

UCLA
Mester

Title

Alguns Apontamentos Sobre a Tetralogía de Benito Barreto

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9m84c8xz>

Journal

Mester, 6(2)

ISSN

0160-2764

Author

Silverman, Malcolm

Publication Date

1977

Peer reviewed

Alguns Apontamentos Sobre a Tetralogia de Benito Barreto

Em *Os Guaianãs*, sua tetralogia envolvida, Benito Barreto cria tipos e ambiente de uma forma reminescente do grande Érico Veríssimo em seu épico *O Tempo e o Vento*. De fato, o crítico Antônio Olinto observa que Benito Barreto “erige uma nova realidade, um novo mundo numa espécie de quisto dentro do mundo real e natural.”¹ Esculpida do interior mineiro é Capela dos Homens, uma aldeia talvez prototípica no seu estreito provincianismo. Por dentro e por fora, o povoado encontra-se em meio a uma luta tão velha quanto a própria humanidade: a da ignorância e superstição contra a verdade e a justiça. O conflito desenrola-se cronologicamente em todos os níveis sócio-políticos, e as figuras que participam, ou apenas sobrevivem ao desfecho cataclísmico ficam claramente transformadas. Paradoxalmente, o escritor oferece sua visão universal do homem e sua subsequente metamorfose em termos bem regionais; e inclusive, em *Plataforma Vazia*, o primeiro volume, o tom é até íntimo. Seja como for, o caminho pelo qual todos os personagens coletiva ou individualmente passam, leva-os à compreensão mais profunda da vida: da dignidade humana e o direito, aliás o dever do homem de defendê-la.

Os quatro romances que compõem a coleção têm ganho vários prêmios distintos, entre eles os do Walmap e da Cidade de Belo Horizonte; e a produção ficcional do autor já tem captado a atenção de romancistas de renome como o também mineiro João Guimarães Rosa e Jorge Amado. Certamente falando por muitos, Amado opina o seguinte: “A presença de Benito Barreto no romance brasileiro contemporâneo é altamente estimulante. Longe de todo e qualquer maneirismo, ele domina seu ofício, é um jovem mestre de nossa ficção.”² *Os Guaianãs*, que, até o momento representa toda sua obra de ficção, é composto de *Plataforma Vazia*, *Capela dos Homens*, *Mutirão para Matar* e *Cafaiá*. Cada um é completo em si e facilmente pode ser lido como uma história individual.

*Plataforma Vazia*³ (1962) é uma narrativa psicológica em que Alfredo, co-protagonista, um jovem solitário e confuso, passa por uma Odisséia à procura da “sabedoria” (realmente a razão-de-ser dele) e, no final, fica tão perplexo e desencorajado como quando começou. Aliás, a última linha do romance o corrobora: “E ele saiu, vazio, para a amarga vida nova” (p. 270). Sua viagem psico-física inicia-se num trem, apropriadamente apinhado da miséria humana. Neste momento, como mais adiante na narrativa, o jovem cético julga o prazer hediondo ser a resposta para sua angústia mental. Breve, Alfredo chega ao seu destino: um bangalô isolado no interior baiano onde ele vai para recuperar a saúde. Ocorre que perto donde está, mora Matilde, co-protagonista, uma atraente e insatisfeita burguesa. Tornam-se amantes passionais até o marido dela se inteirar. Matilde volta a Salvador com a família, para fugir depois; e é, por sua vez, seguida sem sucesso por Alfredo. De maneira que *Plataforma Vazia*, cujo título ecoa o desespero de ambos, acaba tão nebuloso quanto começa: a fuga continua.

Em *Capela dos Homens* (1968), a obra seguinte, existe uma continuidade mal traçada mas certa, onde o foco vem passando lentamente do individual ao coletivo. De fato, Alfredo e Matilde viram figuras periféricas dentro de um perfil panorâmico abrangendo personagens mais destacados e, por sua vez, enfiados no local singular de Capela dos Homens. Em essência, a narrativa é um *fait accompli* em que os dois amantes são testemunhas do que parece ser uma confinada disputa religiosa: a Igreja Católica, encarnada no reacionário Padre Donato, assombra-se pelos êxitos realizados por Melquiades, um pastor genial e igualitário da Assembléia de Deus. Quando a concorrência fica demais, Donato, por um lado, organiza uma cambada de fiéis e capangas para agredirem os “pecadores” recalcitrantes. Sílvia Guaianã, o cidadão mais respeitado da vila e pai de Alfredo, alia-se, junto a seus confrades, com o grupo ameaçado. No fim, contudo, ele é morto, Melquiades e seu rebanho apanham, e os aliados do mártir, incluindo Alfredo, então recém-chegado, retiram-se sitiados pelos mesmos soldados chamados por Donato. É a caminho deste clímax sangrento que a meia dúzia de figuras centrais desempenha seus dramas individuais—todos ligados de uma forma ou outra ao desenlace trágico.

