, de portas cerradas"<sup>45</sup> (grifos meus).

Observe-se, nas três passagens acima transcritas, que, mesmo presente, a luz nunca é total como era possível constatar nos capítulos anteriores. As expressões utilizadas para descrevê-la são "claridade empanada", "céus de chumbo", "a noite embaciava". Da mesma forma como a luz não se apresenta com o seu brilho total, também as pessoas, quando descritas, aparecem não como seres completos, mas como sombras movendo-se em um mundo sem luz:

"Os olhos perdidos do homem acompanhavam aqueles espectros marchando debaixo do sol, curvados, desgraçados. De tardinha viravam sombras, cresciam com as silhuetas enormes na paisagem chata em frente da casa. Caía a vasta noite, a procissão não parava: branquejavam passos na escuridão, vultos indistintos se sumindo no horizonte noturno agora muito rente ao alpendre . . . Caminhavam no tempo, para trás. Voltavam para onde nunca tinham ido. Iam. Iam. Voltavam. Voltavam. Caminhavam sobre as horas. Eram sombras que se moviam feito as longas sombras dos coqueiros tortuosos"<sup>46</sup> (grifos meus).

Dessa maneira, a miséria e a vulnerabilidade do homem são realçadas por intermédio do descritivismo literário. A própria paisagem externa passa a ser reflexo do que ocorre no íntimo da personagem. Se anteriormente Lula recusava a noi-

te, desejando ver e viver, neste momento essa mesma noite passa, de certa forma, a exercer atração sobre ele:

"Lula quis erguer-se mas a noite parecia pesar-lhe em cima como um grande manto de chumbo pregando-o à terra. Um frio rápido picou-lhe a espinha e a maleita ali mesmo veio depois com um calor amigo que fazia o doente achar gostoso o leito de lama . . . De manhãzinha o encantamento da noite e da maleita desapareceu, os sapos sumiram, as cobras se foram e só restava do espetáculo noturno, divertido como um circo, a lâmpada desmaiada pelo sol e espectro do homem desmaiado no mundo real em que devia viver"<sup>47</sup> (grifos meus).

O que se pode comprovar é que a própria narrativa cria um jogo de atração e repulsão, um jogo de contrastes entre o dia – significando vida e esperança –, e a noite – significando escuridão e morte:

"Lula tinha vivido até aqueles tempos objetivamente, sentindo a vida e diferenciando-a da morte.

"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"<sup>48</sup>.

Para reforçar ainda mais esse caráter de vida e de morte, de circularidade temporal, há a presença da lua:

"Nos dias de lua nova chovia por demais, os goiamuns ficavam no cio, lesando à toa sem saber onde ficavam suas luras, entravam meio doidos na casa de Lula"<sup>49</sup> (grifo meu).

"Era lua nova nos almanaques e nas folhinhas porque nem lua nem sol se viam mais . . ."<sup>50</sup> (grifo meu).

Mircea Eliade, ao analisar a questão da lua e do tempo, mostra a diferença existente entre aquela e o sol:

"O Sol permanece sempre igual a si mesmo, sem qualquer espécie de 'devir'. A Lua, em contrapartida, é um astro que cresce, decresce e desaparece, um astro cuja vida está submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte. Como o homem, a Lua tem uma 'história' patética, porque a sua decrepitude, como a daquele, termina na morte. Durante três noites o céu estrelado fica sem Lua. Mas esta 'morte' é seguida de um renascimento: a 'lua nova'. O desaparecimento da Lua na obscuridade, na 'morte', nunca é definitivo"<sup>51</sup>.

É, portanto, bastante significativa a presença da lua nesse contexto, comprovando, uma vez mais, o eterno retorno das coisas às formas iniciais, a periodicidade constante e todo o controle desse astro sobre o plano cósmico. As fases da lua, ainda segundo Eliade, "revelaram ao homem o tempo concreto, distinto do tempo astronômico"<sup>52</sup>.

Quanto à variação climática, o tratamento é o mesmo dos dois outros elementos analisados. A princípio, a chuva e o inverno significavam vida, fecundidade e nascimento, servindo ainda para marcar a passagem do tempo. Apesar de conservar essa última função — marcar o tempo —, a mesma chuva, mais a lama, o verdete e o vento adquirem, a partir do sétimo capítulo, um significado de morte e de destruição:

"Agora as chuvas tinham passado e o tempo firme se instalou na ilha. Por uns dias a ventania parou, parecendo que o mundo estagnara de repente"<sup>53</sup> (grifo meu).

"Verdete. Era o verdete, — algas que surgiam durante o começo do verão quando a lagoa muito calma remansava"<sup>54</sup> (grifo meu).

"Nem bem um mês não tinha passado que as chuvas da mais dura invernada chegaram sem parar. Agora não eram mais aquelas pancadas d'água do começo, caindo e passando logo com arco-íris no fim, tanajuras voando, a terra lavada, tudo alegre brotando. Agora era chuva e mais chuva, trovões, coriscos, e chuva e mais chuva, terras caídas, ter-

ra ensopada, massapê peganhento, e vento e mais vento e chuva e mais chuva"<sup>55</sup> (grifo meu).

"Dois dias de estiada as chuvas caíam de novo furiosamente. No terceiro dia o vento sul desarrumou completamente a paisagem tirando palmas de coqueiros, destelhando casas, derrubando mocambos. De noite a fúria recrudesciu . . . O tempão ruim não passava, coqueiros foram torcidos, abatidos no chão. O estábulo da carneirama amunhecou, os animais espavoridos correram para debaixo do alpendre, cinco ou seis ficaram mortos debaixo das ruínas do estábulo"<sup>56</sup> (grifos meus).

"Piôca veio trazer a Lula um alarme de sua linguagem:

"- Patrão, até os peixinhos tão fugindo aos cardumes da lagoa.

"Lula instintivamente foi até a beira da lagoa parada, espelhando o sol de fogo. Cardumes de peixinhos miúdos iam pelas margens subindo, eram em tão grande número que os canais brilhavam prateados pelos dorsos escamosos.

"- Só castigo mesmo. A vida deserta desta terra!"<sup>57</sup> (grifo meu).

Relacionadas aos ritmos humanos, todas essas alterações comprovam, uma vez mais, a circularidade e a reversibilidade do tempo, o seu eterno retorno, sua noção de fim e recomeço, de degradação e regeneração.

Se, a princípio, as marcações cronológico-históricas remetiam à existência de um tempo irreversível, com o seu fluxo sempre para diante, sem voltar-se sobre si mesmo, quando as alternâncias naturais, a atividade física da personagem e a luminosidade passam a reger o tempo da narrativa, pode-se comprovar a existência de um outro tipo de tempo, não o histórico mas, se assim o posso chamar, mítico, caracterizado pela repetição e pela reversibilidade.

Em síntese, esses três elementos, no início da narrativa, expressam a reação da personagem, a sua luta contra

a dominação da terra sobre o homem e a sua busca de um futuro, negando o passado e o presente:

" . . . Lula na varanda de sua casa olhando as palmas do coqueiral bulindo, bulindo, sonhava com o futuro de sua gente"<sup>58</sup> (grifo meu).

Entretanto, como se pode constatar, os esforços de Lula Bernardo são em vão. Ele não só é dominado pela terra como também acaba sendo absorvido pela atmosfera da ilha, que reflete a estagnação e a refração daquele ambiente às idéias de evolução e progresso:

"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 do 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"<sup>59</sup> (grifo meu).

Pode-se dizer que, a partir da criação de um sistema simbólico, o texto atinge o seu objetivo – instaurar um mundo estagnado, voltado para o passado, e isento de abertura para as mudanças exteriores.

## NOTAS

- 1 LIMA, Jorge de. Calunga. Porto Alegre, Globo, 1935. p. 14.
- 2 Idem, ibidem, p.7.
- 3 Idem, ibidem, p.7.
- 4 Idem, ibidem, p.10.
- 5 Idem, ibidem, p.12.
- 6 Idem, ibidem, p.7.
- 7 Idem, ibidem, p.16-7.
- 8 Idem, ibidem, p.19.
- 9 Idem, ibidem, p.19.
- 10 Idem, ibidem, p.20.
- 11 Idem, ibidem, p.20-1.
- 12 Idem, ibidem, p.23.
- 13 Idem, ibidem, p.23.
- 14 Idem, ibidem, p.21.
- 15 ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo, Perspectiva, 1972. p.76.
- 16 Esses tópicos serão desenvolvidos quando tratar do espaço mítico.
- 17 ELIADE, Mircea. Op. cit. p.91.
- 18 LIMA, Jorge de. Op. cit. p.27.
- 19 Idem, ibidem, p.28.
- 20 Idem, ibidem, p.28.
- 21 Idem, ibidem, p.28.
- 22 Idem, ibidem, p.30.
- 23 Idem, ibidem, p.28.
- 24 Idem, ibidem, p.29.

- 25 Idem, ibidem, p.30.
- 26 Idem, ibidem, p.30.
- 27 Idem, ibidem, p.22.
- 28 Idem, ibidem, p.30.
- 29 Idem, ibidem, p.33.
- 30 Idem, ibidem, p.41-2.
- 31 Idem, ibidem, p.42.
- 32 Idem, ibidem, p.32.
- 33 Idem, ibidem, p.25.
- 34 Idem, ibidem, p.44.
- 35 Idem, ibidem, p.34.
- 36 Idem, ibidem, p.34.
- 37 Idem, ibidem, p.49.
- 38 Idem, ibidem, p.59.
- 39 Idem, ibidem, p.82.
- 40 Idem, ibidem, p.85.
- 41 Idem, ibidem, p.76.
- 42 Idem, ibidem, p.96.
- 43 Idem, ibidem, p.71.
- 44 Idem, ibidem, p.72.
- 45 Idem, ibidem, p.145.
- 46 Idem, ibidem, p.157-8.
- 47 Idem, ibidem, p.173.
- 48 Idem, ibidem, p.156.
- 49 Idem, ibidem, p.70.
- 50 Idem, ibidem, p.71.
- 51 ELIADE, Mircea. Tratado de história das religiões. Lisboa, Cosmos, 1977. p.195.
- 52 Idem, ibidem, p.195.

53 LIMA, Jorge de. Op. cit. p.109.

54 Idem, ibidem, p.109.

55 Idem, ibidem, p.68.

56 Idem, ibidem, p.94.

57 Idem, ibidem, p.111-2.

58 Idem, ibidem, p.30.

59 Idem, ibidem, p.147.

#### 4 - O ESPAÇO SACRAL

Baseando-me ainda nas afirmações de Mircea Eliade, é que passo a expor, neste momento, o relacionamento do homem das sociedades arcaicas com o espaço que o rodeia.

Tal como acontece com relação ao tempo, o espaço, para o pensamento mítico, não se mostra homogêneo, apresentando rupturas e quebras. Assim como há um espaço sagrado — significativo e real —, também há, em oposição a esse, outros espaços — dessacralizados e amorfos.

De acordo com Eliade, o homem das sociedades arcaicas mostra-se quase sempre suscetível ao ambiente que o cerca, vendo, nas diversas formas que ele pode assumir, alguma intenção religiosa e, além disso, um meio de passagem do mundo profano para o mundo sagrado. Nesse sentido, a noção de espaço sagrado está sempre ligada à noção de repetição de uma hierofania primordial, que eleva um determinado espaço à categoria de sagrado através de uma cisão na aparente homogeneidade exterior. Dessa forma, faz-se presente a "revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não-realidade da imensa extensão envolvente"<sup>1</sup> (grifos do Autor).

A determinação de um espaço sagrado pressupõe sempre uma nova manifestação de um ato divino que o destaque do

meio que o cerca. Assim, esse lugar não é escolhido pelo homem, mas descoberto. Essa descoberta pode se dar através de algum sinal particular que, caso não aconteça, pode ser provocado:

"Quando não se manifesta sinal algum nas imediações, o homem provoca-o, pratica, por exemplo, uma espécie de evocatio com a ajuda de animais: são eles que mostram que lugar é suscetível de acolher o santuário ou a aldeia. Trata-se, em suma, de uma evocação das formas ou figuras sagradas, tendo como objetivo imediato a orientação na homogeneidade do espaço. Pede-se um sinal para pôr fim à tensão provocada pela relatividade e à ansiedade alimentada pela desorientação, em suma, para encontrar um ponto de apoio absoluto. Um exemplo: persegue-se um animal feroz, e no lugar onde o matam, eleva-se o santuário; ou então põe-se em liberdade um animal doméstico — um touro, por exemplo —, procuram-no alguns dias depois e sacrificam-no ali mesmo onde o encontraram. Em seguida levanta-se o altar e construir-se-á a aldeia à roda deste altar. Em todos estes casos, são os animais que revelam a sacralidade do lugar; o que é o mesmo que dizer que os homens não são livres de escolher o terreno sagrado, que os homens não fazem mais do que procurá-lo e descobri-lo com a ajuda de sinais misteriosos"<sup>2</sup> (grifos do Autor).

