



**A GUERRILHA NO SERTÃO: ASPECTOS DA HISTÓRIA RECENTE
BRASILEIRA NARRADA EM OS GUAIANÃS**


**MARIA JOSÉ ANGELI DE PAULA
DOUTORANDA UFSC (BRASIL) - EHESS (FRANÇA)
BOLSISTA CNPQ¹**

*...toda a tristeza dos rios
é não poderem parar !
Mário Quintana*

Poder-se-ia afirmar que *Os Guaianãs* narram uma heróica história de resistência, se quiséssemos resumir em uma só frase a tetralogia de romances do escritor mineiro Benito Barreto. Esses possuem como principal tema uma hipotética guerrilha rural nos sertões de Minas Gerais durante os anos sessenta e setenta no Brasil. Na tensão e no calor da hora, a publicação dos romances de Benito Barreto efetuou-se pela seguinte ordem: *Plataforma vazia* foi editado em 1962; *Capela dos Homens*, em 1968; *Mutirão para matar*, em 1974; e *Cafaia* em 1975. Posteriormente, em 1986, os quatro romances são reeditados conjuntamente pela editora Mercado Aberto, de Porto Alegre, em dois tomos, e a tetralogia receberá a denominação de *Os Guaianãs*. Nesses romances, de cunho essencialmente épico, desenvolvem-se várias histórias sobre a guerrilha como uma forma organizada de resistência e como uma esperança para a transformação revolucionária que radicalmente almejava-se naquela época, no Brasil. Pela ficção de Benito Barreto se revela um modo pelo qual a literatura brasileira reagiu ao golpe de 1964 localizando essa resistência nos sertões brasileiros.

Nas palavras de Antonio Olindo o sertão criado por Benito Barreto reflete uma "mundologia própria e, contudo, vem de outra; é ficção e, contudo, diz uma verdade, numa dimensão alegórica e ao mesmo tempo real, que brota de uma velha tradição do romance: a de repetir o que está aí, sendo diferente; a de recriar-nos fora de nós, sendo um prolongamento nosso"¹. Essa mundologia se destaca principalmente na paisagem e nos

¹ O presente trabalho é parte componente da minha pesquisa para o Doutorado que conta com o apoio do CNPq, uma entidade do Governo Brasileiro voltada ao desenvolvimento científico e tecnológico.



personagens (re)criados. O autor ilustrou, exemplarmente, em termos de ideologia política, o conceito marxista de mudança social radical, plagiando aqui as palavras de Malcolm Silvermanⁱⁱ ao se referir à tetralogia. As transformações que os romances expõem fazem parte da época a que eles se vinculam, uma época de questionamento sobre as drásticas mudanças por que passava a sociedade brasileira. A literatura de Benito Barreto pode ser lida principalmente como uma forma de resistência à modernização conservadora pós-64, e nesta característica ela se encontra em contato com muitos dos textos literários e documentais que tematiza(ra)m a implantação e as conseqüências da ditadura civil-militar no país.

Passados trinta anos da decretação do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), Carlos Heitor Conny publica seu *Romance sem palavras*ⁱⁱⁱ e volta a um tema já conhecido em sua ficção. O romancista retorna temas anteriormente desenvolvidos em *Pessach, a travessia*^{iv}, como a inserção da guerrilha e o papel do escritor engajado politicamente. Em *Romance sem palavras* ele tematiza algumas das principais decorrências daqueles anos de chumbo na vida contemporânea de quatro ex-militantes de esquerda. Como ecos oriundos de um silêncio profundo, a ficção de Conny aborda principalmente o indivíduo, registra através da leveza e da espontaneidade de uma quase-crônica, o peso do ativismo político dos anos 60 nas vidas individuais dos anos 90. O enredo é desenvolvido em dois planos temporais que se entrelaçam: o presente e o passado se desenrolam em uma seqüência linear, definindo as opções das personagens e proporcionando ao leitor pistas para a solução do suspense que o texto encerra. As poucas personagens engendram um trio amoroso que acaba se revelando, ao final, um quarteto. O texto conta a vida atual de quatro ex-militantes de esquerda, das décadas de 60 e 70, que vivenciam a época de hoje com uma enorme desilusão substituindo a utopia revolucionária do passado.

O cenário conta com a imagem do mar, presente em todo o romance, tanto na geografia por onde transitam as personagens quanto na escolha dos temas de pesquisa dos protagonistas Beto e Jorge Marcos, ambos professores universitários. Beto pensa em escrever um livro sobre o Mar Tenebroso e as grandes navegações, enquanto Jorge Marcos estuda as relações entre Camões e Fernando Pessoa. Frustrados em sua tentativa de mudança




do Novo Mundo, ambos voltam seus olhares e suas pesquisas para Portugal e o Velho Mundo.