Alfredo retorna a preemenção em *Mutirão para Matar*⁴ (1974), o penúltimo volume, no qual imediatamente reata o mesmo fio solto no fim de *Capela dos Homens*. De súbito, e após enterrar seu pai quase ritualmente, Alfredo deixa para sempre seu passado ambivalente: agora se chama Pedro, é reverentemente cognominado de Guaianã pela gente (uma reencarnação do pai?), e prossegue a tomar comando da defesa contra os intrusos. Não mais se interessa por prazeres mundanos ainda que a captura de Matilde pelo inimigo o incomode. Transforma-se no protótipo galvanizado, até romantizado do rebelde idealista. Como exorta seus correligionários: “Sim, companheiros, chamo de poesia . . . a este nosso ato de revolta, a decisão de irmos ao combate” (p. 241). Através de uma série de façanhas arrojadas, escassez de víveres e um adversário às vezes esperto, Pedro Guaianã e seus partidários defendem-se até o final de *Mutirão para Matar*.

Chega a merecida ainda que parcial salvação em *Cafaia* (1975), outro *fait accompli* embora mais complexo, onde Pedro, Caféia—seu melhor e mais dedicado comandante—e os poucos companheiros restantes logram libertar a aldeia do brutal jugo militar. A ação, de novo, é uma direta extensão da de *Mutirão para Matar*, onde a conclusão fica particularmente indefinida. Agora, os vis inimigos são justicados em foro público; Pedro e Matilde reúnem-se lacrimosamente; e *Cafaia* acaba com Pedro fazendo um discurso de partida comovente: só resta ele começar a longa e penosa luta pela liberdade, a que se principia nobremente, com a espontaneidade lírica quase que tirada de um livro de cavalaria. Pedro mesmo recapitula a cena: “Montei o meu cavalo. Em verdade não querendo mais ninguém comigo. . . . Mas quando me voltei, já à saída do arraial, pesado era o trol e bem alta, infelizmente, a poeira que na estrada levantavam atrás de mim” (p. 334).

O fator central e coesivo que mais se destaca em *Os Guaianãs* é, sem dúvida, a formidável figura de Pedro (ou Alfredo ou o Guaianã), e ao redor do seu amplo desenvolvimento desenrolam-se não só o tema da tetralogia mas todo o ambiente tão meticulosamente populado pelo romancista. Trama, tipos e atmosfera “acompanham” Pedro por toda sua viagem—em si tão simbólica quanto a do *Auto da Alma* vicentino. De fato, as fases de Pedro paralelizam a progressão de *Os Guaianãs*: pela primeira metade, ele é indeciso e impressionável; já na segunda, sua passividade vira compromisso e ação, algo refletido até nos títulos dos dois volumes finais. Aliás, *Mutirão para Matar* e *Cafaia* mais parecem gritos de batalha!

O cosmos de Benito Barreto é um reflexo fiel dos enervantes extremos humanos; é uma lição em ponto-contraponto, indo do desespero à esperança ou de tese a antítese. O escritor em efeito passa do romance altamente psicológico e íntimo (*Plataforma Vazia*) ao romance panorâmico, cronista e até levemente picaresco (*Capela dos Homens*); e no final, a uma espécie de *roman engagé* (*Mutirão para Matar* e *Cafaia*) felizmente enriquecida por uma envolvente reportagem que sublinha o lado documentário do conflito humano. Tal conflito é, de fato, justamente a questão do bem contra o mal, o antiquíssimo *leitmotif* que permeia *Os Guaianãs*, impulsionando Pedro e os demais e assumindo uma prioridade cada vez mais dominante nas vidas pessoais dos tipos.

