

Conservação e mudança em *Calunga*

Carlos Barrére Martin

Volta a circular o romance *Calunga*, de Jorge de Lima. O livro foi publicado pela última vez em 1998. Dezesesseis anos depois, retorna ao público numa edição bem cuidada, acrescida de um posfácio escrito por Luís Bueno, responsável pelo estabelecimento do texto e pela escolha de dois artigos de época, um de Carlos Lacerda e outro de Murilo Mendes. A primeira edição é de 1935. Apesar de oitenta anos de vida, *Calunga* surpreende pela atualidade das questões que levanta, como se o tempo entre a primeira e a edição mais recente não tivesse passado tanto assim. O país continua a apresentar problemas que são apontados na narrativa. O atraso, o mandonismo e a violência são questões que estão na pauta de todos os dias, mesmo que as notícias procurem sinalizar para uma mudança no quadro geral. O que Jorge de Lima trouxe para a sua narrativa, marcadamente social, não aparece aos olhos do leitor contemporâneo como se fosse o retrato de um mundo envelhecido. O conhecimento da trajetória do protagonista Lula Bernardo revela dois movimentos que são constitutivos da narrativa: a mudança e a conservação. Seguir os desdobramentos do que estes termos significam para o leitor brasileiro pode ser um dos caminhos da interpretação.

A relação entre mudança e conservação presente na narrativa é um dado da realidade que se reproduz em grande parte do ciclo de romances do Nordeste publicados nos anos de 1930. Trata-se de um tema comum a vários deles e que ainda hoje se coloca para o leitor como uma questão a ser refletida quando se pretende pensar o Brasil contemporâneo. Em que medida, no contexto sociopolítico brasileiro, o jogo entre mudança e conservação se preserva? A leitura de *Calunga*, por mais que nos conduza a um tempo outro da história brasileira, mostra que esse tempo ainda vive em inúmeras cidades do Nordeste.

Dois cenas do livro me parecem esclarecedoras do par conservação-mudança apontado desde o início. A primeira está na abertura. Ou ainda, na frase de abertura. O protagonista ainda não aparece citado, mas se subentende sua presença no trem que o levará da capital para a terra natal: “Manhãzinha. O trem da Great Western partiu da Estação de Cinco Pontas, no Recife”. A segunda, por sua vez, está no fechamento. Ou mais precisamente, na última frase do fechamento: “Quando a manhã raiou não havia ninguém sobre a face das águas. A lagoa estava muito calma”. Eis o momento posterior

ao suicídio de Lula Bernardo, cuja maneira de pôr fim à própria vida foi desafiar o redemoinho Calunga, consolidando um movimento havia tempos em processo. Note-se que em ambas as cenas a manhã é um ponto em comum. Nas duas, a manhã surge para trazer a boa-nova: primeiramente, o início de um retorno que parece colocar-se como promissor na vida de Lula, afastado fazia muitos anos da terra natal, de onde saiu para tentar melhorar de vida; ao final, o desfecho de um processo de degradação que começara tão logo o protagonista, com o intuito de colocar em prática um projeto de mudança que, a seu ver, seria providencial aos trabalhadores da região, entrou em contato com a realidade local.

Embora o sentido pressuposto no trem que parte da capital seja positivo, isto é, prenuncie a realização de um projeto que ainda será implantado por Lula — trem que naturalmente simboliza o progresso —, a sequência da cena desmente essa perspectiva rapidamente. A Great Western é uma companhia inglesa cujo interesse, expresso pelo narrador poucos parágrafos depois, é obter o máximo de lucro possível pela exploração de toda a riqueza que possa ser encontrada. “A GWBR é que devorava os rios, a terra e um bocado bom das posses daqueles mundos.” Desde o início, a presença do capital internacional em território nacional é questionada como uma parceria na qual o lado mais fraco, periférico, se alia ao lado mais forte, central, mesmo que esta aliança seja marcada pelo esgotamento do primeiro. A modernização é colocada em destaque ao mesmo tempo em que os efeitos dela sobre as cidades pelas quais o trem passa são sentidos pela ordem inversa do que deveriam suscitar. Jorge de Lima encontra uma maneira bastante satisfatória de trazer à tona um problema sem que ele se apresente ao leitor como um discurso político. Nesse sentido, Murilo Mendes, ao escrever sobre o livro, enaltece o autor pela capacidade de conciliar o social e o artístico sem que o primeiro prejudicasse o segundo, “justamente por ter sido escrito sem preocupação de tese ou propaganda política”.

Não poderia ser diferente o final do romance. A degradação de Lula, que a essa altura já atingiu o ponto máximo, encontra no encerramento, pelo modo como ele morre, tragado pelo redemoinho Calunga, a concretização de um movimento interno ocasionado pela ação da maleita. A doença traga a existência de Lula. Pouco a pouco, ela o consome e o transforma. Talvez seja esta a única transformação de fato. O projeto de mudança que Lula pretendia colocar em prática sofre reveses no contato com a realidade até se tornar não o símbolo da mudança mas da conservação de um estado de coisas que se almejava mudar.

Poderíamos solidarizar-nos com o protagonista? A princípio, o objetivo dele não poderia ser mais elevado. Trazer para os trabalhadores de sua fazenda, então catado-

res de sururu e caranguejo, a oportunidade de realizar uma atividade diferente, com uma perspectiva mais digna, é uma ação louvável. No entanto, sabemos que Lula é tão proprietário quanto o coronel Totô de Canindé. Se a violência é um recurso que Lula prefere evitar a todo custo — embora a adote em dado momento para se defender dos ataques do coronel, que o engana muitas vezes com uma aparência de sujeito humilde, fragilizado pela paralisia das pernas —, a relação com os trabalhadores da fazenda, mesmo que aparentemente generosa, comporta por isso mesmo uma violência tão ou mais condenável.