Ao final dos anos 90, reconstituições literárias do recente passado histórico brasileiro, como essa citada acima, ganham cores melancólicas e elegem o silêncio, emblematicamente, como um dos símbolos mais representativos da época a ser recordada^v. Nessa óptica, consolidados alguns processos nos correntes anos da dita globalização e do neoliberalismo político e econômico, recordar o recente passado político, mais especificamente a implantação da ditadura e a conseqüente resistência de alguns setores da esquerda pela luta armada, parece ser possível somente através desse estado de languidez e de tristeza indefinida. Os tempos de pretensa normatização política distanciam-se drasticamente dos sonhos e da luta “por um mundo melhor” presentes na crença revolucionária que animava aqueles anos. Da década preenchida de inquietação existencial e perturbação política constante ficaria a lembrança da participação política como uma forma de resistência, conforme nos diz o narrador do romance:

*“Com a situação agravada pelo AI-5, o que parecia um hiato na legalidade foi se prolongando, a cada ação do novo regime correspondia a reação proporcional, sendo a recíproca verdadeira. Aos poucos, o hiato se tornou regra e a violência do regime atingiu um ponto **em que ficar quieto seria uma forma de cumplicidade.**”*^{vi}

O decorrer da história mostrou, entretanto, a ineficácia dessa crença, e daí a vigorosa imagem da dificuldade da personagem Maria Vitória, no livro dentro do livro de Carlos Heitor Cony, ou seja, escrever nos anos 90 um texto que tematize os anos 60 seria essencialmente escrever um romance sem palavras, a busca de uma minimalização extrema e dos silêncios.

Vinte anos antes uma outra versão da mesma história era contada por um viés completamente inverso. Em 1980, Roberto Drummond lançara *Sangue de Coca-cola*, um “relato de alucinações” como o autor define nas páginas iniciais da narrativa^{vii}. O relato, fortemente apoiado nas estruturas das radionovelas, às quais, aliás, o livro é dedicado, através da homenagem ao novelista Giuseppe Ghiaroni, apresenta os acontecimentos



políticos pós-64 através de uma feliz combinação de humor e deboche, numa narrativa agilizada pela fragmentariedade.

A melancolia, o silêncio, o olhar céptico que (re)lembra a tradição machadiana, juntamente à leveza de uma crônica jornalística que o texto de Carlos Heitor Cony apresenta, não poderiam estar presentes no texto de Drummond. O que reina nesse romance é uma alegria ruidosa, essencialmente dialogada e fragmentária, com rasgados marcos de oralidade. Para tematizar a ditadura e suas conseqüências em um grupo de diversos e diferentes personagens, o autor escolheu privilegiar aspectos oriundos de uma narrativa que mostrava intenso vigor na América Latina nessa época, a literatura fantástica^{viii}. Os vários núcleos para a pluralidade de ações dramáticas se cruzarão somente ao final do texto. A narração dessas ações caminha através do intensivo uso da paródia e da ironia, do namoro com os canais de cultura de massa e da carnavalização dos fatos. O olhar do romancista sobre o passado muitíssimo recente reflete não somente as experimentações estéticas vindas desse mesmo passado, mas configura-se como um olhar que iria ser dominante a partir da década que se iniciava, um olhar dirigido para as minorias, um remapeamento da realidade social.

Era o início do governo Figueiredo, e a promessa da abertura política “lenta, segura e gradual” acenava possibilidades de recuo à ditadura militar. Revivia-se o passado na euforia que a anistia e a possibilidade das eleições diretas proporcionavam. Palavras como sociedade civil, movimento sindical, atividade partidária, como indica Heloísa Buarque de Hollanda, começavam a fazer parte do vocabulário do cotidiano brasileiro. O romance *Sangue de Coca-cola* aparece então como uma expressão bem acabada de seu tempo: os findados sonhos de intenção revolucionária são tematizados pelo humor e pelo deboche oriundos talvez de todo o experimentalismo estético dos movimentos da “vanguarda poética” dos anos 70^{ix}.


Os recursos da paródia e do humor sarcástico presentes no livro de Roberto Drummond e provenientes do momento histórico anterior revela os novos olhares que então se configuravam: muito próximos dos acontecimentos mas distante o suficiente para demonstrar que outros tempos se anunciavam. O humor, elemento muito pouco usado



nessas narrativas referenciais, apresentaria uma outra solução artística e simbólica. Busca-se pelo humor uma forma de vencer os “traumas” dos acontecimentos, o riso como uma forma de superação^x. Liga-se a essa estrutura narrativa baseada na ironia e no humor a presença constante da festa do carnaval, localizando os vários enredos em um lugar específico. O cenário da narrativa é a geografia urbana das grandes cidades, com direito a edifícios com mais de 150 andares e helicópteros sobrevoando os ares desses centros urbanos emergentes.