É esse procedimento que vai garantir a tais espaços a característica de sacralidade, já que reproduz, de certa maneira, a forma de agir dos deuses — aqueles que, segundo Eliade, primeiro transformaram o Caos em Cosmos.

É a oposição entre Caos e Cosmos que caracteriza o espaço para as sociedades arcaicas. O primeiro significa uma região desconhecida e indeterminada — é um espaço estranho e desorganizado; o segundo é o local habitado pelos homens — o mundo, o "seu mundo". Essa distinção entre Caos e Cosmos não se dá somente devido ao contraste entre espaço habitado e espaço não-habitado. Mais do que isso, o espaço habitado é Cos-

mos porque nele houve a participação dos deuses, permitindo que o homem se mantenha em comunicação constante com o mundo destes. Existe, portanto, uma diferença de nível entre Cosmos e Caos, já que não tendo o sagrado se manifestado neste último, ele não assume o caráter de "mundo", que é assim definido por Eliade:

"O 'mundo' é um Universo no interior do qual o sagrado se manifestou já, onde, por consequência, a rotura dos níveis foi tornada possível e se pode repetir. É fácil compreender por que é que o momento religioso implica o 'momento cosmogônico': o sagrado revela a realidade absoluta, e ao mesmo tempo torna possível a orientação, portanto funda o mundo, neste sentido que fixa os limites e por consequência estabelece a ordem cósmica"<sup>3</sup> (grifo do Autor).

Como exemplo do que acima foi transcrito, Eliade lembra a construção de um altar dentro do ritual védico, mostrando que todo esse ritual compreende a consagração de um território e, conseqüentemente, a sua cosmisação. Segundo o Autor, a construção desse altar repete, em uma escala microscópica, a criação do mundo. "A água onde se amassa a argila é assimilada à Água primordial; a argila que serve de base ao altar, simboliza a Terra; as paredes laterais representam a atmosfera."<sup>4</sup>

O importante a ressaltar é que ocupar um território não basta para transformá-lo de Caos em Cosmos. A tomada de posse deve, antes de tudo, repetir o ritual da Cosmogonia. O novo espaço deve ser criado, mas, como toda criação, tem um modelo exemplar, não se cria um novo território, não se transforma o Caos em Cosmos se não se fizer presente a consagração, já que, organizando o espaço, o homem repete a obra dos

deuses. Segundo Eliade,

"situar-se num lugar, organizá-lo, habitá-lo – são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que se está pronto a assumir criando-o. Ora, este Universo é sempre réplica do Universo exemplar criado e habitado pelos Deuses: ele participa, portanto, da santidade da obra dos Deuses"<sup>5</sup> (grifos do autor).

Antes de prosseguir com as considerações sobre o espaço, convém explicitar como a água e a terra são vistas em uma perspectiva simbólica.

A água pode significar a vida e a morte, pois, como define J. E. Cirlot em seu dicionário de símbolos, ela é

"o elemento que melhor aparece como o transitório, entre o fogo e o ar de uma parte – etéreos – e a solidez da terra. Por analogia, mediadora entre a vida e a morte, na dupla corrente positiva e negativa, de criação e destruição"<sup>6</sup>.

Qualquer imersão na água representará o retorno ao indistinto e pré-formal, com o duplo sentido de morte e destruição, mas também de renascimento e circularidade. Assim, pode-se dizer que a água é fonte de vida; é meio de purificação e regeneração; representa, no plano cósmico, a circularidade. Ela é fonte de vida porque simboliza a substância primordial de que as formas nascem e para a qual, ao fim de um ciclo, retornam. Existindo sempre, ela é anterior a qualquer forma. A água usada no batismo, por sua vez, simboliza a purificação e a regeneração, já que, conforme J. Chevalier e A. Gheerbrant, "mergulhar nas águas para sair novamente sem dissolver-se nelas totalmente, como que numa morte simbólica, é retornar às origens, renovar-se num imenso reservatório de potencial e dali extrair uma nova força"<sup>7</sup>. Por fim, o dilú-

vio - "a grande entrega das formas à fluência que as desfaz para deixar em liberdade os elementos que hão de produzir novos estados cósmicos"<sup>8</sup> -, com todo o seu simbolismo de reabsorção e instauração de um novo tempo, remete à concepção cíclica do cosmos e da história.

No que respeita à terra, Chevalier e Gheerbrant<sup>9</sup> a definem como substância universal, a matéria-prima da qual, segundo o Gênesis, o Criador fez o homem. Com o seu aspecto feminino, opondo-se ao aspecto masculino do céu, ela simboliza ainda uma função maternal - Telus Mater -, já que dá vida. Observe-se, no entanto, o aspecto paradoxal que envolve a terra, na medida em que, ao mesmo tempo que dá vida, ela a retoma ao final de um ciclo.

Para Eliade, existe um tema central e condutor sempre que se falar sobre a terra:

". . . a Terra produz formas vivas, ela é uma matriz que procria incansavelmente. Qualquer que seja a estrutura do fenômeno religioso provocado pela epifania telúrica - presença sagrada, divindade ainda amorfa, figura divina bem desenhada ou, por último, costume resultante de uma recordação vaga das forças subterrâneas - reconhece-se sempre nele a marca da maternidade, do inesgotável poder de criação"<sup>10</sup> (grifos do Autor).

No momento em que se trata o espaço físico como elemento fundamental para as sociedades arcaicas, convém lembrar o que diz Eliade sobre a relação da terra com o espaço. Para este autor, a terra faz parte da realidade imediata do homem dessas sociedades, pois "a sua extensão, a sua solidez, a variedade do seu relevo e da vegetação que nela cresce constituem uma unidade cósmica, viva e ativa"<sup>11</sup>.

Em síntese, à terra une-se o sentido de origem, pois, nas palavras de Eliade, "a intuição primordial da Terra mostra-no-la como sendo o fundamento de todas as manifestações. Tudo o que está sobre a Terra está em conjunto e constitui uma grande unidade"<sup>12</sup> (grifos do Autor).

Um outro tópicó importante no que diz respeito à categoria espacial é o simbolismo do "centro do mundo". Eliade, formulando a questão do simbolismo arquitetônico do Centro, conclui que: a) a Montanha Sagrada – local onde convergem o Céu e a Terra – encontra-se no centro do Mundo; b) um templo ou palácio – consequentemente, qualquer cidade sagrada ou residência real – é uma montanha sagrada, tornando-se automaticamente um Centro; c) sendo a cidade ou o templo um Axis Mundi, ambos podem tornar-se ponto de encontro entre o Céu, a Terra e o Inferno.

Dessa forma, pode-se dizer que o lugar onde vive o homem das sociedades arcaicas não se reduz simplesmente a um espaço geográfico, já que tanto o altar, o templo e o palácio, como a casa e o povoado têm o Centro como referência, repetindo em sua estrutura um modelo original. Assim, um determinado espaço comunitário mostra-se sagrado pelo fato de ser ocupado pelo homem, por repetir um ato de criação e também por achar-se situado no Centro, que é a zona do sagrado e da realidade absoluta.

Convém, entretanto, ressaltar que o acesso ao Centro nunca é conseguido de maneira fácil. É um caminho difícil e que requer, daquele que o empreende, um comportamento

próprio em relação ao espaço em que vive. Basta lembrar, apenas como exemplo, as peregrinações a lugares santos; as viagens heróicas em busca do Velo de Ouro, dos Pomos de Ouro; os labirintos. Nas palavras de Eliade,

"o caminho é árduo, semeado de perigos, porque é efetivamente, um rito da passagem do profano ao sagrado; do efêmero e do ilusório à realidade e à eternidade; da morte à vida; do homem à divindade. O acesso ao 'centro' corresponde a uma consagração, a uma iniciação; a uma existência, ontem profana e ilusória, sucede agora uma nova existência, real, duradoura e eficaz"<sup>13</sup>.

A partir dessas considerações, pode-se afirmar que o espaço se mostra, para o homem das sociedades arcaicas, completamente diferente daquilo que represente para o homem das sociedades modernas. Se para este o espaço apresenta-se homogêneo, neutro e sempre igual, para o primeiro, o espaço é diverso, sujeito a alterações e existindo em função da realidade que o cerca, já que reflete a perfeita união existente entre o homem, a terra e todos os seres que nela se encontram. É um relacionamento que apresenta uma característica muito particular, pois o homem e o meio circundante formam um todo único e indissociável. É por essa razão que o homem não pode se separar desse espaço; se o fizer, perderá aquilo que torna possível a sua vida — a sacralidade.

Portanto, o papel do espaço para as sociedades arcaicas, em última análise, leva sempre ao simbolismo do "centro do mundo" como lugar único, tornando compreensível o pensamento mítico no que se refere ao espaço. Esse procedimento, convém repetir, não diz respeito apenas a países, cidades, templos e palácios. Também a habitação humana, seja ela do

tipo que for, sempre estará situada em um Centro, que permitirá àqueles que nela vivem ficar em contato direto com os deuses. Assim, o instalar-se em uma região ou o habitar um espaço, ao reiterar uma cosmogonia, reflete uma decisão religiosa, pois o homem, "assumindo a responsabilidade de criar o mundo que decidiu habitar, não somente cosmisa o Caos, mas também santifica o seu pequeno Cosmos, tornando-o semelhante ao mundo dos deuses" <sup>14</sup> (grifo do Autor).

Sobre esse aspecto da psicologia do homem das sociedades arcaicas, Eliade diz:

"A profunda nostalgia do homem religioso é de habitar um 'mundo divino', o desejo de que a sua casa seja semelhante à 'Casa dos Deuses', tal qual ela foi figurada mais tarde nos templos e nos santuários. Em suma, esta nostalgia religiosa exprime o desejo de viver num Cosmos puro e santo, tal qual era no começo, quando saía das mãos do Criador"<sup>15</sup> (grifo do Autor).

Em síntese, na visão do mundo do homem daquelas sociedades, o espaço sagrado é aquele espaço verdadeiramente real, onde o ser humano pode encontrar o seu modo de ser. Assim, a consciência do homem arcaico — uma consciência mítica — apresenta-se ligada ao espaço de forma tão estreita quanto a que ocorre com relação ao tempo; a existência desse homem depende integralmente do contexto físico imediato.

## NOTAS

- <sup>1</sup> ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. Lisboa, Livros do Brasil, s.d. p.36.
- <sup>2</sup> Idem, ibidem, p.41-2.
- <sup>3</sup> Idem, ibidem, p.43-4.
- <sup>4</sup> Idem, ibidem, p.44.
- <sup>5</sup> Idem, ibidem, p.48.
- <sup>6</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de símbolos. São Paulo, Moraes, 1984. p.64.
- <sup>7</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des symboles. Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1982. p.374.
- <sup>8</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo. Op. cit. p.63.
- <sup>9</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Op. cit. p.940-1.
- <sup>10</sup> ELIADE, Mircea. Tratado de história das religiões. Lisboa, Cosmos, 1977. p.317.
- <sup>11</sup> Idem, ibidem, p.297.
- <sup>12</sup> Idem, ibidem, p.297.
- <sup>13</sup> \_\_\_\_\_. O mito do eterno retorno. Lisboa, Edições 70, s.d. p.33.
- <sup>14</sup> \_\_\_\_\_. Op. cit. nota 1. p.77.
- <sup>15</sup> Idem, ibidem, p.77-8.

## 5 - TERRA FECUNDADA OU ÁGUA CORROMPIDA?

Da mesma forma que o tempo, o espaço enquanto elemento simbólico, tem função decisiva na estrutura narrativa de Calunga.

O estudo dos elementos envolvidos na questão espacial não pode ser feito de maneira uniforme em toda a obra, já que a própria narrativa apresenta uma clara divisão no que diz respeito à estrutura espacial, apresentando determinadas características do primeiro capítulo à metade do segundo e desse ponto ao final do romance.

Nesse sentido, em um primeiro momento, é enfatizado o espaço exterior modificado ou não-modificado, isto é, o aspecto de evolução; em um segundo, o espaço central - a ilha de Santa Luíza -, cujo aspecto natural opõe-se a algumas características presentes nas primeiras páginas.

A visão que se tem do ambiente é apresentada a partir, em primeiro lugar, da viagem de Lula - do trem onde ele vai revendo os locais de sua infância - e, após, de uma relação direta com o lugar de seu nascimento.

