

# LITERATURA: TRÊS VETORES DE UMA RELAÇÃO

**Antonio Manoel dos Santos Silva**

Universidade Estadual Paulista  
Universidade de Marília

## Resumo:

Este artigo trata das relações entre a Literatura e a História, das quais destaca três tipos: a que subordina a arte literária aos padrões da História como Ciência e seu discurso, a Historiografia; a que vê a Literatura como realidade autônoma, portanto, como linguagem temporalmente construída; a que vê a Literatura como forma de representação do mundo histórico. O estudo detém-se na terceira relação, tomando como base um romance de fim do século XX, *Os dias do demônio*, de Roberto Gomes. Mostra alguns procedimentos utilizados pelo autor para transformar os dados do mundo histórico em dados ficcionais e propõe que, além da historicidade da representação ficcional, o texto, em sua forma (enredo em ato e multiplicidade de perspectivas sob um mesmo foco) homologa a estrutura profunda da contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Literatura, História, Representação, romance, homologia estrutural, Roberto Gomes.

Ilha do Desterro	Florianópolis	nº 59	p. 039-083	jul./dez. 2010
------------------	---------------	-------	------------	----------------

## Abstract:

This paper highlights three different interrelations between Literature and History: a) the one that subordinates literary art to the patterns of history as a kind of scientific discourse (historiography); b) the one that understands literature as an autonomic reality, therefore, as a temporal constructed discourse; c) the one that perceives literature as a way to represent the historical world. This study focuses on the third kind of interrelation, basing its arguments on the late twentieth-century novel *Os dias do demônio*, written by Roberto Gomes. This analysis shows some of the procedures used by the author to transform historical world data into fictional data and proposes that, besides the historicity of fictional representation, the text, in its form (the plot and the multiple perspectives under the same focus) homologates the contemporary profound structure.

**Keywords:** literature, history, representation, novel, structure homology, Roberto Gomes.

Os vínculos entre Literatura e História tornaram-se *historicamente* tão variados e repetidos em sua afirmação que basta folhear os livros de crítica literária ou qualquer dos numerosos periódicos especializados, para podermos comprová-los. Tome-se, por exemplo, a ficha de catalogação de um livro de contos, de um romance, de uma coletânea de poemas, e lá encontraremos o ano da edição, e quando não o encontramos, a referência que dele fazemos traz o negativo s/d. Tome-se a obra completa de um poeta, de um prosador, ou uma antologia e, logo no começo, nos deparamos com a cronologia da vida e da obra, às vezes acompanhada de iconografia e da fortuna crítica. Todos os volumosos textos de compreensão, análise, interpretação, síntese e avaliação das literaturas gerais ou nacionais se apresentam sob os parâmetros da História. Termos como “vanguarda”, “tradição” e “ruptura”, “novo”, “inovação” e “renovação”, “repetição” e “retrocesso”, “originalidade” e “cópia”, e os estilos de época, ocultam ou escancaram esses vínculos. Diria que muitas das valorizações ditadas pela crítica ou sugeridas pelas teorias se fazem sob o peso ditatorial da historicidade.

## Primeiro vetor

Este esboço geral serve para divisar a primeira das relações entre Literatura e História, a relação em que compreender o fenômeno literário implica uma associação quando não uma subordinação aos parâmetros definidos pelos estudos dos fenômenos históricos, conforme atestam as obras de referência que costumam finalizar estudos literários, volumosos ou não.

Seguindo a ordem do tempo no que diz respeito à nossa literatura, os títulos falam por si mesmos: *Resumé de l'histoire littéraire du Portugal et du Brésil* (Ferdinand Denis, 1826), *História da Literatura Brasileira* (Sílvio Romero, 1888), *Compêndio de História da Literatura Brasileira* (Sílvio Romero e João Ribeiro, 1909), *História da Literatura Brasileira* (José Veríssimo, 1916), *Pequena história da literatura brasileira* (Ronald de Carvalho, 1919), *História da Literatura Brasileira* (1930), de Artur Mota; *História da Literatura Brasileira. Seus fundamentos econômicos* (1938), de Nelson Werneck Sodré; *História da Literatura Brasileira* (1939), de Bezerra de Freitas; *História Breve da Literatura Brasileira* (1939), de José Osório de Oliveira; *Unidades Literárias. História da Literatura Brasileira* (1944), de Virginia Cortes de Lacerda; *A Evolução da Literatura Brasileira* (1945), de Mário R. Martins; *Marvelous Journey, a Survey of Four Centuries of Brazilian Literature* (1948), de Samuel Putnam; *História da literatura Brasileira (Séculos XVI-XX)* (1948), de Antônio Soares Amora; *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos* (1959), de Antonio Cândido de Mello e Souza; *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970), de Alfredo Bosi.

Nem sempre os títulos desvelam o vínculo, sendo exemplos as obras de: Alceu Amoroso Lima, *Introdução à Literatura Brasileira* (1956), *Quadro Sintético da Literatura Brasileira* (1956); de José Aderaldo Castello e Antonio Cândido de Mello e Sousa, *Presença da Literatura Brasileira*; de Afrânio Coutinho (organizador), *A Literatura no Brasil*. Mas são obras que seguem rigorosamente marcações históricas. Tome-se o volumoso empreendimento organizado por Afrânio Coutinho – *A Literatura no Brasil* – e verifica-se que os vários volumes seguem a

ordem dos estilos de época, sobrepostos ou não aos períodos da História do Brasil; a *Presença da Literatura Brasileira* não foge à ordenação histórica, antes a acentua em suas diferentes partes: I – Das origens ao Romantismo (subdividida em “Origens e Barroco”, “Arcadismo” e “Romantismo”), II – Do Romantismo ao Simbolismo (subdividida em “Romantismo”, “Realismo”, “Parnasianismo” e “Simbolismo”), e III – Modernismo.

Esse espírito de embasamento histórico observa-se quando o estudioso restringe o objeto de seu foco de observação a um período ou estilo de época, a uma fase ou movimento, a uma corrente estética, a um grupo no interior de uma fase. Assim, sob a rubrica da época colonial, encontramos: *A Literatura Brasileira nos tempos coloniais* (1885), de Eduardo Perié; *Aspectos da Literatura Colonial Brasileira* (1896), de Manuel de Oliveira Lima; *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial* (1952), de Sérgio Buarque de Holanda; *Panorama da Poesia Brasileira. Vol I. Era Luso-brasileira* (1959), de Antonio Soares Amora; *A Literatura Brasileira. Vol. I. Manifestações Literárias da Era Colonial* (1962) de José Aderaldo Castello; e *Antologia dos poetas brasileiros. Fase Colonial* (1967) de Waldir Ayala. A estes podemos acrescentar os que distinguem a produção barroca e a arcádica: *Poesia Barroca* (1967) e *Poesia do Ouro* (1964), de Péricles Eugênio da Silva Ramos; *O barroco mineiro* (1969) de Lourival Gomes Machado.