Percebemos que o foco do romance não são os trabalhadores mas o proprietário. Acompanhamos a degradação de um homem que, de origem pobre, consegue superar a pobreza (o romance não informa com clareza como se deu essa superação) e, quando regressa à terra natal, se comporta como se não a conhecesse. Como diz o braço direito Zé Pioca, depois de muito tempo distante o patrão não sabe mais como funcionam as coisas na região, de que maneira é preciso agir para se proteger, seja da natureza, seja do homem. Lula parece um estrangeiro. Promover esse deslocamento do foco é um dado do romance que o particulariza, pois nos leva a observar o comportamento de uma classe que, em lugar de superar o atraso de origem, incorpora a ele a modernização pela anulação de si mesma. Isto é, a modernização chega para reforçar o atraso. Ou este é reforçado por aquela na medida em que prevalece como força centrípeta que a tudo arrasta em seu movimento.

A degradação de Lula Bernardo pressupõe um movimento para a frente e ao mesmo tempo para dentro. Para a frente porque o leva a camadas mais profundas de si mesmo, confrontando-o com uma figura que se deteriora pela ação da maleita. Para dentro porque essa evolução às avessas faz o protagonista se afundar tanto quanto se afundaria na lama dos mangues ao redor. Ele é tragado gradativamente. A perspectiva de futuro que ele encarna quando percorre as cidades entre a capital e a ilha de Santa Luzia, no retorno à cidade natal, é solapada pela realidade de um ambiente no qual a sobrevivência, seja dos trabalhadores, seja dos proprietários, se assenta num modo de vida que repele toda e qualquer mudança de fato. Curiosamente, Zé Pioca procura chamar a atenção do patrão, a todo momento, para as vicissitudes do mundo onde ele habita como se não pertencesse a ele.

Segundo Luís Bueno, o início do romance traz, representado no retorno de Lula, mais de uma viagem:

A primeira delas é a literal, ou seja, o trajeto concreto de um corpo dentro de uma máquina para um determinado lugar. Mas esse corpo volta ao lugar onde surgiu sobre a terra, e a viagem também é o retorno impossível daquele homem ao que já foi, uma viagem pessoal portanto: essa é uma segunda viagem. A terceira (talvez fosse melhor dizer as terceiras), para além do corpo e desse homem, é também uma volta ao passado coletivo, ou a mais de um passado coletivo: o passado histórico de um mundo pré-moderno e o passado remoto, do início da criação, do início da vida sobre a terra, feita simbolicamente do barro — ou mais propriamente da lama — que servirá de cenário para toda a trama.

Ainda haveria uma quarta viagem: em direção a um futuro que logo descobrimos não chegará a ser presente. De todas essas viagens, no entanto, a predominante não está entre elas. O mergulho do sujeito em si mesmo, ocasionado pela força-motriz que é a doença adquirida no contato com uma realidade da qual não se faz mais parte, mas que insiste em marcar presença nele, coloca-o mais perto da degradação pela qual passam os muitos habitantes da ilha de Santa Luzia. Dela não escapam nem os habitantes, nem os proprietários. A força que empurra para baixo ou para dentro, num movimento de sucção que não cessa enquanto houver vida no sujeito a ele submetido, parece ser a mesma que conserva igual o que à primeira vista teria mudado graças à modernização em curso.

Em *Calunga* não há redenção possível. Lula Bernardo seria para os miseráveis da ilha de Santa Luzia, ao menos do ponto de vista dele, embora não assuma com todas as letras esse ponto de vista, uma figura salvadora. O que pudesse haver de conteúdo bíblico nessa posição é esvaziado pela incompatibilidade entre as ações do protagonista e a realidade na qual elas tentam ganhar forma. Quanto mais ele se esforça para criar, no ambiente em que vive, uma realidade diferente da habitual, mais ele sente o peso dessa realidade sobre si mesmo. A modernização que tenta introduzir por meio da criação de carneiros não condiz, por exemplo, com a modernização acertada entre os senhores de engenho e os fabricantes — estrangeiros — que lhes fornecem o maquinário necessário para o aumento da produção. Ao contrário do coronel Totô de Canindé, para quem só a criação de porcos é coerente com a paisagem da região, Lula Bernardo se lança numa empreitada cujo resultado, longe de satisfatório, é a confirmação da supremacia de velhos costumes.

Sem nunca ter pensado em matar o coronel, Lula termina por matá-lo. O último gesto antes de se matar é o assassinato daquele que não hesitou um segundo em, por meio da força, fazer valer o seu poder. O disfarce de homem debilitado não enganava

os moradores da região. E Lula demorou algum tempo para se dar conta dos artifícios do coronel. Ao incorporar em seu modo de ser a violência que recusava assumir, Lula se irmanou ao coronel mais uma vez, visto que ambos, em virtude da degradação que a maleita desencadeara, haviam se tornado semelhantes fisicamente, a ponto de Lula ser confundido com Totô de Canindé. A violência seria o ponto máximo da degradação. O gesto que faltava para completar a transformação e/ou mudança do protagonista, cuja ocorrência o aproximaria dos cambembes, guerreiros por natureza, é o mesmo que a ele Lula recorre para dar fim à sua existência. “A sua extrema degradação não lhe dava mais forças para guerrear: matar-se-ia.” O giro ininterrupto do redemoinho indicaria o movimento repetitivo de um modo de vida que não aceita outra maneira de agir senão conservando a si mesmo para todo o sempre.

Carlos Barrére Martin é poeta e doutor em teoria literária e literatura comparada pela USP.