O primeiro contato com o espaço exterior se estabelece através do sentimento da personagem com relação àquelas terras:

"Lula no carro olhava a paisagem correndo. Há quantos anos atrás a mesma estrada o levava 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, ao povo da infância, ao começo da sua vida que era como uma terra em começo"<sup>1</sup>.

Observe-se que a narrativa registra uma simultaneidade entre a velocidade do meio de transporte utilizado por Lula — o trem — e a da nossa visão dos lugarejos e de seus habitantes. Assim, o ritmo da narração mostra-se tão acelerado quanto o próprio deslocamento espacial do trem:

"O trenzinho ia varando o Nordeste, vinha de Natal, atravessando zonas de prais, zonas de mata, cidadezinhas, canaviais, algodoais, queimando ora o carvão de Cardiff, ora a lenha das matas"<sup>2</sup> (grifo meu).

"As estaçõezinhas vinham vindo ligeiras ante os olhos de Lula. Afogados, Boa-Viagem, Prazeres, paisagens diferentes, com mocambos nos mangues, habitações lacustres do começo da terra, caranguejos, praias, cajueiros, mangabeiras, cambuim, coco, a igreja dos Guararapes do tempo dos holandeses . . ."<sup>3</sup> (grifo meu).

"Passa Frexeiras com sua usina União e Indústria. Aripibu, Aripibu. Ribeirão (que não é preto), Gameleira, Joaquim Nabuco, Santa-Fé, Palmares, Pirangi, Boa-Sorte, Catende, depois de Catende tem Colônia, tem Jaqueira, tem Periperi, tem Maraial, tem Florestal, tem S. Benedito, tem Quipapá. Glicério! — o trem vai beber água, meia hora de parada para se comer no hotelzinho, tomar-se água fria a tostão o copo"<sup>4</sup> (grifo meu).

Apesar da rapidez com que se vai tomando contato com os lugares por onde passa o trem, a impressão que fica é a da diversidade da região. À medida que o trem penetra naquele ambiente, mais claramente se pode constatar que convivem lado a lado "habitações lacustres do começo da terra" e usinas, como a "União e Indústria". Mesmo quando o narrador pretende

deixar bem marcada a presença do progresso naquela região — através de elementos como a substituição dos bangüês pelas usinas, a descrição dos senhores de engenho e a presença de estradas de rodagem —, ele não deixa de registrar a existência do primitivismo. Por outro lado, os aspectos relacionados ao progresso não deixam de ser questionados, como se observa nas passagens abaixo:

"Lula compreendia agora a lenda triste dos próprios bangüês dominadores no passado e hoje deglutidos pelas usinas"<sup>5</sup> (grifo meu).

"Entravam pelos vagões da primeira classe senhores de engenho, de chapéus do Chile, guarda-pôs de fazenda clara, fumando charutos fumegantes como os boeiros de suas fâbricas. Era um luxo bem em contraste com o desconforto que esses coronéis curtiam em suas casas grandes onde andavam dia e noite de camisa fora das calças, ou de chambres de chita de lençol . . . Raros apareciam educados e decentes como o ex-senhor de Serra-Grande, usineiro depois, com os mesmos hábitos, sem ostentação de novo-rico"<sup>6</sup> (grifo meu).

"Para isso tanta desgraça planejada, bangüês comidos, senhores reduzidos à miséria, e atrás de tudo o homem do eito, da bagaceira, das limpas, das fornalhas, cambiteiros, metedores de cana, caldeireiros, trabalhadores de enxada, mala alimentados, mal vestidos, descalços, trabalhando noite e dia pra agüentar o bangüê, para o bangüê ser devorado pela usina e por sua vez o usineiro ser devorado por USA"<sup>7</sup> (grifos meus).

"Passam casas de farinha, canaviais, canaviais, o rio, mulungus, ingazeiros cheios de ninhos de cagacebo, estradas de rodagens avançam, atravessam os trilhos de ferro, senhores usineiros viajam nos Hudsons e nos Studebakers até as estações da Great Western, saltam dos autos como se esses carros lhes pertencessem mesmo, tudo hipotecado, automóveis, usinas, safras . . ."<sup>8</sup> (grifos meus).

"As estaçõezinhas pegaram outra vez a passar, Branquinha, Muricy, Lourenço, Utinga, com sua enorme usina Leão onde não se via mais Casa Grande, nem os casarões pintados de ocre com alpendre e quatro águas, com sua feira animada e seu material humano interessante. Agora tudo triste e so-

turno como um templo evangélico, como uma igreja sem sino"<sup>9</sup> (grifos meus).

O que se pode observar, a partir da seqüência narrativa, é a existência de uma expectativa da personagem com relação ao que o espera em sua terra natal. Tudo o que Lula vê, até esse momento, são aspectos da região como um todo. Conscientemente, ele não acredita que vá encontrar alguma alteração em sua cidade, e um reflexo disso é o sonho que ele tem ainda no trem:

"Lula abancou-se um momento, e num momento o mormaço pegou sono nele. O trem principiou a voar como aeroplano, pra baixo, sempre pra baixo, ia descendo planos, planos.

"Chamou o condutor agora amabilíssimo, indagou adonde 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.

"O trem desceu na lama, arrastou-se no charco como cobra d'água . . . Mas Lula viu também o mangue prendendo a terra, croas surgindo, ilhas aparecendo como boiando n'água, o povo comendo terra, num incesto medonho, o começo da terra, a terra nascendo.

"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 é que é tristonho, saudoso, doentio. O trem dentro da tardinha correu alegre para o futuro"<sup>10</sup> (grifos meus).

Se, por um lado, o sonho de Lula reflete a realidade que o cerca neste momento de retorno, por outro, leva à sua recordação mais anterior daquele mundo, recordação essa que ele tenta negar, rejeitando o passado e pensando em seu futuro.

Com a chegada de Lula à sua cidade natal, começa a

tornar-se mais claro o porquê da rejeição ao passado e do questionamento sobre o "progresso" da região. Tendo, no momento de sua partida para o Sul, deixado para trás aquele mundo e todos que faziam parte dele, inclusive sua família, ele já estava negando aquele espaço primitivo, como se pode observar a partir de seu retorno:

". . . saltando no planalto em cima da cidade, resolveu ir mesmo a pé pra 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"<sup>11</sup> (grifos meus).

"Lula diminuí mais as passadas olhando demoradamente a cidade despertando: os casebres, os mocambos, meióguas abriam-se e a mesma população esmolambada saía pras olarias, pra lagoa do sururu, colher molusco, tarrafeiar, tirar o pão de dentro daquelas águas lamacentas"<sup>12</sup> (grifo meu).

"Lula estava em riba das primeiras ruas da cidade. Passava e passava sem parar um mundão de gente para a pesca. Todas aquelas pescarias Lula conhecia ainda dos bons tempos de sua infância"<sup>13</sup> (grifo meu).

Após a aridez da viagem de trem, a visão que se tem do espaço físico muda radicalmente. A presença da água e dos altos e baixos da cidade indica a aproximação e a entrada de Lula em um novo espaço, a sua cidade, a qual ele pensava encontrar transformada, constatando, entretanto, estar voltando para o mesmo ambiente que deixara anos atrás. A partir do momento em que ele não consegue restabelecer os antigos laços familiares — "parentes não lhe era possível encontrar não"<sup>14</sup> — e percebe que em nada mudara a vida daquele povo — "reviu a multidão da véspera premida na sua labuta de ganhar

o pão à custa dum trabalho assassino, em contato com o barro e com a lama, com as febres e com os germes do amarelão que infetam a terra"<sup>15</sup> -, procura direcionar a sua vida de forma a conseguir um novo mundo, pensando em um futuro melhor para a sua gente. E futuro passa a ser a palavra-chave nesse momento da narrativa.

Sua primeira atitude, no sentido de mudar de vida, será fixar moradia na ilha de Santa Luíza:

"Contaram-lhe que em Santa Luíza existia uma família Bernardo.

"- Canoeiro me leva pra ilha de Santa Luíza.

"O remeiro empurrou o remo na lama livrando o barco, amarrou a escota na marcação do vento . . . Lula principiou a olhar a paisagem.

"Lula foi habitar a casa de varanda da Ilha de Santa Luíza"<sup>16</sup>.

Como já foi visto anteriormente<sup>17</sup>, essa decisão de habitar a ilha e a viagem empreendida através da água remetem a elementos míticos que se relacionam diretamente com o simbolismo aquático, com o povoamento de uma região, com o espaço vital, com o Caos e o Cosmos e com o simbolismo do Centro.

Neste momento, o deslocamento físico da personagem não representa somente um transitar entre locais geográficos diversos. A presença da água entre a cidade e a ilha é mais que um elemento da natureza - o canal, a lagoa - que representa o nível do real, desempenhando outra função neste contexto. A barreira física a ser transposta perde a conotação de acidente geográfico, de elemento natural, para tornar-se

elemento mítico.

Como já se disse, a água representa a totalidade; ela é fonte e origem de todas as formas; matriz de todas as possibilidades de existência. Nesse sentido, ingressar nas águas significa regeneração, renascimento para um novo tipo de vida.

No momento em que Lula Bernardo cruza aquelas águas em direção à ilha, pode-se dizer que ele se transforma em um novo homem e, ao sair delas, está renascido e apto a iniciar outra etapa de sua existência, pois a água, neste contexto, perdendo a sua característica primeira de elemento natural, torna-se um elemento lustral e iniciático, reforçando, mais uma vez, a função decisiva do espaço enquanto elemento simbólico na estrutura de Calunga.

A partir da entrada da personagem na ilha de Santa Luíza, começa a ser privilegiado o espaço central, em oposição ao espaço exterior modificável das primeiras páginas. Como foi referido anteriormente, ao se tratar a questão do espaço para as comunidades arcaicas, o "Centro" é a zona do sagrado e da realidade absoluta. O ingresso no centro equivale a um rito de passagem do profano para o sagrado, do efêmero para a eternidade, da morte para a vida. Como o acesso a essa região de sacralidade não é fácil de ser obtido, aquele que o atinge alcança, ao final, a consagração e a purificação.

Nesse sentido, ao decidir iniciar uma outra vida na ilha, Lula Bernardo ingressa em outra realidade, tentando, ao

mesmo tempo, criar, para ele e seu povo, um mundo diferente. Para tanto, procura transformar o modus vivendi dos nativos, tirá-los da lama, dar-lhes um outro tipo de ocupação:

"Agora se preocupava em dar exemplo a seu povo procurando iniciar ali um outro meio de vida que não fosse aquele de viver da pesca de sururu e do trabalho das olarias.

"Pensou na criação de carneiros"<sup>18</sup> (grifo meu).

"—Mas é preciso mudar de vida, replicava Lula, é necessário parar com esse martírio de viver na lama como porcos . . . Vamos experimentar a 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"<sup>19</sup> (grifos meus).

Para que os propósitos de Lula sejam atingidos, faz-se necessário que ele vença, em primeiro lugar, a resistência dos habitantes da ilha e, em segundo, a própria natureza. Assim, é iniciado um trabalho febril de implantação do rebanho de carneiros, de construção de abrigos, de estudo de vegetais para armazenamento durante a época das chuvas, de orientação e distribuição de meios profiláticos contra as doenças locais. Toda essa atividade com a qual se envolve a personagem é uma tentativa de transformar o ambiente e construir um mundo "novo". Partindo de um começo absoluto, Lula pretende, do meu ponto de vista, buscar os valores dos primitivos habitantes daquela terra, numa espécie de tentativa de volta ao "paraíso perdido" para contrapor ao presente:

"Lula continuava a pregação, ensinando como a maleita se transmitia, como o mal arruinava a vontade, diminuindo a capacidade de trabalho. Aquela gente deveria ser forte como outros povos conseguem ser, unicamente observando preceitos de higiene que ele estava dando. Dando e proporcionan-

do os meios de salvação.

"- Nhôr, sim.

" Querem obedecer?

"- Nhôr, não"<sup>20</sup>.

Parece-me possível afirmar que a relação de Lula com o espaço é dialética. Ele sonha com o futuro numa tentativa de negar o presente - passado degradado -, mas, ao mesmo tempo, demonstra desejo de voltar às origens, no sentido de restaurar não o ambiente mas a postura do homem frente à vida. Tal atitude pode ser constatada, das primeiras páginas ao final do relato, através de um elemento que não passa despercebido - os índios Caetés, primeiros habitantes da região:

"Canoas, as mesmas canoas em que os antepassados caetés cortavam as mesmas águas . . ." <sup>21</sup>  
(grifo meu).