No mesmo passo estão os seguintes estudos e antologias referentes ao Romantismo no Brasil: *História do Romantismo no Brasil* (1938), de Haroldo Paranhos; *O Romantismo e as Sociedades Secretas do Tempo* (1945), de Jamil Almansur Haddad; *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Romântica* (1949), de Manuel Bandeira; *Panorama da Poesia Brasileira. II – O Romantismo* (1959), de Edgard Cavalheiro; *A escola byroniana no Brasil* (1962), de Pires de Almeida; *Poesia Romântica. Antologia* (1965), de Péricles Eugênio da Silva Ramos; *O Romantismo (1833/1838 – 1878/1881)* de Antonio Soares Amora (1967).

Não são diferentes, apesar das distintas posturas metodológicas, as pautas historicistas, em termos de atenção cronológica e às vezes

com as datas gravadas nos próprios títulos, as seguintes obras sobre o Realismo e suas vertentes estéticas: *A Literatura Brasileira – 1870-1895* (1896), de Valentim Magalhães; *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Parnasiana* (1938), de Manuel Bandeira; *Prosa de Ficção: 1870-1920* (1950), de Lúcia Miguel-Pereira; *O Realismo: 1870-1900* (1963), de João Pacheco; *O Naturalismo no Brasil* (1965), de Nelson Werneck Sodré; *Poesia Parnasiana* (1967), de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Praticamente posto à margem da História, tanto literária quanto política, o Simbolismo, que pôs em cheque o vínculo de dependência da literatura, especialmente da poesia, à sociedade, não escapa das demarcações cronológicas, seja na caracterização de suas origens, seja no acompanhamento de sua evolução e alastramento, seja na particularização biográfica de sua produção. Percebe-se essa história tanto nos grandes estudos de Andrade Muricy (*Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, 1952) e de Massaud Moisés (*O Simbolismo – 1893-1902 —*, 1962), quanto nas antologias montadas por Manuel Bandeira (*Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Simbolista*, 1967), Fernando Góes (*Panorama da Poesia Brasileira – O Simbolismo*, 1959) e Péricles Eugênio da Silva Ramos (*Poesia Simbolista*, 1965). E, a despeito das controvérsias sobre sua delimitação temporal e estilística, o Pré-Modernismo terá seus enquadramentos históricos tentado em teses acadêmicas recentes e nos trabalhos de Tristão de Athayde (*Primeiros Estudos. Contribuição à História do Modernismo. O Pré-Modernismo*, 1948), de Alfredo Bosi (*O Pré-Modernismo*, 1966) e de Fernando Góes (*Panorama da Poesia Brasileira. O Pré-Modernismo*, 1960).

A complexidade das relações entre literatura brasileira e História torna-se maior e mais profunda quando se chega no século XX. Vários caminhos são seguidos: o da cronologia literária interna (evolução estética e estilística e a sucessão correspondente de fases, movimentos, avanços e regressões); o da demarcação de um movimento axial, heróico ou combativo que toma a década de 1920, ainda que proclamado em 1922, em torno do qual se caracterizariam a fase anterior e as posteriores;

o da cronologia determinada pela política mundial ou nacional; o dos movimentos de dependência cultural articulada com os da história econômica, etc.

Esta variedade de perspectivas tem em comum o fato de que os estudiosos apóiam-se na história para não se desnortear em seu próprio tempo; por outro lado, denota que a multiplicidade de forma e de natureza das criações literárias, sua presença cultural com seus graus de força e fraqueza, sua capacidade ou sua inoperância educativa, parecem exigir uma outra abordagem, que eu denominaria de “visão perplexa”. Em todo caso, as obras que podem fundamentar um estudo “meta-históricográfico” sobre a história da literatura brasileira do século XX são muitas, além das gerais já mencionadas. Começo por quatro antologias: *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Moderna* (1967), de Manuel Bandeira e Waldir Ayala; *Poesia Moderna* (1967), de Péricles Eugênio da Silva Ramos; *A Razão da Chama* (1986), de Oswald de Camargo; e *Esses poetas* (1998), de Heloisa Buarque de Hollanda. Continuo com os seguintes ensaios e estudos: *História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna* (1958), de Mário da Silva Brito; *50 Anos de Literatura Brasileira* (1958), de Wilson Martins; *Literatura e Realidade Nacional* (1963), de Eduardo Portella; *Situação Atual da Poesia no Brasil* (1963), de Décio Pignatari; *O Modernismo* (1965), de Wilson Martins; *Do Modernismo à Bossa Nova* (1966), de Jomar Muniz de Britto; *O Modernismo* (1965), de Wilson Martins; *Do Modernismo à Bossa Nova* (1966), de Jomar Muniz de Britto; *Movimentos modernistas no Brasil* (1966), de Raul Bopp; *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (1969), de Ferreira Gullar; *Poesia Brasileira Hoje* (1975), de José Guilherme Merquior e outros; *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro* (1973), de Gilberto Mendonça Teles. E encerro com estas referências, a primeira das quais uma contribuição fundamental para qualquer pesquisa que pretenda ocupar-se com as relações entre história e literatura brasileira: *Literatura e Cultura de 1900 a 1945* (1950), de Antonio Cândido; *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República* (1983), de Nicolau

Sevcenko; *Le roman brésilien: une littérature anthropophage au XXe siècle* (1995), de Mário Carelli e Walnice Nogueira Galvão; e *Os Bárbaros Submetidos* (2006), de Antonio Manoel dos Santos Silva.

Todas essas obras, às quais se poderiam somar milhares de artigos e livros mais específicos, apontam para o primeiro e reconhecido vetor das relações entre literatura e história: o vetor historiográfico, com seu perspectivismo, seu caráter seletivo e individuante, seu pendor para as explicações condicionais e sua busca objetiva de probabilidades retrospectivas. Este vetor considera a literatura como fato humano e, como fato humano, passível de conhecimento por meio da disciplina ou ciência chamada História.

Está claro que todas as obras que crivam a literatura por meio da historiografia não formam um conjunto homogêneo. Num extremo, cujo exemplo pode encontrar-se nas obras de Nelson Werneck Sodré, especialmente sua *História da Literatura Brasileira*,<sup>1</sup> a Literatura se relata como dependente da História (entendida como mundo histórico), da qual é ou deve ser reflexo. O extremo oposto pode exemplificar-se com as antologias poéticas ou com o *Panorama da Movimento Simbolista Brasileiro*,<sup>2</sup> de Andrade Muricy, que despreza essa dependência e baliza sua historiografia do movimento com os próprios fatos literários. No primeiro caso, pode-se afirmar que se vê a literatura como dependente da história, sendo a relação de subordinação; no segundo caso, pode-se dizer que se trata de um distanciamento, que algum marxista ortodoxo e maldoso classificaria como alienação.

Há, entretanto, um terceiro modo, que chamaria de visão integradora ou dialética. É a que se observa nos escritos de Antonio Cândido e em seu livro *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos*.<sup>3</sup> Trata-se de obra em que se leva em conta o mundo histórico como fator da própria construção artística, sendo esta, por sua vez, um componente ativo do mundo histórico.