O romancista injeta este elenco pitoresco de verdadeira espontaneidade pela genial manipulação de pontos de vista rotativos, monólogos interiores e longos diálogos. A ansiedade excruciante pela qual navegam Pedro e Matilde, o lento desabafo do Dr. Rogério de suas frustrações mais secretas, o relacionamento amoroso de Valadão com Helena, o martírio de Esther e o envolvimento platônico de Marzagão com Nair, até a tragédia familiar do pobre João do Vau—todos representam instantes máximos de um estilo intenso e vibrante. Noutros casos, Benito Barreto dá aos seus personagens uma liberdade de ação e evolução comparável com a de um Pirandello. Como exemplo, os comentários de Pedro ao próprio autor, tão intercalados como são, dão a impressão refrescante de total independência da parte da figura: o narrador vira um mero espectador. Veja-se como o herói fecha *Capela dos Homens*, acabando de perder seu pai enquanto ele mesmo “se encontra”: “Aqui e assim, meu senhor. No domingo 31, o mês sendo o de março e o ano o de 1964. Morria assim seu personagem. / . . . / Morria, digo, porque sem dúvida é bem outro o homem que ressurgiu dele e agora habita . . . o submundo implacável de Capela dos Homens” (p. 378). Aliás, a atitude do romancista muito ajuda a explicar semelhante “espírito” quando admite que “eu nunca sei *a-priori* o que vão fazer ou como vão reagir os meus personagens.”⁵

Os Guaianãs pois orienta-se para a ação, em conformidade com seu enredo aventuroso e com os personagens enérgicos e os conflitos agudos que vêm se fruindo até ao final de *Capela dos Homens*. Este movimento multidimensional, amiúde tenso e cheio de suspense, também se vincula cada vez

mais ao grupo, afastando-se de dramas individuais. Progressivamente, o uso de longas e múltiplas visões retrospectivas diminui ao passo que os momentos de decisão (isto é, o "agora") enfatizam-se; aumenta o envolvimento pessoal na narrativa, exemplificado pela dependência de narrador-tipos em lugar do narrador onisciente; e da ladaíña de mortes heróicas faz-se um espectro naturalista que subconscientemente apressa e eletrifica a atmosfera. Exemplo: " 'Vitória!'—ele bradou. Uma rajada de tiros apanhou-o, pobre moço! e ele rodou, caiu inteiro espirrando sangue por todo o corpo, mas com o estandarte ainda na mão" (*Cafaia*, p. 129).

Fora Pedro, só os velhos Maximino, João do Vau e Cafaiá restam, além das mulheres valentes. Felizmente, todos estão programados a renascer em futuros romances, e por conseguinte, o desfecho de *Cafaia* é, como em volumes prévios, aberto e sugestivo. De fato, o autor já falou que suas figuras "não querem morrer nem se calar. . . ." Dados o talento e criatividade de Benito Barreto, seus futuros livros prometem ser portadores de uma ficção ainda mais penetrante e atenta às questões urgentes da atualidade. Continuarão a ser uma mistura poética do homem—como entidade ativa e existencial—com um *milieu* mais hostil que passivo; e esta combinação explosiva é exatamente de que trata o rico mundo ficcional de Benito Barreto.

Malcolm Silverman
San Diego State University

NOTAS

1. Antônio Olinto, "Prefácio," *Capela dos Homens*, 1ª edição (Belo Horizonte: Editora Gráfica Record, 1968), p. 8.
2. Citação da capa de *Cafaia*, 1ª edição (Belo Horizonte: Editora Interlivros, 1975).
3. 1ª edição (Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1962).
4. 1ª edição (Belo Horizonte: Editora Interlivros, 1974).
5. Correspondência do autor, datada de 6 de abril de 1976.
6. Correspondência do autor, datada de 15 de setembro de 1974.

Sarmiento

Porque no estamos
totalmente de acuerdo
pero sentimos el mismo vigor
de la pasión

La gana de un país
hecho con la cabeza
y con el corazón
(sin olvidar su gente)

Porque nos sigue anonadando
tanta sombra terrible
la sangre que se pierde
la noche que no es de ellos

Porque nos engañaron
también
porque nos dejamos
engañar

Porque tenemos
los puños
llenos de dudas
y porque matan
las ideas

Vamos a inventarte
un monumento

La verdadera estatua
de Sarmiento
es que seamos capaces
de ser de hacer

País o uno
indiferentemente

Rodolfo Alonso
Buenos Aires,
octubre 13 de 1976