". . . lá estão patrício - vossos catelezaís onde os antepassados caetés foram perseguidos, onde vos tomaram as terras a vossos avôs, o caboclo civilizado" <sup>22</sup> (grifo meu).

". . . Olhe coronel, o senhor quer saber? Nós é que roubamos as terras desses infelizes. Os avôs 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" <sup>23</sup> (grifos meus).

"Terras chatas, terras nascendo, era uma nação a dos cambembes descendentes de caetés" <sup>24</sup>  
(grifo meu).

"Velha Libânia tinha sido apenas uma visão, - a visão antiga, milenária das mulheres idosas da tribo, encarregadas da guarda dos prisioneiros e das quais os primeiros cronistas contam as histórias de suas crueldades consideradas virtudes como virtude a guerra, a guerra contínua quando os cambembes eram os valorosos caetés comedores de carne humana" <sup>25</sup> (grifo meu).

Além de uma nostalgia do paraíso perdido, a referên-

cia aos caetés, motivo valorizado ao longo da narrativa, reitera o desejo de busca e de restauração de valores do mundo edênico antes da queda, isto é, antes do ingresso na história, essa mesma história que os índios tentavam destruir através da deglutição do elemento invasor<sup>26</sup>.

Para dobrar a resistência dos nativos – "homens que não se podem libertar da água"<sup>27</sup> –, Lula toma providências no sentido de dar-lhes outra atividade, mas, para executar tal tarefa, necessita vencer a natureza insalubre da ilha. Para tanto, ele precisa conhecê-la e dominá-la:

"Lula vigiava o rebanho e penetrava a ilha e seus redores em excursões de reconhecimento, conhecendo melhor sua gente.

"Do alto do Cadoz, ou da Maria-Angu a-  
vistava a foz do Mundaú – rio que banhava as terras dos Palmares, – o rio dos quilombolas, dos negros fugidos, – o rio que tinha uma história oposta ao rio de S. Francisco – rio dos conquistadores brancos. Ele via os canais, lá longe o do Espinhaço e de trás embrejadas de gamboas quietas as ilhas de José da Silva, de Perrexil e dos Remédios.

"Divisava os imensos palmeirais pindobas, aningas silenciosas, ouricuris, o rio Parafiba, o Sumaúma com suas patarronas e gachadeiras, mulungus nas margens cobertos de flores vermelhas . . ."28.

". . . Lula na companhia do caboclo Zê Pióca foi viajar no meio da ilha entre coqueirais e mangueiras agora carregadinhas de fruto."29

"Lula largava-se muitas feitas pra ver do alto quanto era imensa a zona dos canais e das lagoas. De um cimo único não se podia avistar inteiramente a totalidade das terras infelizes."30

Vê-se nitidamente, nas passagens transcritas, a necessidade sentida por Lula de ter, a partir do reconhecimento geográfico, o domínio sobre o espaço físico que o cerca. É como se precisasse tomar posse, mesmo que por um curto es-

paço de tempo, de um mundo que ele, inconscientemente, já considera perdido, sem condições de ser transformado. Nesse sentido, procura passar para Ana e Zé Pióca a esperança que tem dentro de si, com medo de que ela se desvaneça e que, ao mesmo tempo, se torne evidente o receio de ser vencido pela terra:

"Lula já tinha contado a Ana o seu pavor por essas cantigas doentes como o bafo amornado das gamboas durante as épocas de maleitas. Ele não queria ser um homem que dorme, antes um homem que encara a natureza e vai vencê-la"<sup>31</sup>.

É oportuno constatar as presenças de Ana — a companheira, trazida da cidade para dividir a solidão — e do caboclo Zé Pióca — o ajudante fiel. Através da visão do narrador, os dois são caracterizados de forma a ressaltar o sentir e o agir dos habitantes do lugar, guiados mais pelo instinto natural que pelo saber:

"Ana continuava a labuta da casa, cevando o goiamum, batendo os bilros no papelão de renda, pendurando cacos de cravina e mangericão nos giraus do quintal. Ela bem queria saber coisas pra poder conversar longamente com o companheiro"<sup>32</sup> (grifo meu).

". . . o rebanho de Lula progredia mesmo com os estragos do pessoal do Canindê . . . Com mais quinze meses os novos cordeiros seriam por sua vez reprodutores já aclimatados na ilha . . .

"Todas essas esperanças que ele acreditava se realizarem pelas experiências que aprendera nos livros, Lula contava animado a seus cambembes, principalmente a Zé Pióca.

"— Só vendo patrão, de bicho que veve na lama sô conheço um que é porco. Mas vosmecê é que sabe, cambembe não sabe nada. Vamos ver quando o inverno chégã"<sup>33</sup> (grifo meu).

No entanto, são justamente essas personagens que, contrapostas a Lula, dão a visão real da terra em que vivem.

São Ana e Zé Pióca que enxergam e sentem aquilo que Lula quer negar. Apesar de sua bagagem cultural, ele não tem capacidade para perceber, pelo menos até esse momento, que a sua ilha — o "centro" de seu mundo — é um espaço regido pelos elementos naturais, no qual a ação do homem se torna infrutífera. Desse modo, todo aquele que procura lutar contra a força da natureza é vencido, situação que Lula não aceita:

"— Patrão, isso não é lida pra o senhô. Deixe a carneirama morrê mas não arrisque sua saúde. Já pegou sezões, patrão. As outra moléstia emendam sem vosmecê senti"<sup>34</sup>.

"— Zé Pióca, estou aqui para viver, para fazer vpcês viverem de novo numa terra nova. Isso é o começo da terra Zé Pióca.

"— Desculpe à palavra, patrão, mas a gente está aqui mais pra morrê 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?"<sup>35</sup>

"(Lula) tinha um desejo de dizer herecias contra o invisível, dizer palavras feias à tempestade. Ana disse resignada:

"— Por que injuriar? A tempestade é de Deus!"<sup>36</sup>

Para reforçar as afirmativas anteriores, pode-se citar uma fala de Totô do Canindê, vizinho e inimigo de Lula e com o qual este rejeita qualquer tipo de identificação, mostrando a dura realidade daquela terra:

"— Aqui quem deixar qualquer coisa o caboclo vem e come, a saúva vem e come, a morte vem mais depressa e come"<sup>37</sup>.

O mais importante e significativo, contudo, é constatar as transformações pelas quais vai passando a personagem a partir de determinado ponto da narrativa, sendo Lula, pouco a pouco, vencido pela mesma natureza que tentava dominar.

Gradativamente, ele vai abandonando os hábitos urbanos, vai identificando-se com o meio e com os habitantes de sua ilha, que é espaço central, isolado, cercado de água, que não é terra, mas contaminação da água — é lama.

Essa lama é um motivo reiterado do início ao fim da narrativa, criando uma atmosfera que pode ser considerada, segundo José Mariano Carneiro da Cunha<sup>38</sup>, como a segunda personagem, em importância, do romance.

A lama, segundo Chevalier e Gheerbrant<sup>39</sup>, é mistura de terra e água, é a matéria primordial da qual o homem, segundo a tradição bíblica, foi tirado. Como mistura de terra e água, ela une o princípio receptor — a terra — ao princípio transformador — a água.

Como já foi visto anteriormente, a água é fonte de vida; é meio de purificação e regeneração; representa, no plano cósmico, a circularidade. A terra é a substância universal, a matéria-prima da qual o Criador fez o homem.

Levando ainda em consideração as palavras dos autores acima citados, se for tomada como ponto de partida a terra, pode-se considerar a lama como evolução. Nesse caso, ela representa o movimento da terra, a sua fermentação, a sua plasticidade. Entretanto, se o ponto de partida for a água, com toda a sua limpidez original, a lama nada mais representará que uma involução, uma degradação do elemento primeiro.

Essa dialética, de a lama poder ser terra fecundada ou água corrompida (pela terra), é elemento constante em Ca-lunga. É da lama que os homens tiram o alimento e o trabalho:

". . . a mesma população esmolambada saía pras olarias, pra lagoa do sururu, colher molusco, tarrafejar, tirar o pão de dentro daquelas águas lamacentas"<sup>40</sup>.

"As olarias funcionavam menos durante as chuvas mas não paravam de todo."<sup>41</sup>

"Os não-assalariados moldavam suas panelas, jarças, porrões, brinquedos para crianças e até penicos . . . que juntavam para os domingos quando iam vender nas feiras. Com chuva ou com sol os infelizes não conheciam dia de descanso: nos dias de semana trabalhavam no barro; nos domingos se esbofavam nas feiras pra vender o produto do trabalho da semana."<sup>42</sup>

"Nas lagoas os sururuzeiros trabalhavam do mesmo modo, dentro da lama e debaixo da chuva."<sup>43</sup>

"Lula principiou a olhar nas margens o pessoal tirando sururu. O processo continuava o mesmo, todá a gente seminua, atolada na lama das margens arrancando o molusco de dentro da água suja . . . uma cuia de queijo cheia de sururu custava aos revendedores quatro tostões."<sup>44</sup>

Mas também é nessa lama e em consequência dela que os homens adoecem e morrem:

". . . devoradores da própria mãe-terra que os vira nascer e que os matava depois de amarelão"<sup>45</sup>.

". . . os miseráveis estavam aquecidos por dentro, de maleita, estavam de sensibilidade embotada, minados de verminose, o gosto pervertido, viciados a mascar bolões de barro cozido, cacos de telha, balas de badoque. O hábito de comer terra era natural entre os cambembes . . . Sururuzeiro esquentadinho, de sezões via o mundo diferente, o sol com outra cor, a lama chegava a possuir seus afaços apalpando os pés de frieira, abarcando os seios, 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."<sup>46</sup>

". . . o sururuzeiro já vivia num outro plano independente dos elementos naturais, acima do tempo, com outras sensibilidades que o colocava fora da tirania do espaço, recuado da morte não ligando a ela, além da vida que os outros seres co-

nhecem.

"A terra chata tinha o homem no seu plano."<sup>47</sup>

"A lagoa dava seu banho negro naqueles corpos miseráveis . . . 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."<sup>48</sup>

Desta forma, a lama, como já foi referido anteriormente, 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.

Como tentei mostrar, era dessa lama que Lula Bernardo desejava salvar o seu povo; entretanto, é nessa mesma lama que ele começa a "afundar". O que se tem agora não é mais o homem tentando dominar o espaço; pelo contrário, o espaço passa a reger a vida da personagem, que, oprimida pelo ambiente, passa a não agir, a não esboçar nenhuma reação:

"Lula percebeu que os seus impulsos de reação tinham diminuído. Devia ser a terra amolengando-o. Era preciso não se deixar vencer pela lama, andar, sair, agitar-se . . ."<sup>49</sup>

"Vou andar, a pé, de canoa, vou andar. O susto me tomou, tenho já medo da terra."<sup>50</sup>

"Uma moleza medonha prendia-o ao alpendre, aos redores de sua habitação. As longas caminhadas que antes eram todo um encanto para ele custavam-lhe penosas canseiras."<sup>51</sup>

Portanto, a permanência de Lula na ilha, o tipo de

relacionamento que desenvolve com os habitantes e o fato de sentir-se um estrangeiro com relação às leis que ali imperam, resultam numa reversão de expectativa no que diz respeito aos planos de transformação daquele lugar. Nesse sentido, o ambiente doentio da ilha torna-se fonte de angústia e sofrimento, levando à degradação física e psicológica. O reflexo da primeira dá-se no ato de comer a lama; o da segunda, na indiferença da personagem com relação ao mundo circundante:

"A chuva continuava a empapar o chão, a ventania continuava a berrar, Lula continuava a sofrer. Além do sofrimento que o ambiente passava para ele, tinha o que a lama inerte lhe havia insidiosamente transmitido. A maleita não tinha abandonado o homem"<sup>52</sup>.

"A maleita veio mesmo com o homem dormindo. Devia ter sido a maleita. Pela manhã viu a moringa quebrada e tinha a boca suja de barro. Havia comido caco de quartinha dormindo. Afastou aquele pesadelo. Não estaria tão decaído assim. Era o álcool que o estava fazendo inconsciente. No dia seguinte porém sem álcool e sem sezões o desejo de comer qualquer coisa que não era alimento atacou o homem . . . Agora compreendia como era imperioso o apetite depravado dos cambembes, que ele tanto combatia e o qual no momento o dominava. Era o jugo da lama."<sup>53</sup>

". . . o desejo de comer terra continuava a governar Lula. Um dia viu um pedacinho de massapê cozido em cima de sua mesa, que nem guloseima que se põe na carteira de menino pra fazer surpresa. O seu vício já estava descoberto, os viciados de casa procuravam satisfazer o novo iniciado; eram até bons: ofereciam-lhe veneno menos tóxico."<sup>54</sup>

"O homem estava 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."<sup>55</sup>

Outro dado significativo que ressalta a importância da ilha enquanto espaço central e da lama enquanto elemento

nuclear da narrativa pode ser encontrado na resistência de Lula em abandonar o seu habitat, o mundo que criou para si. A partir do momento em que vai morar na ilha de Santa Luíza, ele só volta à cidade por duas vezes. A primeira delas é quando reencontra, em Bebedouro, Ana e a traz para viver em sua companhia. A segunda, quando vai a Maceió à procura de antigos amigos, a fim de que intercedam a seu favor junto às autoridades da ilha. Nas duas ocasiões, o narrador leva a comprovar a presença da lama:

"Lula num dia desses, amoladíssimo, foi ver 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 à olaria Lula parou. Dois seres tristes encharcados pelo aguaceiro parece que esperavam alguém ali. Era uma mulher e mais um menino mal vestidos e mal calçados"<sup>56</sup> (grifo meu).