Está claro que há obras enquadráveis neste vetor historiográfico, que se aproximam mais da visão subordinativa, outras da visão distanciada e outras, da visão dialética. Trata-se de um esquema –

defeituoso como qualquer esquema – que pode ajudar a nos situar intelectualmente diante de outros textos de “história” de literatura, inclusive de literatura não brasileira. Entre os que se aproximam da visão subordinativa aponto a *Historia de la literatura hispano-americana*<sup>4</sup> de Enrique Anderson Imbert e *Miti e coscienza del decadentismo italiano* de Carlo Salinari<sup>5</sup>. Mais próximos da visão integrativa estão o *Historia Social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser<sup>6</sup> e a *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi.<sup>7</sup> Entre esta e a visão distanciada situaria a *História Trágica de la Literatura*, de Walter Muschg<sup>8</sup> e *The Symbolist Movement* de Anna Balakian.<sup>9</sup> Próximos à visão distanciada, se é que não a exemplificam, eu colocaria *Message Poétique du Symbolisme* de Guy Michaud,<sup>10</sup> e *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, de Guillermo de Torre.<sup>11</sup>

## Segundo vetor

A segunda relação que se estabelece entre literatura e história pode formular-se por meio de uma identificação: a literatura é história no próprio estatuto de sua existência, ou seja, a linguagem verbal que a possibilita revelar-se e que, ao mesmo tempo, ela instaura. Tomemos o caso das Literaturas em Língua Portuguesa. No seu nascedouro românico, no fim do verão da Idade Média, podemos ler o começo do trecho de uma narrativa com os seguintes dizeres, conforme a escrita (segundo os ditames da boa pesquisa historiográfica) registra:

‘Dom Diego Lopez era muy boo monteyro e, estãdo huu dia em sa armada e atemdendo quamdo verria o porco, ouuyo cantar muyta alta voz huua molher em cima de huua pena e el foy pera lá e vio-a seer muy fermosa e muy bem vistida e namorou-sse logo della muy fortemente e preguntou-lhe qu era e ela lhe disse que era huua molher de mujto alto linhagem, e ell lhe disse que, pois era molher d’alto linhagem, que casaria com ella, se ella quisesse, ca ell era senhor



daquella terra toda, e ella lhe disse que o faria, se lhe promettesse que nunca se santificasse, e elle lho outorgou e ella foi-sse logo com elle. E esta dona era muy fermosa e muy bemm feita em todo seu corpo, saluando que auia huu pee forcado, como pee de cabra. E viuerom gram tempo e ouuerom dous filhos e huu ouue nome Enheguez Guerra e outra foi molher e ouue nome dona ...<sup>12</sup>

A mesma língua que deu existência a este trecho de narração propiciará, séculos depois, o fantástico conto de Alexandre Herculano sobre a dama de pé de cabra, que hoje lemos sem muitas dificuldades, e sem que o computador nos confunda ou atrapalhe com suas tecnológicas correções. Mas ela, a língua, seria o que tem sido e o que é, sem que a imaginação criadora tivesse engendrado, mantido e transformado essa narrativa ao longo do tempo?

Quantas supressões aconteceram desde a Idade Média como a que se deu com *ca* (“porque”). Quantas se transformaram como *huu, huuma, boo, pee, pera, seer, fermosa, pena, ell, molher, vistida, verria?* Quantas mudaram de significado como *atemdemdo* e *santificasse* (“persignasse”). Ainda no século XVI se registra “*fermosa*” e no século XVII, Antonio Vieira ainda escrevia “*pido*” e não “*peço*”. Tomás Antonio Gonzaga, ainda no século XVIII, usava “*beijos*” para designar os belos lábios de Marília. A história da língua se testemunha com os textos literários e se for verdade que a unidade de uma nação se marca pela unidade da língua, quem foi o fundador de Portugal se não o conjunto de escritores que construíram e estabeleceram os padrões da língua por meio da literatura, cuja culminação se deu com as obras de Camões e, no século seguinte, com os textos de Antonio Vieira?

Exageros à parte, lembremos que os românticos brasileiros, primeiro Gonçalves Dias e, depois, Alencar, foram estranhados pelos críticos portugueses por causa da linguagem. E que a linguagem foi essencial para que os modernistas declarassem a independência cultural e adiassem para o ano de 1922 o anúncio público do novo estilo,

que já estava pronto em 1920. A fase combativa desse movimento foi um embate de discursos.

Esse vetor da identificação entre literatura e construção histórica da língua não constitui apenas uma justificativa dos estudos filológicos da literatura, inclusive os genético-textuais. Permite-nos também vislumbrar a literatura como história de suas próprias invenções formais, seja porque a literatura responde criadoramente às mudanças histórico-sociais, seja porque, por impulsos de inovações e renovações, se fortalece com a dinâmica das probabilidades retrospectivas. Parece-me que quando Lukacs escreve o ensaio *O romance como epopéia burguesa*<sup>13</sup> não deixa de reconhecer a “permanência mudada” de uma forma antiga e, a despeito de si mesmo, reconhecer a existência de uma dinâmica própria à história interna da literatura.

Se a forma específica do romance tem uma história própria, também têm a suas histórias as formas específicas do conto e da novela. O mesmo se aplica às formas específicas da poesia cujas origens remontam às literaturas grega e latina, como as odes, elegias, églogas, que ainda hoje se cultivam. Formas específicas nascidas na Idade Média, como o soneto e a balada, atravessam os séculos.

Às vezes um poema antigo expresso numa forma antiga recebe a visita que o resgata em tempos diferentes. Penso, então, na *Balata XI* de Guido Cavalcanti, retomada por Dante Gabriel Rosseti em pleno século XIX inglês, depois revivida na tradução de Ezra Pound, já no século XX, quando então se reescreve na forma de soneto por Jorge de Sena, poeta português, se transforma na *Balatetta* de Mário Faustino no fim da década de 1950, e se consuma em poema de Haroldo de Campos, o *Baladeta à Moda Toscana*, de 1983.

Fiz referência ao soneto e nele me demoro um pouco mais para lembrar a história própria de uma forma específica, provavelmente a mais duradoura e flexível de quantas foram criadas no Ocidente. Quando foi introduzido na literatura em língua portuguesa por Francisco Sá de Miranda, no começo do século XVI, já tinha mais de duzentos anos. Tinha nascido na Itália durante o século XIII e se lermos a *Vita Nuova*, de Dante Alighieri, perceberemos que a forma

substancial (desenvolvimento dialético encerrado em 14 versos travados por par de rimas em sua primeira parte e par ou trio de rimas na segunda), foi construída depois de algumas oscilações antes que se constituísse com Guido Cavalcanti, com o próprio Dante e, principalmente, com Francesco Petrarca.

No século XVI, graças a Edmund Spenser e, principalmente, Shakespeare, a forma substancial do soneto passa a ter duas configurações fônicas: a italiana, que vinha desde o século XIII e a inglesa que passa a ter um travamento de rimas diferente: ABAB-CDCD-EFEF-GG. Esse novo travamento determinará uma leitura em três quartetos e um dístico.