Pouco tempo antes de *Sangue de coca-cola*, exatos três anos, Renato Tapajós publicara *Em câmara lenta*^{xi}. O cenário se repete, são as ruas e esquinas da cidade, mas o eixo aos poucos se desloca, em vários fragmentos narrativos, para a região das florestas do interior do país, para a guerrilha rural que se buscava efetuar. O enredo gira em torno de recordações de um guerrilheiro que está prestes a cumprir efetivamente sua ação, ou seja, encontrar-se com os companheiros de luta em um ponto específico, a esquina aqui representando as diferentes bifurcações em que a luta armada se achava. Duas histórias são narradas paralelamente no texto: as lembranças do narrador com sua companheira de militância (e a tortura e morte dela) e o fracasso da guerrilha rural. O narrador presente e sabe que sua busca vai alterar sua vida mas mesmo assim procura o que acredita ser seu destino, narrando suas impressões e lembranças, num difícil exercício de memória. Também trabalhando na forma de um relato, mas com um sentido diametralmente oposto ao utilizado por Roberto Drummond, essa outra narrativa tematiza os anos de chumbo interligando as linguagens oriundas dos meios de comunicação de massa. Com o recurso de utilização de uma linguagem marcadamente retirada do cinema (e o título, assim como os desfechos da narrativa, são exemplares nesse aspecto), o autor constrói um relato da época referida por Roberto Drummond, mas o faz de uma perspectiva completamente diferente^{xii}.

Nessa narrativa, assim como em *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis^{xiii} e em *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira^{xiv}, a reconstrução do passado guerrilheiro dos autores ilustra suas experiências pessoais e o final da aventura guerrilheira. As biografias são a base de uma ficção em que se busca escrever sobre o passado pelo viés da memória pessoal, sem que esta possua contudo, um caráter essencialmente individual^{xv}. Nessas



narrativas, a atuação política coletiva é rememorada pelos participantes das ações guerrilheiras e elas refletem basicamente o final de um período marcado por lutas revolucionárias e o desencanto presente, ao findar dos anos 70, do completo aniquilamento das organizações de esquerda.

As formas coletivas de resistência ao governo militar desmantelavam-se ou pela extremada repressão militar ou pela própria desorganização dessas mesmas organizações, totalmente clandestinas e esvaziadas de seu potencial humano e, conseqüentemente, de suas formas de atuação^{xvi}. Apesar de terem existido operações guerrilheiras bem sucedidas, como assaltos a bancos e roubos de armas, assim como vários seqüestros, os militares desmantelaram rapidamente as organizações armadas, especialmente entre 1969 e 1971, recorrendo a prisões e torturas, impedindo essencialmente a deflagração da sonhada guerrilha rural que as esquerdas brasileiras arquitetavam como forma de resistência ao governo civil-militar. A distância que aumentava entre as organizações e a sociedade pela qual se lutava também é um dos temas abordados nesses textos biográficos.

Ao final dos anos 70, as narrativas referentes ao período da ditadura já haviam incorporado em suas ficções, de maneira extremamente pungente, a desilusão em relação à revolução social e popular. No início da década, em 1971, *Bar Don Juan*^{xvii}, de Antônio Callado, já tratara exatamente disso: o desencanto em relação aos efeitos que a luta armada poderia ter contra a ditadura. Os olhos para a revolução já não tinham a mesma intensidade de *Quarup* (1967)^{xviii}, época na qual se acreditava na vitória da revolução social popular, conjugando o cotidiano, as idéias e até mesmo o amor à revolução^{xix}.

Os dois romances de Antônio Callado possuem o que Renato Franco apontou como a busca de um projeto literário determinado pela experiência anterior do autor como um minucioso jornalista. Para Franco, a obra literária de Callado “parece sucumbir à atração que o jornal, por sua capacidade de representar imediatamente os fatos políticos ou históricos, exerce sobre romancistas e escritores”.^{xx}