"A noite vinha vindo sem interromper a chuva. E foi quando saíram com outros tijoleiros dois camaradas fortes . . ., os quais pararam diante da mulher e do menino sombrios.

"A mulher falou:

"— Venha pra casa Durão. A canoa está esperando . . .

"— Sai azar, não me amole sinhá égua, então não basta de me botar peso, ainda pensa que sou boñeco? Ora suma-se."<sup>57</sup>

"Lula agora tinha reconhecido naquele ser triste, a sua companheira de sereno, na noite em que regressara à terra. Seguiu-os. No meio da estrada o homem voltou-se e percebendo que a mulher o seguia segurou-a por um braço e jogou-a no chão."<sup>58</sup>

"(Lula) um dia se lembrou de ir a Maceió falar com uns antigos companheiros de escola relatando-lhes o ocorrido e por intermédio deles ver se obtinha qualquer interferência do governo."<sup>59</sup>

Ao chegar em Maceió, Lula sofre um novo ataque de maleita, sendo atendido por uma prostituta na pensão onde se

hospedara:

"A prostituta continuava cada vez mais prestativa;

"-Estou me engraçando mesmo de você, benzinho. Se pode até arranjar um emprego pra você ficar aqui bem colocado, vivendo na praça . . . Ela falava pelos cotovelos:

"-Olhe o inspetor tem um xodó baita por mim, pois bem, o inspetor é cunhado do secretário, que é irmão de criação do governador: você está vendo que mamãezada!"<sup>60</sup>

"-Desculpe, Mosquitinha, tanto incômodo que lhe dei. Você foi muito boa matando-me a sede d'água. O seu corpo podia ter matado outra sede se não tivesse sem saber secado um resto de água quieta que eu tinha dentro de mim. Num regime de lama como esse em que nós todos vivemos, quem é puro só pode sair enlameado. Até logo, até não sei quando. Você não me compreende, mas eu queria proferir mesmo para o ar uma última verdade. Eu sou maluco"<sup>61</sup> (grifo meu).

As citações acima permitem-me observar que, fora da ilha, além de elemento puramente natural, físico, a lama parece, metaforicamente, nas relações e nos valores humanos, como pode ser constatado na brutalidade com que Ana é tratada pelo companheiro e, também, na proposta que é feita a Lula pela prostituta de Maceió. Assim, parece não haver saída para o elemento humano em Calunga: ou é escravizado pela natureza ou pela brutalidade, ou ainda pelo "progresso". É a essa constatação que chega Lula, levando-o a rejeitar o espaço social da cidade - lugar profano -, rompendo com ele e preferindo voltar para a "lama" de sua ilha - espaço sagrado:

"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"<sup>62</sup>.

Ao fazer essa opção, a personagem encontrar-se-á du-

plamente ilhada, já que o viver na ilha de Santa Luíza acarreta o confinamento e a ausência de comunicação e liberdade, levando, conseqüentemente, à aceitação das leis e das normas daquele mundo:

"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 empregos pra seus xodôs. Era voltar e resolver a questão como Piôca queria. O cambembe conhecia mais do que ele a terra que abandonara"<sup>63</sup>.

Até esse momento, Lula ainda tentava reagir contra a dominação da terra. Agora, passa a aceitar como realidade não poder lutar contra as forças naturais. A terra começa a vencer o homem e, em conseqüência, há o agravamento da degradação física e psicológica da personagem. A partir do instante em que passa a aceitar os meios de Piôca para lutar contra o Senhor do Canindé, Lula reconhece não existir mais diferença entre ele e o povo da terra:

"Lula não tinha mais vontade de comer. Estava atordoado com a idéia 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"<sup>64</sup>.

". . . com o dia Piôca apareceu no alpendre com três cabras escolhidos a dedo. Os homens se abancaram nos tamboretos ali mesmo esperando que Lula aparecesse.

"Piôca foi lá dentro prevenir o patrão.

"- Não quero me entender com essa gente. Você se entenda com eles, me deixem em paz."<sup>65</sup>

A forma de expressar sua revolta contra as leis daquele mundo dá-se através da indiferença com que passa a encarar tudo que o cerca e, até mesmo, o agravamento de seu mal

físico:

"Lula ia ouvindo as palavras da velha e parecia cada vez mais se afundar no seu negro desânimo. A velha não percebia o afundamento do homem . . ."66.

"Lula indiferente a tudo não se opunha a nada, sujeitando-se como cobaia a todas as experiências. Ele não fazia questão de sarar nem de não sarar, nem de viver nem de coisíssima nenhuma. Era um autômato."67

"Num relâmpago de tempo os olhares do cambembe e do patrão se encontraram e se disseram as coisas profundas que haviam de se dizerem. Piôca compreendera que o patrão se afundava nos males da ilha, agora desarvorado completamente pelo declive moral em que escorregava ligeiro."68

A acelerada decadência de Lula Bernardo pode ser constatada através do descritivismo literário. O espaço físico espelha fielmente a situação na qual ele se encontra:

"Lula já não tinha auxiliares que zelassem a casa. O inverno não encontrava mais Ana. Um capinzinho de mocô invadiu o pátio em frente à casa e repontou entre os tijolos do alpendre. O corrimão de madeira em que Lula se encostava para ver o mundo, apodrecera. Bem em riba da cumieira, surgindo fora das telhas, um cupim colosso convencia que Santa Luíza estava desabando. Não havia mais estábulos para os poucos carneiros que restavam. As pobres bestas magras com a lâ embolada de carapicho e lama dormiam debaixo dos pés de pau. A casa ia virar tapera. O homem, esse já era uma tapera mesmo. As escoras humanas que o amparavam estavam arriando: Joaquina mergulhando no marasmo da opilação, Piôca preocupado com a guerra. Ana desaparecera há muito minada pelos vícios da terra"69.

Conseqüentemente, passa a acontecer o que a personagem rejeitava desde o início da narrativa — a identificação com a figura exponencial daquele lugar, Totô do Canindé:

"Lula palpava os membros para ver se existia, levava as mãos ao pescoço, ao rosto, sentia-se horrível tocando a sua própria fealdade, estava realmente igual ao senhor de Canindé, o bigo-

de abundante caído sobre a boca, as pernas querendo amunheçar de tão dormentes. Só faltava ficar fe-roz para os cambembes e praticar as outras coisas do Totô . . . Voltava a verificar-se, palpando-se, tocando as deformações crescentes. Tinha realmente se tornado igual ao senhor do Canindé. Ele era o senhor do Canindé. A sua casa suja, em ruínas, possuía a escuridão, o cheiro de lama, a tristeza da casa do coronel"<sup>70</sup>.

Alheio ao mundo que o cerca, Lula passa a sentir-se cada vez mais semelhante ao vizinho. Para reforçar esse seu sentimento, a velha Libânia o confunde com Totô - "Não estranhe, meu nego, ter tomado você por seo Totô. Você está a cara dele, comparando mal"<sup>71</sup>. Entretanto, o momento básico para que se comprove essa identificação, dá-se quando ele enxerga a sua imagem no espelho. Até agora essa semelhança ou era vista pelos olhos de outras pessoas ou apenas sentida. A partir do contato com o espelho, são seus próprios olhos que obtêm a confirmação:

"Lula foi ao espelho e percebeu que o senhor do Canindé era ele próprio"<sup>72</sup>.

Não havendo mais possibilidade de engano - o espelho tirou-lhe as últimas esperanças -, Lula constata, finalmente, que a terra o venceu - "só existe a terra que eu como e que é mais forte do que eu"<sup>73</sup> -, e que ele nada mais é que o reflexo de um mundo e de um ser que esteve tentando negar.

Para agravar ainda mais a sua situação, é encontrado e trazido até ele o cadáver de Piôca. Este era o último ponto de apoio de Lula, o único que ainda o fazia resistir, não se entregar totalmente. Com a morte dele, Lula resolve acabar com a própria vida. E, ao tomar essa decisão, ele parte em busca de seu duplo - Totô:

"(Lula) saiu cambaleando à procura de si próprio. Devia matar-se naquela noite mesma"<sup>74</sup>.

"No Canindê a porta escancarada e o coronel sozinho na rede maginando. Quando viu Lula pensou que era sonho. Mas vendo as mãos em garra querendo esganá-lo, num minuto criou ânimo nas pernas bambas. As duas forças 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 violências. Duas fraquezas brigando."<sup>75</sup>

Ao constatar que havia matado Totô, Lula deixa o local e busca a morte na água. O seu acesso à ilha deu-se através dela, sendo pelo mesmo meio que a deixa. É, em síntese, uma forma de procurar a sua purificação e renovação, a reabsorção no elemento primordial, que comprova a estrutura cíclica do texto e a importância do espaço dentro dessa estrutura.

## NOTAS

- 1 LIMA, Jorge de. Calunga. Porto Alegre, Globo, 1935. p. 7.
- 2 Idem, ibidem, p.7.
- 3 Idem, ibidem, p.8.
- 4 Idem, ibidem, p.9.
- 5 Idem, ibidem, p.10.
- 6 Idem, ibidem, p.10-1.
- 7 Idem, ibidem, p.12.
- 8 Idem, ibidem, p.12.
- 9 Idem, ibidem, p.17.
- 10 Idem, ibidem, p.14.
- 11 Idem, ibidem, p.19.
- 12 Idem, ibidem, p.19-20.
- 13 Idem, ibidem, p.22.
- 14 Idem, ibidem, p.27-8.
- 15 Idem, ibidem, p.26-7.
- 16 Idem, ibidem, p.27.
- 17 Ver nota 16 do capítulo 3.
- 18 LIMA, Jorge de. Op. cit, p.28.
- 19 Idem, ibidem, p.28.
- 20 Idem, ibidem, p.46.
- 21 Idem, ibidem, p.20-1.
- 22 Idem, ibidem, p.43.
- 23 Idem, ibidem, p.64-5.
- 24 Idem, ibidem, p.77.
- 25 Idem, ibidem, p.179.

- 26 Ver página 29 deste trabalho.
- 27 LIMA, Jorge de. Op. cit. p.45.
- 28 Idem, ibidem, p. 42-3.
- 29 Idem, ibidem, p.49.
- 30 Idem, ibidem, p.76.
- 31 Idem, ibidem, p.42.
- 32 Idem, ibidem, p.47.
- 33 Idem, ibidem, p.67-8.
- 34 Idem, ibidem, p.69.
- 35 Idem, ibidem, p.69.
- 36 Idem, ibidem, p.95.
- 37 Idem, ibidem, p.53.
- 38 CUNHA, José Mariano Carneiro da. O grande personagem do Calunga de Jorge de Lima. In: Revista do Livro, Rio de Janeiro, 23-4 : 93-8, jul./dez.1961.
- 39 CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des symboles. Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1982. p.143.
- 40 LIMA, Jorge de. Op. cit. p.20.
- 41 Idem, ibidem, p. 73.
- 42 Idem, ibidem, p.73.
- 43 Idem, ibidem, p.75.
- 44 Idem, ibidem, p.130.
- 45 Idem, ibidem, p.20.
- 46 Idem, ibidem, p.75-6.
- 47 Idem, ibidem, p.76.
- 48 Idem, ibidem, p.131.
- 49 Idem, ibidem, p.82.
- 50 Idem, ibidem, p.82.
- 51 Idem, ibidem, p.85.
- 52 Idem, ibidem, p.71.