Assim sendo, a partir do século XVI, na literatura do Ocidente, a forma específica do soneto conserva a sua substância tensiva (limitação fônica e progressão semântica) com duas configurações de timbre: a inglesa e a italiana. Chamaremos esta de variante hispânica por ter sido a cultivada na literatura portuguesa e nas literaturas de língua espanhola, graças à maestria de Garcilaso de la Vega e de Camões.

O soneto hispânico fixou-se com o número de 14 versos endecassílabos (segundo a contagem espanhola) ou decassílabos (segundo a contagem portuguesa, depois de Castilho, em 1868), distribuídos em dois conjuntos por sua vez divisíveis em outros dois, sendo o primeiro, de oito versos (ou dois quartetos) travados por um par de rimas em distribuição abraçada (ABBAABBA), e o segundo de seis versos (ou dois tercetos) travados por um par (CD) ou trio de rimas (CDE) segundo distribuição variável. O plano semântico continua sendo dialético, ora progressivo-silogístico, ora progressivo-qualitativo.

Predominante sobre todas as outras formas específicas tanto na literatura portuguesa, quanto na literatura espanhola, nos séculos XVI a XVIII, o soneto manterá a convenção fônica acima sintetizada, com uma ou outra exceção em Gregório de Matos (que tem um soneto travado pelo mesmo par de rimas do começo ao fim) e na série de sonetos a Márcia do frei Jerônimo Baía que no primeiro conjunto usa a distribuição alternada das rimas (ABABABAB).

Foram raros os sonetos produzidos pelos românticos. Talvez porque ao homem romântico repugnassem as convenções e os limites e certamente porque o soneto exige rigor construtivo e controle sentimental, nele não cabendo os transbordamentos emotivos, as repetições e a adjetivação excessiva. Desse modo, assistimos nas literaturas de língua espanhola e língua portuguesa um refluxo do soneto. Que retorna com o Realismo e a sua vertente poética, o Parnasianismo, aqui no Brasil, e o Modernismo hispano-americano, movimento de renovação que acolhe as experiências poéticas da segunda metade do século XIX.

Neste período, surgem os sonetos em versos menores e os sonetos em versos alexandrinos. Uma ou outra vez, inverte-se a ordem das estrofes e começam a proliferar novas distribuições das rimas. Torna-se difícil verificar em alguns poemas que preservam o plano fônico tradicional, quaisquer dos dois desenvolvimentos progressivos (o silogístico e o qualitativo), fenômeno dissonante presente em muitíssimos sonetos dos simbolistas e dos pré-modernistas que foram simbolistas. Em síntese, estamos diante do soneto da modernidade, o soneto cuja estrutura entra em dissolução. Trata-se do soneto dissoluto? Vejamos mais de perto como isso acontece, apenas em termos métrico-rítmicos (ou seja no plano mais imediatamente perceptível) no Modernismo hispano-americano (que se pode estender ao Parnasianismo e ao Simbolismo Brasileiros).

Os experimentos formais com os sonetos iniciaram-se, nas literaturas em línguas portuguesa e espanhola, a partir da década de 1880. São facilmente notadas no uso da polimetria (versos de medida diferente) no uso dos versos simples (versos entre duas a oito sílabas) e no uso dos versos compostos (versos alexandrinos e versos mais extensos). São muito poucos os polimétricos, destacando-se entre eles 6 heterométricos (um do colombiano Guillermo Valencia, um do peruano José Santos Chocano, um de Rubén Darío e três do espanhol Manuel Machado) e 12 homeométricos (2 do mexicano Amado Nervo, 3 de Rubén Darío, 7 de Manuel Machado). De todos eles, chamam a atenção

o “Gaita Galaica” e “Um soneto a Cervantes”, de Rubén Darío e “Estio-Juventud” de Manuel Machado; os de Rubén Darío primam pela coesão de imagem-sentido e ritmo e o de Manuel Machado pela tentativa de um discurso impressionista que termina por alienar o poema da progressão semântica.<sup>14</sup>

Os sonetos monométricos simples (sonetinhos) também se reduzem a, seguindo a contagem grave, um trissílabo (de Manuel Machado), um tetrassílabo (do espanhol Francisco Rodríguez Marin), um pentassílabo (de Amado Nervo), um hexassílabo (de Rubén Darío), três heptassílabos (um do argentino Leopoldo Lugones e dois de Rubén Darío) e 18 octossílabos (quatro de Rubén Darío, quatro de Amado Nervo, dois de Manuel Machado e oito do uruguaio Julio Herrera y Reissig. Esses tipos métricos de sonetos encontram-se nos poetas brasileiros parnasianos e simbolistas. Poderíamos somar a estes tipos, os sonetos compostos em versos articulados menores (de nove e de dez sílabas, segundo a contagem grave).

A renovação modernista hispano-americana encontrou no uso dos versos compostos (todos os quatorze com cesura ou pausa fixa) o campo preferido de realização rítmica, tanto que os sonetos monométricos compostos abrangem quase a metade da produção total, fato que se observa entre nossos parnasianos e simbolistas. As razões desta preferência radicam nas maiores possibilidades de variação melódica propiciada pelo verso composto que, no caso do alexandrino, ainda carrega a virtude do impacto visual da monometria que o caracteriza, desde sua origem, com o uso do verso endecassílabo (o decassílabo segundo a contagem aguda).

Algumas variantes métricas têm sua origem hispânica bem firmada, embora o estímulo imediato não fosse, para os modernistas hispano-falantes e os parnasianos e simbolistas brasileiros, propriamente peninsular, senão francês. Outras variantes de medida maior que o alexandrino constituem experiências de combinações de cláusulas métricas de medida igual (hemistíquios) ou desigual (heterostíquios).

Afora os sonetos compostos com alexandrinos, os modernistas produziram sonetos com versos decassílabos bipartidos (um apenas, de Rubén Darío), dodecassílabos bipartidos

(Rubén Darío, Amado Nervo, José Santos Chocano, Salvador Díaz Mirón, Julián Del Casal, Salvador Rueda), pentadecassílabos (Rubén Darío, Amado Nervo e Enrique Díaz Martínez), hexadecassílabos (Amado Nervo, José Santos Chocano e Julio Herrera y Reissig), heptadecassílabos (Rubén Darío, Salvador Rueda e Enrique González Martínez), octodocessílabo (um apenas, de José Santos Chocano) e um com versos de vinte sílabas (Salvador Díaz Mirón).

A título de curiosidade e, para matizar a história desta forma específica, é bom esclarecer que o verso alexandrino já tinha sido empregado muito tempo antes. O mais antigo dos sonetos alexandrinos pertence a Pedro Hurtado de Vera (Pedro Faria) e aparece na introdução da comédia *Doleria*, em 1572; dois outros foram escritos em 1588 por Cipriano de Valera; no começo do romantismo espanhol, em 1832, veio a público, neste formato, o "*Soneto a una poetisa*", de Sinibaldo de Mas.