Quarup, romance muito mais aclamado e conhecido do que *Bar Don Juan*, traça a trajetória do padre Nando e reverte os modelos tradicionais dos romances de aprendizado, ou no dizer de Ferreira Gullar^{xxi}, trata-se do romance da deseducação do protagonista. O



romance conta a história de Nando, que sai em busca de um sentido para sua vida, tendo como pano de fundo os acontecimentos políticos sociais dos anos sessenta e setenta. O autor narra o envolvimento do protagonista com os índios, com os camponeses, com as mulheres, assim como o início de sua experiência e militância política, ao mesmo tempo em que descreve os movimentos institucionais e sociais que então existiam, ou se iniciavam: a criação da Funai, o funcionamento das Ligas Camponesas, os movimentos feministas, as articulações dos partidos políticos clandestinos. *Quarup* seria então, na análise de Marcelo Ridenti, “o exemplo mais representativo da utopia revolucionária do período, no qual se valorizava acima de tudo a ação organizada das pessoas para mudar a história.”^{xxii} Em sua trajetória pessoal, Padre Nando acaba unindo-se aos sonhos coletivos da época. Ao final do romance, quando parte rumo ao interior do país, imagina-se como uma peça de bordado: mais “um fio fiado com astúcia na trama do mundo a vir”^{xxiii}.

Não podemos, entretanto, recorrer à imagem da colcha de retalhos para unir os textos acima citados. Apesar de tematizarem a mesma época, a diferença maior entre eles reside nas articulações que eles desenvolvem, apresenta-se pelas diferentes estruturas e opções literárias que utilizam. Contudo, uma imagem comum pode ser retirada dessas narrativas: todas elas banham-se em rios de sangue. Todos os textos são rios de sangue a marcar também as turvas águas da representação que a literatura faz de um dos períodos ainda obscuros da história brasileira. Uma imagem comum nessas narrativas pauta-se pela viva presença do sangue: em Carlos Heitor Cony, no corpo dilacerado pela tortura de Jorge Marcos; em Roberto Drummond, no sangue de coca-cola, ou a emergência do capital estrangeiro; em Renato Tapajós, a sacração do sangue como prova da vingança e do ódio dos vencidos; e em Antônio Callado, no caráter religioso de mártir que a personagem de Padre Nando assume. O sangue, ora como forma de busca e restauração da democracia via luta armada, ora como lembrança viva do imponderável das torturas, ora revelando os desejos de vinganças e ódios amordaçados.

Se a melancólica visão de Carlos Heitor Cony, a atroz ironia de Roberto Drummond, a pungente visualidade cinematográfica em Renato Tapajós e o intenso processo de “deseducação” e desilusão em Antônio Callado possuem paralelos ao narrar os



acontecimentos históricos pós-64, guardadas logicamente as devidas diferenças entre eles, há um outro rio, ainda esquecido, que banha as águas dessa época.

A tetralogia de romances do escritor mineiro Benito Barreto, intitulada *Os Guaianãs*^{xxiv}, também se fortalece na imagem de um rio para contar uma outra versão desses acontecimentos. Podemos ler nesse rio, que intitula os romances e que serve como umas das principais articulações do cenário dessas ficções, a emergência da paisagem dos sertões brasileiros, em particular o sertão mineiro, a fazer borbulhar, em turbulentas imagens, as águas nem sempre tranqüilas do interior brasileiro, este distante do imenso mar e das grandes cidades.

Mas o rio Guaianã não traduz nesses romances somente a geografia, cenário do qual eles estão fortemente imbuídos; a imagem conjuga-se com as outras narrativas a transportar em suas águas, reais e ficcionais, a intensidade sanguinária presente nas guerrilhas da revolução.

Os quatro romances são, em termos de estrutura narrativa, muito diferentes entre si, adequados tanto às formas tradicionais das narrativas real-naturalistas quanto a algumas técnicas das narrativas modernas do século XX. O papel do narrador nos romances determina uma forma de democratização da narrativa, anseio e registro da época que se procura retratar. Uma primeira aproximação aos romances é o que buscarei fazer agora, privilegiando nesse momento inicial a estrutura narrativa e a maneira como o narrador se articula nos quatro romances.

Os Guaianãs narram a história do retorno de Pedro Guaianã para a casa de sua infância e as conseqüências desse retorno. O primeiro romance, *Plataforma Vazia*, serve como uma introdução para a ação épica a ser desenvolvida principalmente nos dois romances centrais^{xxv}. A história de *Plataforma Vazia* conta a volta de Pedro para a casa paterna depois de passar uma temporada em uma fazenda na Bahia, onde se encontrava clandestinamente, por pertencer ao Partido Comunista. Nessa temporada, sob o codinome de Alfredo, Pedro conhece Matilde, esposa de Raul, um engenheiro responsável pela construção de açudes no sertão baiano; e com Matilde mantém uma intensa relação amorosa. A impossibilidade do relacionamento amoroso, a tentativa de suicídio de Matilde




e sua fuga, e a conseqüente busca que Pedro efetua por Matilde são as principais ações que marcam o primeiro romance. Desiludido tanto em sua militância política (Pedro rompe com o Partido Comunista por não acreditar nas orientações propostas) quanto em sua vida pessoal (ele não encontra Matilde), Alfredo/Pedro decide então retornar para a casa de seu pai nos sertões mineiros.

