



MITO E REALIDADE POLÍTICA
EM *SEMPREVIVA*
DE ANTÔNIO CALLADO

Antônio Callado's novels present a recurrent mythic pattern – the archetype of the hero's quest. The quest represents the psychological evolution of the hero towards himself and can be summarized as follows: a separation from the community, an initiation into an unknown world where the hero faces obstacles, and reintegration into the community, once he overcomes them.

I discuss here the use of this archetype in relation to the political situation of Brazil post-64 as seen in some of Callado's novels. I focus specifically on *Sempreviva* (1981), showing how the hero's individual quest parallels a political one, the final objective of which is to bring about a change in the *status quo* to the benefit of the hero's community.

Estudando a obra romanesca de Antônio Callado, pode-se observar que existe uma estrutura subjacente comum a todos os romances: o mito da viagem do herói. Este é um arquétipo que representa o contínuo renascimento do indivíduo e os obstáculos por ele vencidos, numa evolução que o dirige a si mesmo, ao autodescobrimento, seu destino final. Para alcançar esse objetivo é necessário deixar para trás uma determinada existência, “morrer”, para renascer para uma nova vida. Joseph Campbell resume a aventura do herói em três pontos: *separação* ou *afastamento* da comunidade; *iniciação* a um mundo desconhecido, onde deve vencer provas e obstáculos; e *retorno* à comunidade (30). A viagem do herói significa essencialmente uma viagem interior, um mergulho que o indivíduo dá dentro de si mesmo. É nesse mergulho interior que o herói vê-se frente ao mundo desconhecido de que fala Campbell, o mundo do seu próprio ser, onde travam-se as lutas e conflitos existenciais do indivíduo. Uma vez vencidos esses conflitos e obstáculos, o herói alcança o pleno conhecimento de si mesmo e está pronto para retornar à comunidade e trabalhar por ela.

O mito da viagem do herói aparece com frequência na literatura ocidental moderna desde o século XIX, observando-se sua recorrência principalmente em períodos históricos de crise ou transição cultural (Slochower, 15). Nos romances que constituem aquilo que se convencionou chamar a fase política de Callado – *Quarup*, *Bar Don Juan*, *Reflexos do Baile* e *Sempre viva* – a aventura do herói está associada aos acontecimentos políticos que se desenrolaram no Brasil nas décadas de 60 e 70. Em *Quarup*, o romance da revolução, esta associação está bem clara: o protagonista, Nando, é o próprio Brasil; ou seja, a viagem de Nando é a viagem do Brasil em busca de si mesmo (Silverman, 32). Nando representa o despertar crítico de um considerável segmento da sociedade brasileira para sua própria realidade, e representa também a opção da guerrilha como forma de luta contra a repressão da ditadura.

Nos três romances que sucedem *Quarup*, a viagem do herói continua ligada à situação política do Brasil pós-64 e à aventura da revolução. As características dessa aventura, porém, mudam nos três livros, seguindo a direção que tomou a vida sócio-política brasileira no período que vai de 1967 a 1977, aproximadamente. Essa realidade, refletida na visão que o autor dela apresenta, manifesta-se na caracterização e postura dos personagens e no aspecto formal da obra.

Bar Don Juan é a história de um grupo de intelectuais cariocas, parte da chamada “esquerda festiva”, que se reúne num bar do Leblon, preparando-se para cruzar a fronteira do Brasil com a Bolívia e juntar-se ao grupo guerrilheiro de Che Guevara. Se no final de *Quarup* Callado aponta a perspectiva da luta armada, no romance seguinte ele critica a postura do intelectual revolucionário brasileiro no seu egocentrismo e despreparo para realizar a revolução.

A ação de *Reflexos do Baile* passa-se também no Rio de Janeiro, na época em que a guerrilha urbana se aproveita do seqüestro de embaixadores estrangeiros como recurso revolucionário. A ação dos guerrilheiros, porém, é completamente reprimida e desbaratada pelas forças da repressão. Desse modo, *Reflexos* representa o fechamento de um ciclo cujos dois outros pontos são *Quarup* e *Bar Don Juan*, e que pode ser resumido da seguinte forma: revolução — crítica da revolução — falha da revolução.