À vista desses precedentes e ponderando a possibilidade de que Rubén Darío tenha conhecido alguns deles antes de escrever os seus em *Azul...* (1890), Rudolf Baehr, que segue possivelmente as indicações de Tomás Navarro Tomás<sup>15</sup> comenta: "Em su soneto Caupolicán hace notar [RubénDarío] que, por lo que él sabía, esta poesía "inició la entrada del soneto a la francesa em nuestra lengua". De eso no se deduce que desconociera los anteriores sonetos, sino que se indica que la historia del soneto en versos alejandrinos se inicia con Caupolicán; con la denominación de soneto a la francesa, puede verse más bien una referencia consciente a los modelos de Rubén".<sup>16</sup>Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, pp. 401-2).

Continuemos. Nas literaturas de língua portuguesa tantas variações métricas em sonetos modulados em versos compostos. O que domina são os alexandrinos à maneira francesa que se caracterizam por um primeiro hemistíquio com terminação aguda, com sinalefa possível ou com o encavalgamento (não só o interno que se pode

denominar de “debilitação cesural”, como o inter-versal ou encavalgamento propriamente dito). Outras características afetam ao ritmo intensivo e à matéria fônica: intensificação de variações de acentos intensivos e relevo expressivo de padrões sonoros (aliterações, assonâncias), principalmente entre os simbolistas.

O soneto, na literatura brasileira, continuará sendo praticado até o fim do século XX (até hoje, pode-se dizer), preservando ou não a base camoniana, rareando entre os modernistas na fase combativa, retomando-se a partir de 1930 por alguns grandes poetas (Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Vinícius de Moraes, Mário Faustino Affonso Ávila), menosprezado pelas neo-vanguardas, reconquistado e valorizado por autores do fim do século XX. Repito, com pequenas modificações, o que escrevi em outra parte sobre a dissolução das formas específicas durante o século XX:

“Formas convencionais existiram e existem em todas as literaturas; cada época literária determina seus cânones, podendo resistir às convenções anteriores ou podendo modificá-las. A Literatura brasileira, que não escapa a essas leis gerais, mostrou, ao longo do século XX, o cultivo dessas formas convencionais que conviveram com formas livres, algumas das quais se erigiram em espécies canônicas de duração ora efêmeras, ora mais duradoura, como contradissem, por esse novo maneirismo, a proposta de contínua busca do novo.

Muitas vezes, as formas específicas tradicionais serviram de pretexto para produção de poemas que se apresentavam como demonstração agressiva sobre a impossibilidade de sua vigência na modernidade ou, então, para colocar em ridículo a exterioridade pela qual foram entendidas; assim, por exemplo, foram escritos alguns “sonetos” de Affonso Romano de Sant’Anna. Ocasionalmente, houve realizações poemáticas que, na sua estruturação, negavam a forma convencional intencionalmente lembradas pelo autor. Refiro-me aos anti-sonetos de Affonso Ávila. Em outros poetas, como Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima e Mário Faustino, a convencionalidade foi explorada como exercício intencional e

expressivo, como possibilidade de estruturas novas e que definem um estilo dinamicamente vinculado com a literatura anterior e, conseqüentemente, com a tradição cultural.<sup>17</sup> No finzinho do século XX, dois poetas bem diferentes publicam sonetos: o denso, contido e resistente Nelson Ascher<sup>18</sup> e o desbragado, desbocado e satírico Glauco Mattoso.<sup>19</sup>

Retornemos ao soneto modernista hispânico, destacando um que pode exemplificar a dissolução formal que se inicia com parnasianos e simbolistas e se prolonga por todo o século XX. Trata-se do poema de Rubén Darío, *El Soneto de Trece Versos*, publicado em 1905.<sup>20</sup>

Esse soneto está escrito em versos eneassílabos, segundo a contagem grave (octossílabos, pela contagem aguda que prevalece nos sistemas métricos de língua portuguesa); nele o eu poético lamenta a passagem da vida e, valendo-se de uma das lendas contidas no livro (lenda do pássaro azul) das *Mil e uma Noites*, se consola com a permanência da nostalgia profunda da juventude. O que deveria ser o terceto final está escrito como se segue:

*Mas el pájaro azul volvió...*

Pero...

...No obstante...

Siempre...

Cuando...

A crítica do começo do século não gostou muito deste final, o que provocou o seguinte comentário do próprio Rubén Darío em *Historia de mis libros*:

El soneto de trece versos, cuyo sentido incomprendido ha hecho balbucir juicios distantes a más de um crítico de poca malicia, es un juego, a lo Mallarmé, de sugestión y fantasía.<sup>21</sup>



Para compreender bem os sentidos latentes neste “terceto de dois versos” vejamos as passagens anteriores.

O primeiro quarteto expõe um anseio individual; preservação da pureza passada, que se tornou vaga com o passar do tempo, permanecendo como leve sensação da fantasia. No fundo do ser ficam depositadas as vivências profundas e radicais. O segundo quarteto expressa a identificação dessa realidade essencial profunda; um ponto de referência no tempo; um conto das mil e uma noites, o conto do pássaro azul. O primeiro terceto, que especifica a intertextualidade com o livro da cultura oriental, remete-nos à situação e ao modo pelo qual os contos eram narrados com seus intervalos e finais inconclusos.

O segundo terceto (que contém os dois versos finais) contrasta com o primeiro: a alma do protagonista poemático desperta para a época da juventude, preservada em seus sonhos, mas fugaz; no entanto – e aqui entramos no terreno da fantasia e do jogo da imaginação determinado pelo desenvolvimento dialético que se espera de um soneto –, esse despertar não poderá devolver nunca, em sua pureza original de realização, o passado perdido, eu retornará sempre em forma de recordação e de saudade, toda vez que qualquer circunstância revolver a profundidade vivencial do protagonista, movendo seu pensamento, por diversas associações, em direção à juventude.

Pois bem, este repetido retorno a um tempo perdido cronologicamente (materialmente) simbolizado pelo reiterado voltar-se do narrador de *Mil e uma Noites* para um novo conto, que repete de modo novo à estrutura do anterior, e que Rubén Darío evoca sugestivamente, suscita o aparecimento da imagem da juventude inconclusa como “tempo interior”, ainda que época definitivamente acabada em sua objetiva materialidade histórica. Os treze versos do soneto fazem dele um poema aparentemente inacabado, mas um poema cuja forma fônica constitui a imagem significativa de um sentido da existência humana, expressa neste relato lírico de um eu poemático: o soneto termina sem terminar, quer dizer, é dialético como todo bom soneto, mas sua “conclusão” conota a falta de conclusão de uma experiência vital.

Interpretando esse trecho final, escreveu Dámaso Alonso: “Y si mi interpretación no es equivocada, los cuatro renglones en que se descomponen el verso último son cuatro diferentes posibilidades de continuación de la maravillosa historia del pájaro azul”.<sup>22</sup>

Aplicadas à métrica, as possibilidades assinaladas por Damaso Alonso dependem obrigatoriamente de uma escolha do leitor. Como as quatro possibilidades não podem dar-se ao mesmo tempo, o leitor vê-se obrigado, na continuação da história, a eliminar três das partículas introdutórias que formam o verso escalonado.