Nessa introdução, o autor se utiliza do velho recurso narrativo do narrador em terceira pessoa, mantendo um afastamento entre as personagens e o leitor. Paralelamente à história do encontro de Pedro e Matilde, o narrador desvenda a trama que envolve um outro casal, Maria e João Gomes. Contadas ao mesmo tempo, as duas histórias (a de Alfredo e Matilde e a de Maria e João Gomes) caminham, em termos temporais, de forma linear. A aproximação inicial entre Alfredo e Maria (que abre o romance) serve para introduzir as duas personagens e suas histórias, que irão seguir caminhos diferentes e que somente no final do terceiro romance terão seguimento.

Mas, se *Plataforma Vazia* pode ser lido como um típico representante do realismo moderno, o segundo romance, *Capela dos Homens*, distancia-se dessa estrutura narrativa por possuir uma constituição distinta. Tem-se, através da fala de diferentes narradores, um texto multinucleado que fornece uma série de ações épicas com vários personagens. No decorrer de *Capela dos Homens*, a alternância de narradores possibilita o início da quebra do sentido de autoridade narrativa presente no primeiro texto.

No segundo romance, o leitor conhece as muitas personagens que participam das ações do texto, tanto as do passado de Pedro (as histórias dos moradores da comunidade, inclusive a do seu pai, Sílvio Guaianã) quanto a do seu presente imediato, ou seja, a resistência ao exército no casarão dos Guaianãs. O narrador de *Plataforma Vazia* começa a desmembrar-se em vários outros narradores. O processo de passar da narração em terceira pessoa para a multiplicidade de narradores e narrações interiores, que constitui a espinha dorsal do segundo livro, revela o distanciamento que o autor inicia para com a sua obra. Podemos pensar aqui que o autor busca uma linguagem e um desenvolvimento narrativo mais adequado a um projeto literário particular, esse de dar voz às personagens, construir por elas a representação do momento que busca tematizar. No segundo romance da



tetralogia, o momento narrado expõe acontecimentos anteriores ao Golpe Militar de 1964, pelo olhar do escritor.

Valeria aqui lembrar uma entrevista de Benito Barreto concedida para Giovanni Ricciardi^{xxvi}. Nela, em resposta à pergunta "O processo criativo de seus livros passa por muitas fases de elaboração?", o autor declara:

*Eu já disse em algum lugar que os meus romances são em parte, vidas e/ou histórias que vivi e, noutra parte, aquelas que sonhei ou quisera ter vivido. Daí que o ponto de partida da sua criação não obedeceu, nunca, a um plano ou projeto formal, mas, sim, a um sentimento ou paixão como, por exemplo, a minha revolta contra a ditadura. Em **Os Guaianãs**, que é toda a minha obra de ficção, uma tetralogia, movimenta-se uma centena ou mais de personagens e é possível que eu esteja em todas elas, melhor dizendo: que estejam nelas o menino que eu fui, em seus anseios e seus medos, o que esse menino viu – sua fantasia, seus ídolos, seus monstros, as suas dúvidas e horrores e assim também o jovem e o homem adulto que eu viria a ser, com as múltiplas lentes, num estágio e noutro, da sua visão de mundo e com o que eles viram através delas e deformaram, viveram, amaram, sonharam, mataram e morreram. Não se trata, pois, de situações vividas nem é, nenhum desses seres, uma recriação, a não ser que tomemos como sua primeira vida ou passado a “existência” que tiveram em mim na forma de paixões e sonhos, de emoções, de idéias e de sentimentos.*

Eu diria que o livro surge dessa pluralidade, da vontade de vida que essa pluralidade interior potencializa na gente.

Nos meus é o personagem que determina a trama. Assim que ele se liberta de mim a passa a ser, quer dizer: a andar com suas próprias pernas, a querer e a pensar, eu me coloco em relação a ele como um escriba que, por dever do ofício, o acompanha e espia, registrando os seus passos, os conhecimentos que faz, os compromissos que acerta e os conflitos que vive, tudo o que lhe acontece e por aí se vai fazendo a estória...