Sempre viva, traduzida recentemente para o inglês, é como um adendo a esse ciclo. A revolução foi extinta e seus participantes espalharam-se pelas prisões, pelo exílio, foram assassinados ou “desaparecidos”. Mas, por outro lado, os agentes repressores foram também dispersos, devido a pressões dentro do próprio governo ditador e a pressões externas, vindas de grupos como a Anistia Internacional. Vive-se uma atmosfera de fim de batalha em que os sobreviventes tentam reorganizar-se para continuar a luta de uma outra maneira. Nesse romance, Quinho, o protagonista, volta clandestinamente do exílio para investigar na cidade de Corumbá, no interior do Mato Grosso, o desaparecimento e assassinato de presos políticos e a atividade de pessoas que estiveram envolvidas na repressão e tortura dos presos.

A leitura de *Quarup* deixa ao leitor a mensagem de que a revolução como solução viável para o país só é possível após a evolução do indivíduo em direção a si mesmo. A partir de *Bar Don Juan*, no entanto, a aventura pela revolução substitui, na maioria das vezes, a viagem individual que cada um deve realizar. Ou seja, o chamado para a luta contra a ditadura serve de justificação para aqueles que recusam atender

o chamado para sua aventura pessoal, porque o envolvimento na luta política impede o contato profundo do indivíduo consigo mesmo e com suas necessidades pessoais. Isso fica bastante explícito em *Bar Don Juan*, onde um personagem afirma que seus “companheiros não querem realizar a revolução e sim realizar-se nela” (113). Paradoxalmente, no entanto, poucos conseguem dedicar-se à causa revolucionária porque a vida particular continua exercendo constante interferência sobre a ideológica. Já em *Reflexos do Baile* depreende-se da narrativa uma total falta de perspectiva individual, resultado mesmo da realidade brasileira do momento. Assim sendo, a única opção que se abre é a guerrilha. Mas é uma luta já de início perdida e o que fica é somente um sentido grande de impotência, tanto por parte dos revolucionários como dos outros personagens envolvidos nos acontecimentos. Nem uns nem outros conseguem deter o desenrolar da situação. Ao contrário, é a luta da reação que afeta drasticamente a vida de todos. Ao final, a impotência dos personagens chega a atingir até mesmo o leitor.

Na última obra do ciclo político de Callado, *Sempreviva*, os motivos pessoais do personagem central confundem-se com o interesse geral da sociedade. Quinho tem a tarefa de investigar para a Anistia Internacional a vida de ex-torturadores. No entanto, o motivo verdadeiro para que cumpra sua missão é vingar a companheira morta pela repressão, resgatando assim sua memória. As duas aventuras, a individual e a política, ocorrem, portanto, simultaneamente.

Bar Don Juan e *Reflexos do Baile* diferenciam-se dos demais romances pelo fato de não terem um protagonista que seja o centro do enredo. Em cada uma dessas obras existe um grupo de personagens que possuem praticamente o mesmo nível de importância dentro da narrativa. Cada indivíduo dos dois grupos é parte do mosaico humano através do qual Callado representa o povo brasileiro. Para apresentar cada um dos personagens de *Bar Don Juan*, o autor utiliza-se da técnica cinematográfica de corte e sucessão de imagens, dando à narrativa um caráter fragmentado. Em *Reflexos do Baile* essa fragmentação chega à beira do caótico, pois aqui é utilizada a técnica epistolar montada como um verdadeiro quebra-cabeças. São reunidos bilhetes, cartas, páginas de diário e ofícios e seus autores não são jamais identificados nominalmente. Além disso, a disposição desses documentos não segue necessariamente uma ordem cronológica, havendo o intercruzamento de informações que o leitor vai tentar arrumar de maneira lógica. O leitor termina a leitura com a dúvida de ter alcançado um resultado satisfatório em relação

a toda a informação contida no livro. É dessa maneira que Callado passa ao leitor o sentido de impotência que permeia a obra.