Se escolher a primeira, “pero”, deverá eliminar as outras, bastando completar o 13º verso com as sete sílabas que faltam, e inventar – para cumprir a expectativa da forma específica – as nove sílabas do 14º verso. Se a preferência for para a segunda, “no obstante”, eliminar-se-ão as outras três, bastando completar as 6 sílabas restantes do 13º versos, inventando as nove do 14º; e assim por diante, com as partículas temporais “siempre” e “cuando”.

Outras alternativas são possíveis se empregarmos a combinação entre as partículas, uma adversativa e outra temporal, como costuma acontecer em muitíssimos sonetos. Também teríamos mais quatro possibilidades de complementação métrica: “Pero...siempre”, “Pero...cuando”, “No obstante....” siempre”, “No obstante...cuando”. Cada escolhe implicaria a invenção de mais sílabas que completasse o soneto.

As escolhas apontadas não esgotam as possibilidades. Basta pensar no uso da comutação das conjunções adversativas pela adversativa do 12º verso, deixando as partículas temporais para o 13º e o 14º versos. Ou se usássemos a polimetria no 14º verso oculto ou se trabalhássemos com a combinação das rimas.

O poema transforma-se, conforme comentou Rubén Darío, num jogo de sugestão e fantasia, um texto que, além de dialogar com a tradição e uma obra específica e realizar a intertextualidade com o lance de dados de Mallarmé, se oferece como obra aberta em movimento, uma das conseqüências artísticas da dissolução da forma específica na modernidade.

Quando acompanhamos a vida literária de uma forma específica podemos nos perguntar, no caso daquelas que, como o soneto, preservam a sua substância poética: Será que na sua origem abrigava uma energia estruturante ou formante que lhe permitisse atravessar os séculos? Tenho minhas dúvidas sobre essa potencialidade. Mas, para contrariar-me, lembro Ezra Pound que afirmou ser o soneto o resultado ao mesmo tempo de uma falha e de um intuição genial<sup>23</sup>, e transcrevo o soneto *Un poeta del siglo XIII*, de Jorge Luis Borges que capta o instante da gênese desta forma específica e sua força de movimento criador em direção ao futuro desconhecido:

Vuelve a mirar los arduos borradores  
De aquel primer soneto innominado,  
La página arbitraria en que ha mezclado  
Tercetos y cuartetos pecadores.

Lima con lenta pluma sus rigores  
Y se detiene. Acaso le ha llegado  
Del porvenir y de su horror sagrado  
Un rumor de secretos ruseñores.

¿Habrás sentido que no estaba solo  
Y que el arcano ,el increíble Apolo  
Le había revelado un arquetipo,

Un ávido cristal que apresaría  
Cuanto la noche cierra o abre el día:  
Dédalo, laberinto, enigma Edipo?<sup>24</sup>

Com Borges chego ao fim do segundo vetor da relação entre Literatura e História, vetor que pode prolongar-se com estudos sobre outras formas específicas e estender-se a temas, motivos e estilemas. E com três citações de Borges, extraídas de *Otras Inquisiciones*, começo

o terceiro vetor, oposto ao primeiro e paralelo ao segundo: a literatura e a representação do mundo histórico.

### Terceiro vetor

Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas (La esfera de Pascal) <sup>25</sup>

Hacia 1938, Paul Valery escribió: “La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera e de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor. No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación” (La flor de Coleridge)<sup>26</sup>

Como la otra, la historia de la literatura abunda en enigmas (Quevedo) <sup>27</sup>

A primeira citação parece provocar acintosamente aos historiadores; a segunda com as devidas reservas, poderia ser aplicada aos estudos proporcionados pelo segundo vetor, ainda que na realidade ironiza Paul Valéry enquanto ensaísta e crítico literário, pegando a veia panteísta de seu método; a terceira problematiza o primeiro vetor e ao mesmo tempo abre ou sustenta a propriedade da discussão sobre o discurso historiográfico. Exatamente é esta terceira que diz respeito ao terceiro vetor e à discussão sobre a literatura como representação do mundo histórico e, de modo mais crítico, a natureza e o grau de ficcionalidade possível nos textos historiográficos.

A representação ficcional dos acontecimentos que a História reconhece como reais tem possibilitado várias reflexões tanto no domínio da Literatura quanto no domínio do discurso que explicita o conhecimento sobre os fatos humanos. As possibilidades investigativas

nascidas dessa relação determinam, de um lado e de outro, a aceitação da interdisciplinaridade a ser praticada com os cuidados necessários. Pois, embora se trata de relacionar discursos, cada um destes promove abordagens diferentes do mundo, a da arte e a da ciência. Acho – e aqui assumo a capa de proteção que me diz respeito – que este problema da discussão da ficcionalidade da ciência História, como invasão indevida ou como inerência substancial, diz respeito aos historiadores e não aos fazedores de literatura.<sup>28</sup>

Para meu controle pessoal – por assim dizer didático e, de resto, provisório – costumo distribuir essas reflexões em campos homólogos ou correspondentes, portanto distintos, ainda que possam complementar-se: do lado da Literatura, a ficção (a diegese, a verossimilhança), e do lado da História, a realidade (o mundo histórico, a verdade); do lado da Literatura, o compromisso estético por parte de quem a produz, e, do lado da História, o compromisso científico de quem a apresenta pela escrita; do lado da Literatura, teorese, do lado da História, episteme; daquele lado, imitação, deste lado, reprodução racionalmente seletiva; daquele, criação, e deste, demonstração subordinada aos dados; lá, tendência à construção mediante o jogo da imaginação, e aqui, observação e análise; na primeira, função poético-expressiva sempre e, ocasionalmente, função didática, enquanto na segunda, função referencial sempre e quase sempre, função didático-persuasiva. Basta buscarmos a precisão conceitual desses elementos polares, para verificarmos quão escorregadios são, mas o que não se pode negar é o fato de que todos os estudos preocupados com esta relação só se justificam quando se concebe a arte da Literatura como a expressão, pela palavra, da representação da verdade. Outras concepções da literatura ou da arte alienam-se desta perspectiva interdisciplinar.