É mais ou menos isto.^{xxvii}




As vidas sonhadas de Benito Barreto apresentam-se nesse segundo romance através da caracterização das diferentes personagens. Ao lado do Dr. Rogério, médico que representa e apresenta todo um discurso científico-racional, convivem o sacristão Venâncio, o moleiro João do Vau, Valadão, o pescador, além do coronel Ninico Sapucaia e o seu clã, todos com suas histórias míticas e sagradas, representantes do mundo que fazem parte. Tem-se também as histórias de Esther, diretora da escola, e do padre conspirador, Donato. A narrativa apresenta duas partes, a primeira que revela os personagens e a segunda que narra, sobre a forma de um diário, os acontecimentos próximos ao dia 31 de março de 1964.

O terceiro romance que compõe a tetralogia denomina-se *Mutirão para Matar*. Nesse volume, o relato da história abarca o período logo após a morte de Sílvio Guaianã e no qual as personagens se encontram sitiadas pelo exército no casarão do Guaianã. Também escrito em forma de um diário, no qual se expressam opiniões particulares, o romance narra toda a semana que durou o cerco aos resistentes. O diário coletivo abarca, então, uma pluralidade de opiniões. Entretanto, vale ressaltar que o que aqui se escreve não segue à risca a estrutura de um diário, mas que se elabora na *intenção* de um diário.

Normalmente, o uso do diário comporta algumas obrigatoriedades estruturais. Escreve-se normalmente um diário em primeira pessoa, o que acarreta um tom pessoal. Benito Barreto utiliza o diário, mas ele o faz de uma forma totalmente inversa. A impessoalidade que o diário de guerra apresenta deve-se ao fato de que, em vez de um único narrador, o autor utiliza vários narradores que se alternam na narração dos fatos. Dessa maneira, pode-se dizer que o autor *democratiza a narração*, para retomar aqui o feliz termo usado por Antonio Hohlfeldt^{xxviii} ao se referir à escolha do autor em fazer suas várias falas e ceder a voz do narrador para diversas e diferentes interpretações.

O último romance que compõe a tetralogia de *Os Guaianãs* foge das opções anteriores. Composto por cinco partes denominadas de livros, *Cafaia* se revela como o relato de cinco personagens da tetralogia que dão suas versões da história que ocorreu depois que o exército destruiu a localidade. O que se percebe agora não é mais o diário dos acontecimentos, narrados através da precisão das datas e dos horários cronológicos, mas sim o testemunho das pessoas. O tom é de reminiscências, os relatos são todos muito



subjetivos, misturam as lembranças particulares de cada personagem com suas participações no preparo da guerrilha.

Ao ceder a voz narrativa para os diferentes narradores-personagens, o autor consegue uma variedade de pontos de vistas sobre o acontecimento apresentado, relatando, por meio de cada personagem, diversas versões para a história que ocorreu, alinhando as tramas que poderiam ficar soltas na narração. Ausentando-se o autor conduz as histórias mas permite às personagens assumir suas versões, seus diferentes discursos. Com isso, o leitor tenta reconstruir o que seria a verdade daqueles acontecimentos, pois possui mais e diferentes dados. É interessante notar que os narradores que vão assumir essas versões da história são Esther (que coordena a organização da comunidade em apoio aos homens sitiados), Matilde (presa e torturada por seu envolvimento amoroso com Pedro), Venâncio (o sacristão que colabora no apoio aos sitiados), Cafifa (um antigo agricultor que comandava os mutirões agrícolas e que assume a liderança da resistência na parte externa do casarão) e finalmente Pedro Guaianã (o herói da epopéia).

Em *Os Guaianãs*, a técnica revela-se condizente com os desejos e os anseios revolucionários da época: dar voz e visibilidade às diferentes classes sociais que estariam lutando conjuntamente pela transformação da sociedade. Como o relato final é apresentado sob cinco pontos de vista diferentes, ele explicita a voz de alguns participantes dessas classes sociais que, apesar de participarem intensamente das guerrilhas, ainda não possuíam uma visibilidade expressiva^{xxix}.

Sem melancolia nem humor, distanciando-se do relato documental de uma experiência pessoal ou de uma vivência profissional, *Os Guaianãs* mantém-se injustamente às margens da história literária brasileira. Fortemente imbuído do sentimento utópico de transformação social, que os anos 60 e 70 gestavam e alimentavam, *Os Guaianãs* traduz em ficção uma outra história, atrelada a conceitos humanísticos e valorização de ideais. Nessa ficção, mesmo através da barbárie dos rios de sangue descritos, a guerrilha revolucionária se fez vitoriosa e inflamou a esperança de que dias melhores viriam.