Em *Sempreviva*, Antônio Callado aprimora a técnica cinematográfica utilizada anteriormente. Aqui, além do corte e sucessão rápida de imagens, usa-se também a multiplicação de planos, ou seja, uma mesma cena é mostrada por diferentes câmeras ou diferentes pontos de vista. Um exemplo é a cena da morte de Quinho, mostrada primeiro do ângulo do assassino e, depois, do ângulo do próprio Quinho (*Sempreviva*, 276; 288-289). Em *Bar Don Juan e Reflexos do Baile* a fragmentação do texto parece refletir a situação caótica em que o país se encontrava, tanto assim que o texto é mais fragmentado em *Reflexos*, cuja ação se passa num momento em que o caos e o aturdimento são parte da vida das pessoas frente ao estado de repressão em que o Brasil vivia. Em *Sempreviva* o caos começa a tomar o rumo de uma certa ordenação e a narrativa não é tão fragmentada quanto no romance anterior. Entretanto, o recurso à fragmentação ainda auxilia o autor a mostrar um Brasil em que ocorrem mudanças profundas e a tentativa dos personagens de se ajustarem individualmente e, no caso de Quinho e seus companheiros, promoverem o aceleração dessas mudanças.

Em *Sempreviva* tem-se novamente um protagonista central a cuja volta giram os acontecimentos do romance. Esse protagonista representa o papel do herói e cada outro personagem tem uma função determinada dentro da estrutura arquetípica da viagem. As personagens femininas são sempre, em maior ou menor grau, um símbolo do conhecimento que o herói vai alcançar ao término de sua jornada. Depois de passar por inúmeras provas e obstáculos e chegando ao seu destino final — o autoconhecimento, que é o encontro de si mesmo — o herói encontra a mulher, a deusa, sua recompensa. Em *Quarup*, não só o encontro com a deusa marca o final da aventura de Nando, como também o encontro com várias mulheres assinala diversos estágios da evolução do protagonista. Em *Bar Don Juan e Reflexos do Baile*, as personagens femininas principais, Laurinha e Juliana, representam primeiramente a deusa em relação ao herói. No entanto, os heróis desses dois romances não chegam ao fim de suas aventuras e Laurinha e Juliana passam a assumir, elas mesmas, o papel do herói.

Em *Sempreviva* a mulher tem um papel preponderante. Lucinda, Jupira e Herinha são de grande importância na aventura de Quinho, particularmente Lucinda. Até mesmo o Brasil, a pátria para onde Quinho retorna clandestinamente, é identificado como um ente feminino, “uma árida madrasta, a espreitá-lo, cuja rouca respiração ele quase escutava,

opressa, pois ela comprimia, contra o portão da chácara, seios enormes mas estéreis, secos como o pó da estrada" (82-83). A "chácara" de que se fala nessa passagem é uma referência ao título da primeira parte do livro, "Regresso à chácara *materna*" (grifo meu), à *mátria* Brasil. O título da terceira e última parte também refere-se a um ser feminino, nesse caso, Lucinda: "A deusa-arrumadeira".

Como ficou dito antes, a razão principal que traz Quinho ao Brasil é descobrir os torturadores que mataram sua companheira e vingar sua morte. Esse desejo, ou, antes, necessidade de vingança, é uma tentativa "para explicar Lucinda, e, explicada ela, reaver ele o sossego" (31). Ou seja, Quinho está empenhado em encontrar Lucinda, terminando uma busca que teve início no momento em que ela foi seqüestrada por agentes da repressão:

O me arrancarem Lucinda dos braços me pôs, digamos assim, na romaria, na peregrinação, para reatar, não no plano físico, é lógico, mas no de uma libertação que me é exigida, aquele momento que ficou, de uma forma muito literal, no espaço, feito um copo que vai se estilhar no chão mas lá não chega, gestos e copos e cópulas sem consumação . . . (72-73)

No livro há uma série de metáforas e referências claras a essa busca, e o próprio Quinho tem consciência daquilo que sua volta ao país e a tarefa que vai realizar significam para ele no plano individual: encontrar Lucinda é conhecê-la e conhecer-se, porque ela representa uma outra dimensão do herói, é a imagem de seu destino que Quinho deve desvelar para si próprio. Existe uma profunda ligação entre Quinho e Lucinda — herói e deusa. Resgatar sua memória, libertá-la, significa, portanto, libertar-se a si mesmo.