Outra reflexão que se impõe diz respeito à percepção da historicidade na representação ficcional, pois me parece certo que um romance (ou conto, ou relato novelesco) se percebe como “histórico” quando se conhecem como História, ou parte dela, os fatos nele

presentes. Assim se desconheço que realmente o índio Poti e o colonizador português Martim existiram fora do poema narrativo – ou romance, como queiram – *Iracema*, não o reconhecerei, pessoalmente, como romance histórico. Se desconheço que houve, em princípios do século XVIII, em Pernambuco, um conflito de interesses econômicos entre comerciantes e senhores de engenho, com participação interessada da coroa portuguesa, e que causou uma das primeiras revoluções de independência regional no Brasil, *A Guerra dos Mascates* de José de Alencar ficaria fora do elenco de narrativas de ficção histórica de nossa literatura e todas as suas personagens, inclusive a principal, poderiam ser vistas (lidas) como produto da imaginação ou, como caracteriza Alencar aos secundários, como “os manequins da crônica, semelhantes às figuras de pau e cera em que os alfaiates e cabeleireiros põem à mostra na vidraça roupas e penteados”.<sup>29</sup>

A mesma hipótese, de modo inverso, pode ser usada quando ficamos diante dos textos historiográficos antigos ou modernos. Até meados do século XX, os que estudávamos Latim e Grego nos colégios, líamos como literatura os textos de Heródoto, de Tucídides, de Propércio, de Tibulo, de Tito Lívio, de Xenofonte, de Flávio Josefo, de Salústio, Fernão Lopes, João de Barros, ao lado de Homero, Píndaro, Anacreonte, Virgílio, Catulo, Ovídio, Horácio, Camões e Cristóvão Falcão. Apesar do alerta dado por Aristóteles em sua *Poética*, leríamos hoje aqueles textos como ficção historiográfica e, postos a distinguir entre um historiador (historiógrafo) e um contador de histórias (contista, novelista, romancista), aceitaríamos sem sobressaltos especulativos, a orientação dada por Machado de Assis com sagaz e peculiar ironia:

E repare o leitor como a língua portuguesa é engenhosa. Um contador de histórias é justamente o contrário de historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. Por que essa diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado

pelo povo, que nunca leu Tito Lívio, e entende que contra o que se passou é só fantasiar.<sup>30</sup>

Para complicar, há as zonas de intersecção conhecidas como crônicas, biografias individuais, autobiografias, memórias, esses gêneros mistos que desnorream críticos, teóricos e... historiadores de literatura ou não. O que é história e o que é literatura em *Olga*, de Fernando de Morais, *O Círio Perfeito*, de Pedro Nava e *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos? Há crônicas de Rubem Braga que se estudam como contos. Nem toquemos nos romances reportagens, um subtipo do romance histórico. Com tantos becos sem saída, ou melhor, com tantas trilhas a explorar nesta floresta, precisamos voltar às estradas das narrativas de ficção histórica, norteados pela pista que nos oferece Aristóteles conforme a leitura que dele faz Nicola Abbagnano, quando trata da segunda concepção de Poesia (poesia como verdade):

A imitação poética tem, segundo Aristóteles, uma validade de conhecimento superior à imitação historiográfica, porque a P[oesia] não representa as coisas acontecidas realmente mas "as coisas possíveis conforme a verossimilhança e a necessidade" (...) Por isso ela "é mais filosófica e mais elevada do que a história, porque exprime o universal enquanto a história exprime o particular. Com efeito temos o universal quando a um indivíduo de uma certa índole acontece dizer ou fazer certas coisas com base na verossimilhança e na necessidade, e é isso o intento da P., a qual nomeia a personagem com base neste critério, Por sua vez temos o particular quando dizemos, por ex., o que fez Alcibiades e o que lhe aconteceu" (...) Estas célebres determinações aristotélicas equivalem a colocar a P. na esfera da verdade filosófica: dado que esta colhe a essência necessária das coisas e a essência, no domínio das vicissitudes humanas, é constituída pelas relações de verossimilhança e necessidade que são objeto

da poesia. AP., portanto não possui um grau de verdade inferior à filosofia mas possui a mesma verdade da filosofia no domínio que lhe é próprio e que é o dos fatos humanos.<sup>31</sup>

Essa visão aristotélica da Literatura face à História tem servido de guia para os estudos da narrativa de ficção (conto, novela, romance) histórica; de certo modo é ela que pauta, do ponto de vista da estética filosófica, o estudo mais citado sobre o romance histórico, o do marxista Georg Lukacs. *O romance histórico*.<sup>32</sup> Se interpretamos direito o que diz Aristóteles, um autor de conto, de novela ou de romance histórico, se de fato quiser elaborar uma obra literária, terá que conciliar os fatos realmente acontecidos (objeto da historiografia) com os fatos possíveis segundo os princípios da necessidade e da verossimilhança, a saber, terá que valer-se dos fatos históricos e superá-los, poeticamente, em fatos não acontecidos mas possíveis. Com outras palavras, terá que transformar o particular em universal.

Em suma, a narrativa de ficção histórica tem que se basear nos fatos estabelecidos pela historiografia, mas como esta nem sempre os abarca em sua totalidade e em suas partes, podemos formular que a narrativa de ficção histórica tem que se basear nos fatos já estabelecidos ou que deveriam estar estabelecidos pela historiografia. Esses fatos constituem o mundo histórico, o que já não é simples de delimitar-se, pois, para alguns, nem tudo que acontece constitui o mundo histórico, mas sim as ações dos “grandes homens”, as idades, o progresso ou a decadência das instituições, um conjunto de acontecimentos entrelaçados que caracterizam um período, um acontecimento que desencadeia uma série de acontecimentos. Esta magnificação do mundo histórico permite-nos dizer que um romance centrado na conjuração mineira seria um romance histórico, enquanto a emboscada de um bandido como Dioguinho a um fazendeiro rico do norte de São Paulo, não seria. A menos que um dia... um historiador resolva enlaçar essa emboscada a outros crimes e tratar do banditismo no sertão paulista em fins do século XIX. Fica evidente esse relativismo. Por isso mesmo vamos



pegar uma das estradas conhecidas da narrativa de ficção histórica, a fim de visitar, na primeira delas – a do romance histórico – uma de suas propriedades, na realidade, um verdadeiro território: *Os dias do demônio*, de Roberto Gomes.<sup>33</sup>

Um guia pode ser o já citado livro de Lukacs onde se encontram definidas as seguintes características do romance histórico: tessitura diegética vasta com traçado de quadro histórico amplo (uma época, um ciclo, um conjunto de acontecimentos); personagens principais totalmente fictícios mesmo quando mediam a análise e a interpretação dos fatos históricos, enquanto as personalidades realmente históricas apenas se citam ou, quando muito, ocupam o pano de fundo da ação, como entes secundários; tendência ao uso do narrador distanciado e imparcial, portanto, um narrador que simula a exigida objetividade do discurso historiográfico; utilização de dados e detalhes históricos e geográficos como suporte da veracidade; e disposição dos acontecimento, que compõem o enredo, de modo a obedecer à ordem cronológica.

Geralmente, os romances históricos do século XIX, principalmente os europeus, contêm essas características; alguns não as contêm todas, como acontece com os de José de Alencar no romantismo brasileiro. Em todo o caso, a lista lukacsiana ajuda-nos a entender a evolução dessa forma romanesca até os dias de hoje.