Bibliografia

- ÁVILA, Henrique Manuel. *Da urgência à aprendizagem. Sentido da história e romance brasileiro dos anos sessenta*. Londrina: Ed. UEL, 1997.
- BARRETO, Benito. *Os Guaianãs* (tetralogia) (3ª edição). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- BASTOS, Alcmeno “Memorialismo de geração: a superação do depoimento”. In: *Anais do II Congresso Abralic – Literatura e Memória Cultural*, v. 3. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991.
- CALLADO, Antônio. *Bar Don Juan* (7ª edição). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- _____. *Quarup* (12ª edição). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Romance sem palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- DOIMO, Ana Maria. *A vez e a voz do popular*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ANPOCS, 1995.
- DRUMMOND, Roberto. *Sangue de Coca-cola* (7ª edição). São Paulo: Geração, 1988.
- FRANCO, Renato. “Imagens da revolução no romance pós-64”. In: SEGATTO, José Antônio e BALDAN, Ute (orgs.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999, p. 143-166.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* (29ª edição). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas*. (5ª ed. revista, ampliada e atualizada). Ática: São Paulo, 1998.
- GULLAR, Ferreira. “Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, v. 15 (setembro de 1967), p. 251-258.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem. Cpc, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- MORENO, César Fernando *América Latina em sua Literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- RIDENTI, Marcelo. *Versões e Ficções: o seqüestro da História* (2ª edição ampliada). São Paulo: Perseu Abramo, 1997.
- SILVERMAN, Malcoml. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Tradução de Carlos Araújo. (2ª ed. revista). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000,

SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários. Memórias da guerrilha perdida* (13ª edição). São Paulo: Global, 1994.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta* (2ª edição). São Paulo: Alfa-Omega, 1979.

VOGEL, Daisi. "Cony, silêncios que falam da opressão" *Anuário de Literatura*. Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, n. 7 (1999), Florianópolis.

WEBER, João Hernesto. *Caminhos do romance brasileiro: de A moreninha a Os Guaianãs*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

ⁱ Antonio Olindo, juntamente com Guimarães Rosa e Jorge Amado, constituíram o júri que concedeu ao segundo livro da tetralogia, *Capela dos Homens*, o primeiro lugar no concurso Walmap, de 1967, entre duas centenas de obras. Conferir com Barreto, Benito. *Os Guaianãs*. 3. Ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1986.

ⁱⁱ Silverman, Malcom. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Tradução de Carlos Araújo. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 261.

ⁱⁱⁱ Cony, Carlos Heitor. *Romance sem palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

^{iv} Cony, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Interessante notar que *Romance sem Palavras* retoma algumas questões já desenvolvidas pelo autor em *Pessach, a travessia*, publicado inicialmente em 1967. O questionamento sobre a guerrilha, assim como a função e o papel do escritor frente as arbitrariedades políticas, e também a representação das personagens femininas, demonstram algumas semelhanças e aproximações. Por exemplo, Maria Vitória e Vera possuem envolvimento semelhantes na militância política, elas são muito mais determinadas e convictas do que os protagonistas masculinos, além de ser por elas que a atuação política dos narradores inicia-se ou intensifica-se. Na questão amorosa ambas desenvolvem estranhos relacionamentos afetivos com os seus antigos líderes; a extrema admiração que nutrem pelos chefes políticos gerencia e justifica suas ações políticas

^v Uma pertinente análise do silêncio presente no romance de Cony é feita por Daisi Vogel em seu artigo "Em Cony, silêncios que falam da opressão", presente no *Anuário de Literatura 7*, Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literatura - Universidade Federal de Santa Catarina, 1999, p. 205-217.

^{vi} Cony, Carlos Heitor. *Romance sem palavras*. Op. cit., p. 56-57. Os grifos são de minha autoria.

^{vii} Drummond, Roberto. *Sangue de Coca-cola* (7ª edição). São Paulo: Geração, 1988.

^{viii} Conferir a esse respeito Moreno, César Fernando *América Latina em sua Literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1972, em especial o capítulo "A literatura e as novas linguagens" de Juan José Saer, p. 307-322.

^{ix} Conferir em Hollanda, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem. Cpc, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

^x A narrativa *O riso dos torturados*, de José Fischer, também pode ser lida dentro dessa perspectiva, do humor como uma forma de superação dos traumas, a representação da realidade transfigurada.

^{xi} Tapajós, Renato. *Em câmara lenta* (2ª edição). São Paulo: Alfa-Omega, 1979.

^{xii} Vale lembrar que Renato Tapajós possui uma produção em cinema e vídeo, ganhando inclusive vários prêmios para algumas de suas produções: *Vila da Barca* — primeiro prêmio no Festival Internacional de Curta Metragem de Leipzig, em 1968 — e *Fim de Semana* — prêmio VASP de melhor filme na V Jornada Brasileira do Curta Metragem, em Salvador, 1976.