Sempre viva é o romance de Antônio Callado em que mais claramente é expressa a função da mulher na aventura do herói. Lucinda, apesar de morta, está presente em todos os estágios da viagem de Quinho. Sua presença é para ele uma presença ativa, e é como se Lucinda mesma estivesse trabalhando ou, pelo menos, fiscalizando sua própria vingança. É essa impressão que o narrador, partilhando da perspectiva do protagonista, passa ao leitor em diversos trechos da narrativa. Veja-se um exemplo:

Quinho se debateu, tentando escapar ao sufoco, mas Lucinda, segurando-lhe amorosa e firmemente os cabelos, . . . disse-lhe que o trato, o acordo, era que ele, na clandestinidade da vida

em terra firme, tinha um objetivo claro de luta, tinha . . . *uma rainha a servir*. (116; grifo meu)

Lucinda é, assim, um elemento essencial na vida de Quinho, é o destino final e também o ponto de partida da aventura do herói, que começa no exato momento em que ela é fisicamente separada dele. Acompanhando o herói ao longo de toda sua aventura, Lucinda é também uma figura protetora, orientando-o em seus atos. Por exemplo, depois de matar o torturador Claudemiro, o “Onceiro”, Quinho sente que tinha sido guiado por Lucinda:

Quinho entendia que sua mão fora armada, como comprovava agora, naquele preciso instante em que o copo ia se partir no chão mas ao chão não chegou porque Lucinda lhe entregara então, interrompendo a seqüência, uma verde bandeja, ou tacho, de cobre. (225)

O tacho a que se refere aqui é o panelão cheio de sangue que Quinho derrama sobre Claudemiro adormecido, para em seguida abrir as jaulas das onças caçadas pelo Onceiro; as onças são, portanto, o instrumento que Lucinda oferece a Quinho para que este mate Claudemiro.

Lucinda é uma “projeção de fantasia” (70) mas uma fantasia muito atuante, interferindo e dirigindo a vida de Quinho. Lucinda-deusa projeta-se na pessoa de Jupira, tornando-se esta a segunda figura protetora na aventura do herói. É como se Lucinda delegasse a Jupira certos direitos e poderes sobre Quinho:

. . . Jupira sabia que risco ele corria, ou percebera, sabe-se lá como, que a verdadeira chácara, a materna, era outra, era a dos encharcados limos . . . , das hortas escuras que dividem, e portanto ligam, o mundo de Jupira e o de Lucinda e que restauravam nele, Quinho, as umidades vitais indispensáveis a Lucinda e que Lucinda, irmãmente, partilhava agora com Jupira. (83)

Se antes interferia sempre nas relações amorosas de Quinho, Lucinda agora “permite” (65, 114) que Quinho ame Jupira, coisa que ele percebe como um prenúncio do fim de sua aventura:

. . . quando . . . Quinho se voltara para Jupira, viu, descobertos, os seios da outra, como se Lucinda, pressentindo o dia da libertação, permitisse que voassem de si para pousarem como pombos da paz em Jupira. (91-92)

A identidade entre as duas mulheres passa a ser, para Quinho, quase total. Apresentando grande semelhança física com a morta, Jupira personifica Lucinda e, dessa forma, também protege e ajuda Quinho em sua tarefa. A ela Quinho presta contas de seus atos, como se falasse com a ex-companheira. A identidade entre Lucinda e Jupira é, por um lado, uma fantasia e uma necessidade de Quinho, mas essa identidade é também reconhecida por Jupira. A fantasia de Quinho adquire, dessa maneira, outro valor:

Fale, Lucinda, minha irmã, continuou Jupira, fale aí do seu jacente mirante onde você se vê viver sua pós-vida para retocar a vida que viveu e para continuar a ser beijada nestes seios que você me legou, pois assim ele . . . nos possui as duas, vertendo em nós o espermacete quente.

.....
Ao despertar na sua poltrona, . . . Jupira teve menos a sensação de acordar de um sonho do que de ter feito uma visita protocolar, importante, a Lucinda, para dar a ela, que se quisesse as transmitiria a Quinho, as explicações que, Jupira continuava achando, a Quinho não devia e sim a ela. (157-158)

Callado superpõe assim o nível da fantasia e o nível da realidade humana, conferindo a Lucinda uma dimensão mais concreta, ao mesmo tempo em que afirma a independência que Lucinda e Jupira possuem, apesar de sua identificação.