- 53 Idem, ibidem, p.90-1.
- 54 Idem, ibidem, p.91-2.
- 55 Idem, ibidem, p.96.
- 56 Idem, ibidem, p.35.
- 57 Idem, ibidem, p.36.
- 58 Idem, ibidem, p.36.
- 59 Idem, ibidem, p.127-8.
- 60 Idem, ibidem, p.139.
- 61 Idem, ibidem, p.141.
- 62 Idem, ibidem, p.140.
- 63 Idem, ibidem, p.140.
- 64 Idem, ibidem, p.147.
- 65 Idem, ibidem, p.148-9.
- 66 Idem, ibidem, p.177.
- 67 Idem, ibidem, p.169.
- 68 Idem, ibidem, p.154.
- 69 Idem, ibidem, p.170.
- 70 Idem, ibidem, p.174-5.
- 71 Idem, ibidem, p.177.
- 72 Idem, ibidem, p.178.
- 73 Idem, ibidem, p.181.
- 74 Idem, ibidem, p.182.
- 75 Idem, ibidem, p.183-4.

## 6 - O SISTEMA SIMBÓLICO DA NARRATIVA

Nos capítulos anteriores, procurei descrever a relação existente entre: 1. o tempo mítico e a questão temporal em Calunga, partindo da concepção de tempo histórico - irreversível - até atingir um tempo regido pelas alternâncias naturais - reversível; 2. o espaço mítico e a questão espacial em Calunga, onde, em detrimento do espaço exterior modificável, deu-se, progressivamente, a valorização de um espaço natural e nuclear.

Cabe agora interpretar a função desses elementos como parte integrante da unidade do texto de Jorge de Lima. Para tanto, faz-se necessário explicitar a maneira pela qual estou trabalhando com o conceito de mito.

Para Eliade, o "mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. É sempre a narrativa de uma 'criação'<sup>1</sup>. Mito é, pois, a origem, uma maneira de conceber a relação do homem com o mundo. Para as sociedades arcaicas, o mito - ou o pensamento mítico - está incorporado ao real, faz parte da práxis e da vida do indivíduo, constituindo uma forma de conhecimento e explicação do real.

Entretanto, no momento em que o homem ingressa no

tempo histórico, irreversível e cronológico, e o espaço se despoja do caráter de sacralidade, o mito desaparece enquanto elemento essencial, transparecendo, simbolicamente, como forma supletiva, através da arte. O homem simboliza coisas, seres e fatos, e, embora tenha ocorrido a dessacralização do mundo, o mito ainda atua como uma forma de revelação simbólica da realidade, levando a um determinado sistema de referências imaginárias.

Do meu ponto de vista, Calunga revela a presença do mito tanto no plano episódico como no plano do imaginário.

No que diz respeito ao tempo, a presença de uma concepção mítica, como procurei mostrar, pode ser percebida a partir do momento em que a narrativa passa a privilegiar, no registro da passagem do tempo, as variações "dia e noite" e o "ciclo das estações", isto é, as alternâncias naturais. Além disso, a questão do retorno às origens está também intimamente ligada a uma concepção mítica de tempo.

Importa, neste momento, compreender de que maneira esses elementos, até agora percebidos apenas como dados do real, assumem, através de um processo de ampliação dos significados, outros valores, que permitem colocá-los no nível do imaginário, adquirindo significados que ultrapassam o factual.

Veja-se, inicialmente, a oposição entre o dia e a noite, a claridade e a escuridão:

"Lula foi ler, foi riscar projetos para rasgá-los depois, foi se fatigar até que o sono chegasse e lhe concedesse o aniquilamento da noi-

te"<sup>2</sup> (grifo meu).

"Certas feitas Ana cantava acalantos, também cantos dolentes de ninar criança, cantos da noite tão mornos.

"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.

"O homem não precisava de cantos da noite, mas antes de canções de eito, dessas toadas que a gente usa no trabalho das limpas, no campo, equilibrando a toada com os companheiros pra vencer a fadiga, pra irmanar mais, e descansar o corpo que não pode parar"<sup>3</sup> (grifo meu).

"Quero o dia! Quero ver! Não ouço cantos de noite, não quero ser ninado! Quero cantos de despertar, de construir, de conduzir, de andar"<sup>4</sup> (grifos meus).

"Chegava a noite Lula ficava, o lunar se derramava sobre as águas puras e sobre a lama po-dre indiferentemente"<sup>5</sup> (grifo meu).

Como se pode perceber, o dia e a lua estão diretamente ligados à vida da personagem. Esses dois elementos, no nível do real, representam fenômenos cíclicos da natureza. No nível do imaginário, assumem uma conotação simbólica de nascimento, de construção concreta e ontológica. É nesse sentido que o dado real é transferido para a vida da personagem através de uma transposição de significados. Lula Bernardo está em busca de um mundo novo, e o seu desejo de construir revela a necessidade de vencer a natureza. Neste momento, ele age como um ser criador:

"(Lula) mandou vir as primeiras cabeças de carneiro. Retirou da pesca meia dúzia de caboclos dispostos e entregou o negócio que iria se desenvolver e salvar os antigos comedores de moluscos"<sup>6</sup>.

"Não tinha parado um momento, terminara a construção de limpos estábulos e tudo dispusera

para o bom êxito da sua criação . . ."7.

Entretanto, não apenas o dia e a lua, representantes da claridade e da realidade abarcável, estão ligados à vida da personagem. Também a noite, deixando de ser um simples dado real e assumindo um significado próprio, identifica-se à existência de Lula Bernardo:

"Era lua nova nos almanaques e nas folhinhas porque nem lua nem sol se viam mais"<sup>8</sup> (grifo meu).

"Lula acendeu sua lanterna e rompeu a grande escuridão caminhando inquieto para casa.

"De certa época a aproximação de sua vivenda provocava no homem uma apreensão funda"<sup>9</sup> (grifos meus).

"Lula quis erguer-se mas a noite parecia pesar-lhe em cima como um grande manto de chumbo pregando-o à terra. Um frio rápido picou-lhe a espinha e a maleita ali mesmo veio depois com um calor amigo que fazia o doente achar gostoso o leite de lama. De manhãzinha o encantamento da noite e da maleita desapareceu . . ."10 (grifos meus).

Se o dia representa para a personagem o começo de uma nova etapa de sua vida, a noite, por outro lado, leva a constatar o sentido de fim, de retorno ao Caos. A escuridão ambiental reflete a própria escuridão da personagem. Não tendo mais força para agir como ser criador, Lula entrega-se a um destino tão desconhecido e indeterminado como o significado da noite neste contexto. Pode-se dizer que um dado que era externo — a noite — internaliza-se na problemática da personagem:

"Só restava do espetáculo noturno a lâmpada desmaiada pelo sol e espectro do homem desmaiado no mundo real em que devia viver"<sup>11</sup> (grifo meu).

Obviamente, a questão temporal no contexto de Calun-  
ga não se restringe a dados relativos a Lula Bernardo. O que se tem é a presença de um tempo que registra ocorrências universais, comuns a todos os homens. É um tempo que não flui em uma só direção, isto é, apesar de registrar os ciclos básicos da vida – o nascer, o crescer e o morrer –, não deixa de voltar-se sobre si mesmo, de apresentar situações limites, obstáculos que devem ser superados, ultrapassados para que se dê a passagem de uma etapa para outra, e revelar um caráter de reversibilidade, de eterno retorno e periodicidade.

Voltando à questão do retorno às origens, foi dito anteriormente que todo aquele que se propõe a realizá-lo está procurando, segundo Eliade, reviver o tempo em que as coisas se manifestaram pela primeira vez. Trata-se, em síntese, de uma anulação do tempo presente no sentido de recuperar a unidade perdida que se encontra em um passado anterior.

Retomando em parte minhas colocações, diria que Lula Bernardo, ao retornar à sua terra natal, estava em busca de suas raízes. No momento em que não consegue reatar os laços familiares, resolve anular o seu passado e criar uma nova história para si. Nesse sentido, passa a valorizar o futuro, pois o presente – sinônimo do passado degradado – não preenche a sua expectativa de vida.

No entanto, pode-se perceber que o futuro para Lula é uma busca do "paraíso perdido", isto é, ele deseja um futuro com valores do passado, numa tentativa de recuperação do tempo original, forte, sagrado. Um elemento que reflete esse

posicionamento da personagem e que perpassa todo o texto, é a referência aos índios caetés. Eles simbolizam aquilo que o homem do presente perdeu – a força, o valor, a coragem:

"Olhe coronel, o senhor quer saber? Nós é que roubamos as terras desses infelizes. 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"<sup>12</sup>.

"Velha Libânia tinha sido apenas uma visão, – a visão antiga, milenária das mulheres idosas da tribo, encarregadas da guarda dos prisioneiros e das quais os primeiros cronistas contam as histórias de suas crueldades consideradas virtudes como virtude a guerra, a guerra contínua quando os cambembes eram os valorosos caetés comedores de carne humana."<sup>13</sup>

Assim, a presença dos índios caetés, motivo que se repete ao longo da narrativa, deixa de representar apenas um dado histórico externo ao texto e passa a refletir a visão do mundo do narrador. O fato de Lula Bernardo desejar reviver a postura dos primeiros habitantes do lugar frente à vida demonstra a sua insatisfação com o presente e com todo o sistema de valores vigente.

Assim como foi visto com relação ao tempo, também no que diz respeito ao espaço se fazem presentes elementos que permitem uma interpretação a partir de uma concepção mítica. São eles, basicamente, a água e a lama.

Desde a chegada de Lula Bernardo a Bebedouro – cidade de seu nascimento –, a água aparece associada à sua pessoa, seja quando ele revê nos lagos e praias de sua terra o povo trabalhando diretamente com ela, seja quando relembra a sua infância. A água faz parte da natureza daquela região. Ela

está nas lagoas, nos rios, no canal, no mar.

Quando Lula vai em busca de informações sobre alguns parentes seus na ilha de Santa Luíza, a água representa, nesse momento, uma barreira física que deve ser ultrapassada:

"Contaram-lhe que em Santa Luíza existia uma família Bernardo.

"- Canoeiro me leva pra ilha de Santa Luíza.

"O remeiro empurrou o remo na lama livrando o barco, amarrou a escota na marcação do vento. A canoa avoou. Lula principiou a olhar a paisagem"<sup>14</sup>.

Mesmo não encontrando ninguém de sua família, Lula resolve morar na ilha. Nesse momento, o fato de ele cruzar aquelas águas não representa simplesmente a transposição de uma barreira física. Como já foi dito anteriormente, nesse contexto a água perde a conotação de elemento físico e se torna elemento mítico. Diz Eliade sobre a água:

"Princípio do indiferenciado e do virtual, fundamento de toda a manifestação cósmica, receptáculo de todos os gérmenes, as águas simbolizam a substância primordial de que nascem todas as formas e para a qual voltam, por regressão ou cataclismo. Elas foram no princípio, elas voltarão no fim de todo o ciclo histórico ou cósmico; elas existirão sempre - se bem que nunca sós, porque as águas são sempre germinativas, guardando na sua unidade não fragmentada as virtualidades de todas as formas. Na cosmogonia, no mito, no ritual, na iconografia, as águas desempenham a mesma função, qualquer que seja a estrutura dos conjuntos culturais nos quais se encontram: elas precedem qualquer forma e suportam qualquer criação. A imersão na água simboliza o regresso ao pré-formal, a regeneração total, um novo nascimento, porque uma imersão equivale a uma dissolução das formas, a uma reintegração no modo indiferenciado da pré-existência; e a emersão das águas repete o gesto cosmogônico da manifestação formal. O contato com a água implica sempre a regeneração: por um lado, porque à dissolução se segue um 'novo nascimento'; por outro lado,

porque a imersão fertiliza e aumenta o potencial de vida e de criação"<sup>15</sup>.

Levando em consideração as afirmações de Eliade, pode-se dizer que aquela água a ser cruzada por Lula, Bernardo passa a assumir um significado que ultrapassa o puramente factual, pois, além de elemento natural, físico, torna-se elemento lustral e iniciático, já que, ao atravessá-la em direção à ilha, a personagem se transforma em um outro homem, deixando atrás de si a existência vivida até aquele momento. Ao sair dela, ao ingressar na ilha – espaço central –, ele renasce para uma nova vida através de um ato que podemos associar a um ritual iniciático.

Mas não é só nesse momento que a água é elemento essencial na vida de Lula. Todo o cotidiano da personagem na ilha gira em torno da presença da água. Ela está relacionada ao meio de trabalho dos nativos, é presença constante na época das chuvas e, também, na própria geografia local:

"– Não; era impossível criar carneiros num lugar tão úmido, encharcado, sem pastagens que dessem pra os animais comer. Que o patrãozinho deixasse de fantasia, ilha só pra pescaria ou pra outras labutas com água"<sup>16</sup> (grifo meu).

"A época das enchentes, das grandes chuvas, do encharcamento das terras baixas, se anunciava a Lula com uma apreensão medonha, porém confiava em não sei o que, confiava mais na resistência de seus rebanhos"<sup>17</sup> (grifos meus).