^{xiii} Sirkis, Alfredo. *Os carbonários. Memórias da guerrilha perdida* (13ª edição). São Paulo: Global, 1994.

^{xiv} Gabeira, Fernando. *O que é isso, companheiro?* (29ª edição). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. O livro autobiográfico de Gabeira é entre as memórias de ex-guerrilheiros notadamente o mais conhecido do público leitor. Na adaptação para o cinema de *O que é isso, companheiro?*, por Bruno Barreto, em 1997; as memórias de Gabeira renderam uma polêmica bastante interessante. Conferir com o intrigante livro organizado pelos outros participantes do seqüestro do embaixador norte-americano: *Versões e Ficções: o seqüestro da história* (2ª edição ampliada). São Paulo: Perseu Abramo, 1997.



^{xv} Conferir em Bastos, Alcmemo. “Memorialismo de geração: a superação do depoimento”. In: *Anais do II Congresso Abralic – Literatura e Memória Cultural*, v. 3. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991, p. 440 a 444. A leitura que o autor faz de *Em Câmara Lenta*, *Ponche Verde*, de Janer Cristaldo, e *Tropical Sol de Liberdade*, de Ana Maria Machado, insere os depoimentos presentes nos romances como “uma expansão do individual para o coletivo”. E Bastos finaliza: “Não que a função primeira da ficção literária seja tornar-se a voz testemunhal das desilusões de um período histórico e da geração que o viveu. Mas a prerrogativa de fragmentar o ponto de vista narrativo, de descompromissar-se com a estreita veracidade dos fatos narrados, tudo faz do memorialismo ficcional de geração a superação do depoimento, entendida no sentido dialético de incorporação e avanço além do elemento incorporado” (p. 444).

^{xvi} Sobre as organizações de esquerda na ditadura militar ver Gorender, Jacob. *Combate nas Trevas*. Ática: São Paulo, 1998.

^{xvii} Callado, Antonio. *Bar Don Juan* (7ª edição). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

^{xviii} Callado, Antonio. *Quarup* (12ª edição). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

^{xix} Conferir a esse respeito a leitura dos romances de Callado feita por Renato Franco em seu artigo “Imagens da revolução no romance pós-64”. In: Segatto, José Antônio e Baldan, Ute (orgs.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999, p. 143-166. A questão do escritor engajado, resultante da comparação desses romances com *Pessach*, de Carlos Heitor Cony, é um dos pontos mais elucidativos do artigo. Ver também a análise que Henrique Manuel Àvila faz do mesmo romance em *Da urgência à aprendizagem. Sentido da história e romance brasileiro dos anos sessenta*. Londrina: UEL, 1997.

^{xx} Franco, Renato. “Imagens da revolução no romance pós-64”. Op. cit., p. 159.

^{xxi} Gullar, Ferreira. Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, v. 15 (setembro de 1967), p. 251-258.

^{xxii} Ridenti, Marcelo. “Que história é essa?”. In: *Versões e Ficções: o seqüestro da História* (2ª edição ampliada). São Paulo: Perseu Abramo, 1997, p. 16.

^{xxiii} Callado, Antonio. *Quarup*. Op. cit., p. 600.

^{xxiv} Barreto, Benito. *Os Guaianãs* (tetralogia) (3ª edição). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

^{xxv} Conferir com a análise dos romances feita por Weber, João Hernesto in *Caminhos da literatura brasileira. De A Moreninha a Os Guaianãs*, Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

^{xxvi} Ricciardi, Giovanni. *Escrever 2*. Bari: Ecumenica, 1994, p. 30-36.

^{xxvii} Idem, ibidem, p. 31.

^{xxviii} Hohlfeldt, Antonio “A saga dos Guaianãs pelo país dos Gerais”. In: *Os Guaianãs, uma epopéia brasileira* (folheto para a divulgação da obra publicado pela editora Mercado Aberto em Porto Alegre, sob a coordenação de José Hildebrando Dacanal).

^{xxix} Ana Maria Doimo, em *A vez e a voz do popular* (Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ANPOCS, 1995), reflete sobre a configuração dos movimentos sociais populares e sobre sua participação política no Brasil pós-70. A relação com os romances *Os Guaianãs* podem ser destacadas pela ação de algumas personagens específicas. Podemos pensar, por exemplo, na história vivenciada pelo sacristão Venâncio e pelo Bispo Dom Cornélio e como ela se relaciona com uma das formas mais atuantes da então nascente Igreja Popular. A participação das personagens femininas também é um outro tema bastante fecundo a ser explorado, mas que não pretendo discutir neste trabalho por extrapolar dos seus objetivos.