A terceira figura feminina a interferir na aventura de Quinho é Herinha, filha de Jupira, menina de uns dez anos, aproximadamente a mesma idade que teria a criança que Lucinda esperava quando foi assassinada. Herinha é uma criança diferente, vive num mundo à parte, levando sempre consigo seus três companheiros — um sabiá, uma cobra e um macaquinho. A menina, cujo pai também fora morto pela repressão, representa aqueles que não participaram diretamente nos acontecimentos sócio-políticos que sucederam o Golpe de 64, mas que ainda assim foram por eles profundamente afetados. Vivendo num mundo absurdo, Herinha é “uma criaturinha patética, . . . a receber os eletrochoques de uma, de várias loucuras geradas fora dela, a despeito dela” (272).

Herinha descobre que seu macaquinho tinha sido morto pelo oncenheiro Claudemiro, numa vingança indireta contra Jupira; logo depois, ameaçada de perder seu sabiá para Juvenal Palhano, o segundo torturador procurado, Herinha conscientemente o mata, ao oferecer-lhe, em vez do sabiá, sua cobra venenosa:

Sorrindo docemente, os olhos apenas um quase nada girando nas órbitas, Herinha estendeu, nas mãos, a caixa de chapéu, a oferta, como a via Palhano-Knut, que . . . colocou seu próprio rosto contra a chapeleira, amoroso, para sentir o palpar do sabiá na gaiola de papelão, e, bem devagar, ouvido à escuta, entreabriu a tampa da caixa. (278-279)

Juvenal Palhano não tem tempo de surpreender-se porque é imediatamente atingido pelo veneno da cobra e morre. Ao matar Juvenal, Herinha protege Quinho, cujo seqüestro era planejado pelo outro. O final da viagem do herói é, assim, acelerado pela interferência da menina e a tarefa de Quinho cumprida com a revelação da identidade dos dois torturadores e com suas mortes. A aventura política termina aqui mas a aventura pessoal só tem fim quando também Quinho é assassinado. Através da sua morte é possível a realização do objetivo final da viagem do herói, ou seja, a reunião com a deusa-Lucinda:

. . . a bulha, o ruído que dele próprio vinham — . . . impediu [Quinho] de ouvir o tema, o motivo musical, o rangido de couros de Dianuel que se aproximava, que levantava pelo cano a coroa do 45, e, exagerando muito na força do braço, lhe fendia a cabeça e lhe enfiava o capuz, isto é, impunha-lhe, num cone de escuro pano, a escuridão do cinema, onde Quinho ainda teve tempo de ver o copo que afinal se estilhaçava no chão. E desta vez ele guardou para sempre, sem soltá-la, a mão de Lucinda, e guardou ela própria, toda ela, Lucinda perene, perpétua, imortal, sempreviva. (289)

Em *Sempreviva* o tema mítico da viagem do herói é usado como elemento estruturador do romance; não é, porém, uma estrutura estática ou conservadora, mas serve, ao contrário, a uma proposta de ação e mudança. Quinho é um herói ativo, embora confuso e contraditório, que trabalha para o restabelecimento da ordem na sociedade. No caso de *Sempreviva*, o trabalho para restabelecer a ordem significa uma tentativa de retorno à normalidade democrática e a punição daqueles que participaram dos abusos do poder durante a ditadura militar no Brasil.

Afirmar que Quinho é confuso e contraditório; ele é “o cavaleiro da irresolução, o involuntário da pátria” (116). Como outros personagens de Antônio Callado, Quinho é um homem que falha, que erra, que é ambíguo e inseguro. Assim, por ser essencialmente humano, o protagonista de *Sempreviva* é antes um anti-herói do que um herói, represen-

tando as aspirações, dúvidas e questionamentos do homem brasileiro num momento em que o país enfrenta uma situação crítica e absurda. A viagem de Quinho, então, é parte da viagem coletiva de toda uma nação que tenta entender e transformar o absurdo em que vive.

Obras citadas

- Callado, Antônio. *Bar Don Juan*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
 - *Reflexos do Baile*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
 - *Sempreviva*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Bollinger Series, XVII. Princeton: Princeton U Press, 1968.
- Silverman, Malcolm. "A prosa de ficção do brasileiro Antônio Callado." *Brotéria*, julho de 1973: 24-39.
- Slochow, Harry. *Mythopoesis: Mythic Patterns in the Literary Classics*. Detroit: Wayne State U Press, 1970.