"De começo caíam grossos aguaceiros, pesados, enchendo as veredas, escorrendo em enxurradas pelas estradas"<sup>18</sup> (grifo meu).

"Um mês depois, as chubaradas grossas cederam a vez a uma chuvinha fina, mofina, abusada, sem parar"<sup>19</sup> (grifos meus).

"Numa noite de chuva a solidão era mais

funda.

"Através da escuridão o homem via os caminhos encachoeirados, o coqueiral bulindo a copa, a ventania andando soturna na noite densa . . . Ouviu numa lonjura de léguas no Sumaúma barulhos de terras caídas, o remoinho do Calunga gorgolejando, o Paraíba, o Mundaú espumando águas barrentas"<sup>20</sup> (grifos meus).

"Por toda a parte os lugares tinham nome d'água, traíndo as origens: Levada, Olho d'água, Maçaíó, Aterro de Jaraguá, Poço, Bebedouro, Satuba, Mundaú-Mirim, Água-Fria, Alagoas.

"Ainda se ia a jacarezadas, como no começo do mundo"<sup>21</sup> (grifos meus).

As poucas passagens transcritas bastam para comprovar o quanto a presença da água está ligada à vida da personagem, contrapondo-se, na maior parte das vezes, às realizações de Lula. Seja qual for o projeto que se proponha a executar, sempre terá a água como um obstáculo a ser vencido, comprovando que este elemento natural, físico, assume uma gama enorme de significações, deixando de ser apenas um dado da natureza para ligar-se diretamente à estrutura da narrativa. Isso pode ser constatado ao final do romance, quando, não conseguindo superar as barreiras que lhe são impostas, Lula procura o suicídio na água. Foi através dela que ele ingressou naquele espaço físico e é pelo mesmo meio que o deixa:

"Ali perto na beirada d'água estava uma canoa. Entrou nela empurrando-a com todo o resto da força que tinha, para o canal. A água do mar corria naquela hora para a lagoa"<sup>22</sup>.

"A canoa de Lula vogava em plena lagoa, na escuridão lambida de instante a instante pelo facho branco e vermelho do farol do Jacutinga."<sup>23</sup>

"Aí sentiu que a canoa rodava, rodava um círculo ligeiro puxando-o para a morte. Era o redemoinho, sim senhor. Estava em cima do Calunga,

mesmo."24

"Quando a manhã raiou não havia ninguém sobre a face das águas. A lagoa estava muito calma."25

A morte na água, nesse contexto, representa a necessidade de regeneração através da reabsorção no elemento primordial.

Cabe ainda observar que a presença do redemoinho não é gratuita. A sua imagem circular reflete aqui a imago mundi, o espaço e o tempo míticos. A morte não é o fim de um estágio, mas apenas uma etapa provisória para um renascer com as virtualidades intactas.

Também a lama exerce papel essencial enquanto elemento mítico. Como já se definiu anteriormente, a lama é mistura de água e terra, unindo o princípio receptor da terra ao princípio transformador da água. Assim, se o ponto de partida for a terra, a lama é evolução, representando o movimento, a fermentação e a plasticidade da terra. No entanto, se partirmos da água, a lama pode ser considerada como involução do elemento primeiro.

A dialética de a lama poder ser terra fecundada ou água corrompida perpassa todo o texto de Jorge de Lima, pois assim como os homens vivem dessa lama, é por causa dela que adoecem e morrem:

". . . a mesma população esmolambada saía pras olarias, pra lagoa do sururu, colher molusco, tarrafear, tirar o pão de dentro daquelas águas lamacentas"26 (grifo meu).

"Os não-assalariados moldavam suas panelas, jarras, porrões, brinquedos para crianças e

até penicos que juntavam para os domingos quando iam vender nas feiras"<sup>27</sup> (grifo meu).

"Lula principiou a olhar nas margens o peçoal tirando sururu. O processo continuava o mesmo, toda a gente seminua atolada na lama das margens arrancando o molusco de dentro da água suja"<sup>28</sup> (grifo meu).

". . . devoradores da própria mãe-terra que os vira nascer e que os matava depois de amarrelão"<sup>29</sup> (grifo meu).

"A lagoa dava seu banho negro naqueles corpos miseráveis. A lagoa era a mãe que alimentava a população de todo o mundo da Manguaba, alimentava à maneira das leitoas do coronel: deitada na lama. Mãe-porca"<sup>30</sup> (grifo meu).

Assim, a lama não é apenas mais um elemento do cenário ou do espaço físico de Calunga. Pode-se constatar a sua força na ilha de Santa Luíza mas não só ali. Fora daquele ambiente, ela também é presença constante enquanto elemento físico e enquanto elemento metafórico, representando a decadência dos valores humanos. Observem-se as citações abaixo:

"Lula num dia desses, amoladíssimo, foi ver a cidade. As ruas de pedra solta estavam sulcadas, havia lama por tudo"<sup>31</sup> (grifo meu).

"A prostituta continuava cada vez mais prestativa.

"-Estou me engraçando mesmo de você, benzinho. Se pode até arranjar um emprego pra você ficar aqui bem colocado, vivendo na praça"<sup>32</sup> (grifo meu).

"-Desculpe, Mosquitinha, tanto incômodo que lhe dei . . . Num regime de lama como esse em que nós todos vivemos, quem é puro só pode sair enlameado"<sup>33</sup> (grifo meu).

Como se pode constatar, de elemento da natureza, a lama se transforma em elemento ficcional, pois os fatos, em função da atmosfera criada por ela, passam a ter relação direta com a sua existência. A personagem, a princípio, procu-

ra lutar contra a lama, procura criar um novo ambiente para si e para os homens da ilha. Entretanto, pouco a pouco, Lula começa a ser vencido, não encontrando forças para resistir a ela:

"Lula continuava a sofrer. Além do sofrimento que o ambiente passava para ele, tinha o que a lama inerte lhe havia insidiosamente transmitido"<sup>34</sup> (grifo meu).

"Era o jugo da lama. Até a ele a lama vencera. Mas não pensava naquelas coisas com revolta não: sentia o visgo da lama amolecer-lhe o ânimo"<sup>35</sup> (grifos meus).

"A maleita veio mesmo com o homem dormindo . . . Pela manhã viu a moringa quebrada e tinha a boca suja de barro. Havia comido caco de quartinha dormindo"<sup>36</sup> (grifo meu).

Essa geofagia de Lula Bernardo pode ser interpretada de duas formas. Se comer a lama traz a morte, conseqüentemente, a lama é degradação física e moral, e a personagem, ao sentir-se identificada com tudo aquilo que antes negava, vai procurar um meio de purificar-se — o suicídio na água. Por outro lado, o comer a lama pode também significar a "iniciação" da personagem, isto é, a recuperação de sua identidade com o meio, identidade que foi perdida pela longa ausência. Nesse caso, pode-se então considerar a lama como água lustral contrario sensu.

A justificativa para essa segunda interpretação pode ser encontrada no momento em que Lula Bernardo resolve habitar a ilha de Santa Luíza. Como se pode observar, em detrimento de um espaço exterior modificado/modificável, ele escolheu, para fixar moradia, um lugar cercado de água, uma ilha, em outras palavras, um "centro". Segundo Eliade, o "cen-

tro" é a zona do sagrado e da realidade absoluta, representando a passagem do profano para o sagrado, do efêmero para a eternidade, da morte para a vida. Entretanto, o acesso ao "centro" nunca é obtido de forma fácil, exigindo daquele que o empreende uma "iniciação". Acredito que em Calunga se dá essa passagem, mas de forma diferente da que refere Eliade, já que se está em um tempo histórico e não em uma sociedade arcaica.

Todos os obstáculos enfrentados ao longo da narrativa nada mais são que uma forma de a personagem conseguir atingir o "centro", que simboliza a sua transição de um ser social para um ser individual:

"Lula foi ao espelho e percebeu que o senhor do Canindé era ele próprio"<sup>37</sup> (grifo meu).

"— Eu sou Totô do Canindé, quis me enganar que era Lula da Varginha, mas foram as tremedeiras que me pregavam essa mentira. Sou Totô do Canindé, sempre fui. Sempre serei. Nem sei mesmo se existe esse Lula. Esse Lula parece uma outra vida que vivi há séculos, em outra geração"<sup>38</sup> (grifos meus).

No momento em que Lula se assume como um ser individual e pertencente àquele meio, fato que ocorre ao ver sua imagem no espelho, ele consegue deixar de lado a falsa aparência social que procurava manter desde a sua volta e que não lhe permitia aceitar-se como um cambembe descendente dos caetés. Convém, porém, salientar que essa questão da identidade ocorre em Calunga porque não se está tratando de um herói mítico. Para este não existe a questão da dualidade, já que as coisas só têm existência quando são vistas. A essência está diretamente ligada à aparência. É uma questão de concre-

tude e visibilidade: só pode existir aquilo que pode ser visto. Como exemplo, pode-se citar, no primeiro canto da Ilíada<sup>39</sup>, a dúvida de Aquiles entre matar ou não o Átrida Agamemnon. Sua decisão é personificada pela figura de Palas Atena. Ela, não o deixando puxar a espada, impedindo-o de cometer um ato impensado, representa a personificação e a concretização de uma atitude. Somente com a introdução do pensamento filosófico na antigüidade clássica, e principalmente a partir de Heráclito, rompe-se a unidade entre as palavras e as coisas para ceder lugar ao pensamento dialético. Assim, a estrutura romanesca de Calunga – datada historicamente – permite que haja a discussão entre essência e aparência, representadas, respectivamente, nesse contexto, pelo ser individual e pelo ser social.

Retomando as considerações anteriores, ao se assumir a lama como água lustral, pode-se dizer que a morte de Lula na água comprova a estrutura cíclica do texto e reitera a idéia de um novo nascimento, pois, como diz Eliade,

" . . . desintegrando toda a forma e abolindo toda a história, as águas possuem esta virtude de purificação, de regeneração e de renascimento, porque o que é mergulhado nela 'morre' e, erguendo-se das águas, é semelhante a uma criança sem pecados e sem 'história', capaz de receber uma nova revelação e de começar uma nova vida 'limpa'"<sup>40</sup>.

Desta forma, a atitude de Lula, procurando a morte na água, equivale à função das cerimônias de Ano Novo ou daquelas que imitam o dilúvio, que é a de restaurar de tempos em tempos, para as comunidades a elas ligadas, a plenitude ontológica, através da força dos ritos, aproximando-as dos

poderes divinos, dos quais se achavam distanciadas.

No contexto de Calunga, entendem-se os ritos como a lama no sentido de água lustral, e os poderes divinos como o modus vivendi dos antigos caetés, degradado pela presença do homem e da história.

## NOTAS

- 1 ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo, Perspectiva, 1972. p.11.
- 2 LIMA, Jorge de. Calunga. Porto Alegre, Globo, 1935. p. 33.
- 3 Idem, ibidem, p.41-2.
- 4 Idem, ibidem, p.42.
- 5 Idem, ibidem, p.44.
- 6 Idem, ibidem, p.28-9.
- 7 Idem, ibidem, p.30.
- 8 Idem, ibidem, p.71.
- 9 Idem, ibidem, p.145.
- 10 Idem, ibidem, p.173.
- 11 Idem, ibidem, p.173.
- 12 Idem, ibidem, p.64-5.
- 13 Idem, ibidem, p.179.
- 14 Idem, ibidem, p.27.
- 15 ELIADE, Mircea. Tratado de história das religiões. Lisboa, Cosmos, 1977. p.231-2.
- 16 LIMA, Jorge de. Op. cit. p.28
- 17 Idem, ibidem, p.30.
- 18 Idem, ibidem, p.34.
- 19 Idem, ibidem, p.35.
- 20 Idem, ibidem, p.40.
- 21 Idem, ibidem, p.43.
- 22 Idem, ibidem, p.184.
- 23 Idem, ibidem, p.184.
- 24 Idem, ibidem, p.185

- 25 Idem, ibidem, p.185.
- 26 Idem, ibidem, p.20.
- 27 Idem, ibidem, p.73.
- 28 Idem, ibidem, p.130.
- 29 Idem, ibidem, p.20.
- 30 Idem, ibidem, p.131.
- 31 Idem, ibidem, p.35.
- 32 Idem, ibidem, p.139.
- 33 Idem, ibidem, p.141.
- 34 Idem, ibidem, p.71.
- 35 Idem, ibidem, p.91.
- 36 Idem, ibidem, p.90-1.
- 37 Idem, ibidem, p.178.
- 38 Idem, ibidem, p.179.
- 39 Devemos esta referência ao Prof. Dr. Donald Schüler.
- 40 ELIADE, Mircea. Op. cit. nota 15. p.238.

## 7 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se viu na primeira parte deste trabalho, o texto de Jorge de Lima propõe um tempo histórico e um espaço em mutação para, num primeiro momento e a partir da observação direta do contexto sócio-econômico, captar e expor a realidade circundante. Gradualmente, entretanto, esse tempo histórico e esse espaço em progresso se substituem, respectivamente, pelo tempo ordenado em alternâncias naturais e pelo espaço central, imutável.

Tal constatação permite-me afirmar que o texto se organiza como estrutura mítica, adquirindo características próprias, que se estabelecem mediante a incorporação de elementos da natureza à sua estrutura interna, tornando-os motivos literários que instauram o sistema simbólico da obra.

Em Calunga, o mito pode ser apreendido ou como conhecimento e explicação do real — já que o texto lança mão de símbolos da antiga narrativa mítica, tais como a água, a travessia, a iniciação, o Centro —, ou como mascaramento da realidade, no sentido em que, desaparecendo enquanto elemento essencial, sobrevive, simbolicamente, através da arte. Assim, o homem passa a simbolizar coisas e fatos para atingir a estruturação de um determinado sistema gnoseológico por meio de referências imaginárias.

Uma breve retomada dos motivos ressaltados no texto permitirá a visão objetiva do modo como foram incorporados ao nível textual. Pela ordem, há o motivo da luminosidade, o dos índios caetés, o da água e o da lama.

Em um primeiro momento, a luminosidade está relacionada com a atividade de Lula Bernardo, na sua imposição de alterar os hábitos da região através de um trabalho novo a ser realizado pelos nativos. A luz do dia, portanto, é necessária para que as tarefas possam ser realizadas. Posteriormente, a luminosidade é transferida para a problemática da personagem, no sentido em que a luz, sinônimo de razão, de essência existencial e de realidade abarcável, passa a ser elemento fundamental para que haja a concretização de seu objetivo primeiro – vencer a natureza. A partir do momento em que o texto passa a privilegiar a falta de luminosidade, essa realidade se torna reflexo do modo de agir da personagem, da sua vulnerabilidade e de seu sentir com relação ao mundo que a cerca. Nesse sentido, a narrativa cria uma situação de contrastes entre o dia – reflexo de vida e esperança – e a noite – significando escuridão e morte. Como se pode perceber, o texto revela uma perfeita coerência, pois, através de termos antitéticos, ressalta o paradoxo da existência da personagem. Por fim, o motivo da luminosidade é incorporado à expressão literária do texto quando um dado que era externo, internaliza-se na figura da personagem – "espectro do homem desmaiado no mundo real em que devia viver"<sup>1</sup> –, comprovando que, através da linguagem, se faz presente o valor literário e estético do texto.

O segundo dado do real transformado em elemento simbólico é a referência aos índios caetés, estreitamente ligada à questão de busca das origens. A constante reiteração desse motivo ao longo do texto permite comprovar que, de dado histórico e externo à narrativa, ele 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.

O motivo da água revela-se essencial porque estabelece uma relação direta entre a vida e a morte da personagem. É um dado fundamental na vida de Lula porque, além de representar elemento lustral e iniciático quando ele cruza o canal em direção à ilha — simbolizando um renascimento para uma nova vida —, ela também está ligada ao dia-a-dia de sua existência na região. Aparecendo como elemento opositor às realizações de Lula, a água deixa de ser apenas um dado do real e se transforma em elemento diretamente ligado à estrutura narrativa, pois a morte da personagem nessa água revela a necessidade de regeneração no elemento primordial.

Como último motivo, detive-me na análise da lama, considerada como segunda personagem em importância no texto. A princípio, ela era apenas um elemento caracterizador da paisagem física da região; entretanto, a partir de uma análise mais aprofundada, se pôde constatar que ele não consti-

tui apenas o cenário mas sim a atmosfera do texto, já que os fatos narrados giram em torno de sua existência. 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, tornando-se essa lama água lustral. 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.

A análise dos motivos literários permite-me inferir que, embora o ponto de partida do texto tenha sido fornecido pelos referentes externos de uma certa realidade histórico-social, no momento em que o sistema simbólico se impôs, através dos elementos míticos, houve a internalização dos dados externos, comprovando a unidade do texto enquanto literário. Nesse sentido, faz-se necessário lembrar as palavras de Antonio Candido sobre a integridade da obra literária:

"... só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno"<sup>2</sup> (grifos do Autor).

Pode-se também afirmar que, se por um lado foi man-

tida a morfologia do mito, por outro, perdeu-se o sentido de sacralidade — em função do tempo histórico —, não aparecendo o mito como elemento existencial e, sim, como uma forma de mascaramento da realidade insuficiente.

Em outras palavras, ao se propor a fazer um relato documentário e de crítica social, o narrador passa a privilegiar uma série de elementos que criam uma estrutura mítica, com o objetivo de negar o momento presente.

Dessa forma, embora o que esteja explícito em sua estrutura seja factual, o texto deixa de ser um mero documento de crítica para assumir o caráter literário. O grande poder de Calunga está justamente naquilo que não é dito, no que não está expresso, mas apenas indicado pela estrutura mítica, e, assim, nega-se um determinado momento histórico ao mesmo tempo que se reafirma aquilo que o discurso quer expor.

De que forma poderia ser mostrada toda a degradação do momento histórico? O simples relato deixaria de ser ficção para tornar-se fato jornalístico ou documental. Ao criar um tempo e um espaço míticos — sagrados e purificados —, efetiva-se a negação do que se encontra degradado — o mundo histórico, a estrutura social. Afirmei que o mito e seu sistema simbólico podem ser entendidos como uma forma de mascaramento da realidade. Através dos motivos analisados, pôde-se constatar que eles encobriam uma realidade insuficiente que foi revelada por referências imaginárias. Assim, pode-se dizer que a imaginação é o elemento essencial para a visão poética de Calunga, pois ela é "um poder criador, mediante o

qual a mente consegue percepção íntima da realidade, decifra a natureza como símbolo de alguma coisa por trás ou dentro dela, não percebida ordinariamente" <sup>3</sup>.

Instaurado o sistema simbólico, ocorreu a ultrapassagem do real, transparecendo na narrativa a refração do grupo social a modificações nos padrões de conduta. Na dicotomia interior da personagem — dilacerada entre a essência e a aparência —, o texto confronta duas posturas — a do homem culto, representado por Lula Bernardo, e a do homem aculturado, representado no primitivismo do povo da região, cujos respectivos valores não podem ser contestados nem negados.

## NOTAS

- <sup>1</sup> LIMA, Jorge de. Calunga. Porto Alegre, Globo, 1935. p. 173.
- <sup>2</sup> CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. 6.ed. São Paulo, Nacional, 1980. p.4.
- <sup>3</sup> WELLEK, René. Conceitos de crítica. São Paulo, Cultrix, s.d. p.160.

## BIBLIOGRAFIA

### Do Autor

1. LIMA, Jorge de. O Anjo. Rio de Janeiro, Cruzeiro do Sul, 1934.
2. \_\_\_\_\_. Calunga. Porto Alegre, Globo, 1935.
3. \_\_\_\_\_. A mulher obscura. Rio de Janeiro, José Olympio, 1939.
4. \_\_\_\_\_. Guerra dentro do beco. Rio de Janeiro, A Noite, 1950.
5. \_\_\_\_\_. Poesia completa. 2.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. 2v.

### Sobre o Autor

1. BARROS, Jaime de. Espelho dos livros. Rio de Janeiro, José Olympio, 1936.
2. CUNHA, José Mariano Carneiro da. O grande personagem do Calunga de Jorge de Lima. In: Revista do Livro, Rio de Janeiro, 23-4 : 93-8, jul./dez.1961.
3. GRIECO, Agripino. Gente nova do Brasil. Rio de Janeiro, José Olympio, 1935.
4. \_\_\_\_\_. Obras completas de Agripino Grieco; amigos e inimigos do Brasil. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954.

### De Referência Teórica

1. ALVES, Ruben. O enigma da religião. Petrópolis, Vozes, 1975.
2. ARISTÓTELES. Arte retórica e arte poética. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, s.d.
3. AUERBACH, Erich. Mimesis. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.
4. CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira. 5. ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1975. 2v.
5. \_\_\_\_\_. Literatura e sociedade. 6.ed. São Paulo, Nacional, 1980.
6. CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada. São Paulo, Ática, 1986.
7. CHAVES, Flávio Loureiro. Erico Veríssimo: realismo e sociedade. 2.ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1981.
8. \_\_\_\_\_. História e literatura. Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS, 1988.
9. \_\_\_\_\_. Simões Lopes Neto: regionalismo e literatura. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.
10. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des symboles. Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1982.
11. CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de símbolos. São Paulo, Moraes, 1984.
12. DIMAS, Antonio. Espaço e romance. São Paulo, Ática, 1985.
13. DORFLES, Gillo. Novos ritos, novos mitos. Lisboa, Edições 70, s.d.
14. ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo, Perspectiva, 1972.
15. \_\_\_\_\_. O mito do eterno retorno. Lisboa, Edições 70, s.d.
16. \_\_\_\_\_. O sagrado e o profano. Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
17. \_\_\_\_\_. Tratado de história das religiões. Lisboa, Cosmos, 1977.
18. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.
19. FINLEY, E. I. El mundo de Odiseo. México, Fondo de Cul-

- tura Econômica, 1961.
20. FREUD, Sigmund. Tótem y tabú. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
  21. FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. São Paulo, Cultrix, 1973.
  22. GUSDORF, Georges. Mito y metafísica. Buenos Aires, Editorial Nova, 1960.
  23. HAUSER, Arnold. Teorias del arte. 5.ed. Barcelona, Guadarrama, 1982.
  24. HOMERO. A Ilíada. Lisboa, Europa-América, s.d.
  25. LÉVI-STRAUSS, Claude. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
  26. \_\_\_\_\_. Mito e significado. Lisboa, Edições 70, 1987.
  27. MACHEREY, Pierre. Para uma teoria da produção literária. 2.ed. Lisboa, Editorial Estampa, 1971.
  28. MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. 2.ed. São Paulo, Cultrix, 1978.
  29. MUIR, Edwin. A estrutura do romance. 2.ed. Porto Alegre, Globo, 1975.
  30. PAZ, Octavio. O arco e a lira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
  31. \_\_\_\_\_. Os filhos do barro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
  32. PUIILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1974.
  33. RICHARDS, I. A. Princípios de crítica literária. 2.ed. Porto Alegre, Globo, 1971.
  34. SCHÜLER, Donald. Literatura grega. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985.
  35. SILVA, Victor Manuel de Aguiar e. Teoria da literatura. Coimbra, Martins Fontes, 1976.
  36. VILLEGAS, Juan. La estructura mítica del heróe en la novela del siglo XX. Barcelona, Editorial Planeta, 1973.
  37. WELEK, René & WARREN, Austin. Teoria da literatura. 4.ed. Lisboa, Europa-América, s.d.
  38. WELLEK, René. Conceitos de crítica. São Paulo, Cultrix, s.d.

## SYNOPSIS

Cette étude analyse la présence d'éléments mythiques dans le récit de Calunga, de Jorge de Lima. En tenant compte des catégories TEMPS et ESPACE, il s'agit de montrer que, par l'utilisation des motifs littéraires, un certain système symbolique est organisé pour masquer l'insuffisance de la réalité historique et sociale et, par cette voie, la dénoncer. Le travail constate la validité de l'utilisation d'un temps et d'un espace mythiques en tant qu'éléments indispensables à la construction interne de l'oeuvre.

## "CURRICULUM VITAE"

### 1 - Dados pessoais

1.1 - Nome: Lúcia Sá Rebello

1.2 - Data de nascimento: 22 de abril de 1954

1.3 - Nacionalidade: Brasileira

1.4 - Naturalidade: Porto Alegre

### 2 - Atividades discentes

2.1 - Conclusão da Licenciatura em Português e Literaturas de Língua Portuguesa no Curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1981.

2.2 - Conclusão da Licenciatura em Língua e Literatura Latinas no Curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1983.

2.4 - Conclusão dos créditos regimentais do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1984.

### 3 - Atividades docentes

3.1 - Professora de Língua Portuguesa, contratada pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do

Sul, com carga horária de 22 horas-semanais, desempenhando suas funções na Escola Estadual Itália, de agosto de 1982 a setembro de 1985.

3.2 - Professora Horista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no período de agosto de 1983 a dezembro de 1985.

3.3 - Professora Auxiliar do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul a partir de dezembro de 1985.