O quadro histórico de *Os Dias do Demônio* restringe-se, no seu miolo substancial, ao ano de 1957, mais precisamente entre maio e outubro desse ano, com ênfase nos três últimos meses do chamado levante de 1957, embora haja indícios de um recuo de dez anos no tempo e maior extensão espacial. O romancista baseia-se em fatos reais, comprovados pela historiografia. O leitor que queira um conhecimento mais aprofundado, inclusive para cotejar a representação ficcional com os estudos acadêmicos de História, tem à disposição uma extensa bibliografia indicada por Íria Zanoni Gomes em seu livro sobre o levante.<sup>34</sup>

Não temos, no texto de Roberto Gomes, um espaço geográfico imenso nem uma período histórico amplo, mas esta magnitude importa

pouco para a essência de um romance histórico genuíno; importa a veracidade da base e seu potencial simbólico que, aflora, sem rebuscos, num determinado momento do texto, quando um jornalista, Cantídio Rossi, reflete sobre a matéria que está escrevendo:

Era curioso como aquela história lhe parecia familiar, como se a escrevesse pela décima vez – mudavam os nomes, os lugares, o número de mortos, mas era uma mesma história, a de sempre. Havia, pois, uma certa alegria despertada pela familiaridade com aquela história, mas também alguma aflição pelo fato de parecer uma coisa cíclica, que já vira acontecer, não só em Porecatu. Isso poderia ser objeto de ficção: uma história que fosse uma reunião de todas elas, mas que não fosse uma mera colagem. Um conjunto de flagrantes que poderiam ir de Canudos ao Contestado, passando por Porecatu e pelo Sudoeste. Imaginou um personagem a cavalo, uma espécie de D. Sebastião faminto e esfarrapado, que não morria mesmo quando atravessado pelas balas e pelas adagas. Este cavaleiro desceria do nordeste brasileiro, atravessaria minas de cobre no Chile, terras de Santa Catarina, do Paraná, e... Parou de escrever. Catou um lápis de cor, o verde claro, e fez uma correção: suprimiu um advérbio inútil – são poucos os advérbios úteis, pensou – e mudou o tempo de um verbo. Respirou fundo: aquela não era uma boa história de ficção – e estava bêbado demais para escrever uma reportagem ou imaginar um enredo de ficção.” (p. 253-4).

No livro, a região que centraliza os acontecimentos está apontada com clareza, por meio dos nomes de municípios e distritos, com suas respectivas cidades e vilas: Beltrão (Francisco Beltrão), Pato Branco, Santo Antônio, Capanema, Clevelândia, Verê, Barracão, Realeza, etc. As grandes cidades como as capitais do Estado do Paraná e do País indicam-se como lugares distantes, os lugares das decisões políticas, geralmente alienadas dos fatos candentes e palpantes que constituem

o confronto entre colonos e companhias imobiliárias e de terras. Entretanto, como esses colonos e suas famílias deslocaram-se do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina, o narrador nos mostra algumas histórias desse deslocamento que implica dificuldades de sobrevivência, impasses, dilemas familiares, rupturas doloridas, opções arriscadas, vicissitudes durante o traslado, enfrentamento do desconhecido. Um exemplo:

Quando Eleutério viera para o sudoeste, Elpídio, o cabeça dura, achou loucura, uma aventura besta, outra daquelas invencionices do irmão destramelado, farrista e gaiteiro. Ainda tinha a terra, dizia, ainda podiam lutar com ela e viver. Não iria meter a família numa viagem daquelas, já não tinha idade para aventuras, arriscar a vida em lugar desconhecido. De nada adiantaram os argumentos de Eleutério, seu desejo de dividir a colônia com o irmão. Com o tempo, porém, Elpídio foi mudando de idéia. Não tanto pelas boas notícias que o irmão lhe mandava – a terra era boa, o comércio funcionava, tinham assistência da colonizadora do governo, viesse, trabalhariam juntos. Nada disso foi decisivo. Elpídio foi mudando porque, mesmo para a sua cabeça dura, a vida estava ficando difícil demais no Rio Grande, Ainda mais quando outros parentes partiram também. E Elpídio Bello foi cedendo – mas a seu modo. Não falava no assunto, repetia entre resmungos que um homem nasceu para lutar com a terra e não fugir dela como um cigano. Só Laura entendia que estava cedendo: quando o marido ficava a resmungar contra alguma coisa, caindo depois num isolamento carrancudo, era sinal de que suas razões estavam enfraquecendo. Só esperava um bom pretexto para admitir que mudara de idéia. O que ele não sabia é que este pretexto ia lhe custar um pedaço da alma.” (p. 21).

Quando reconstitui o passado das personagens, o narrador estica a temporalidade da ação e, ao mesmo tempo, acaba por dar maior

amplitude ao espaço romanesco. No exemplo acima se trata dos campos gaúchos anos antes da ocupação do sudoeste paranaense; em outros casos, é o norte do Paraná, de onde vêm alguns jagunços que participaram do massacre de Porecatu, ou a Argentina, região de fuga e segurança; quando discorre sobre o passado de Pedrinho Barbeiro, vale-se do pai deste, o velho Santoro, para incursionar por Santa Catarina e episódios da Guerra do Contestado. Isto quer dizer que o sudoeste de *Os Dias do Demônio* constitui um espaço de concentração de eventos afastados e seus respectivos lugares, sendo notável que o escritor, como quem não quer nada, sugere essa confluência por meio de uma simples lista de bandidos:

Os jagunços mais temidos no sudoeste estavam ali: Breda, Chapéu de Couro, 44, Pé de Chumbo, Sergipe, Lapa, Gauchinho, Abetino, Velha, João Pedro, Lourenço, Pedro Leodato, Paraíba, Mato Grosso. (p. 321)

Nesta lista o narrador refere nomes ou apelidos de pessoas que realmente existiram (talvez a exceção seja o Velha), ainda que apenas façam número no romance e engrossem o bando de jagunços como suporte aos mais salientes na trama, ficcionalmente modelados, aos quais voltaremos mais adiante.

Nos ensaios sobre romance histórico esclarece-se que as personalidades políticas mais célebres ou são apenas citadas ou ocupam posição secundária na ação. No caso deste romance são referidos o presidente da República, Juscelino Kubitschek de Oliveira e o Marechal Henrique Teixeira Lott num episódio burlesco que vale a pena resumir e, em parte, transcrever em seu trecho final.

Não suportando mais a omissão e o descaso do governo, da justiça e da polícia a população do município de Pato Branco decide tomar o poder e, para isso, nomeia uma Junta Governativa que envia para autoridades do estado e do país um telegrama relatando a formação da junta e a tomada do controle da cidade, exigindo a retirada das

companhias de terra e de seus jagunços como condição para aceitar o retorno das autoridades constituídas. O capítulo finaliza como se segue:

Uma hora depois vieram duas respostas. A primeira era do governador do Rio Grande do Sul, que dizia se solidarizar com os filhos de gaúchos que ali estavam lutando para criar um Brasil maior e mais justo. Armindo leu o telegrama retorcendo o canto da boca e passou-o aos outros: o pilantra quer ser presidente, disse. O outro telegrama vinha do Ministério da Guerra:

ORDENAMOS AOS SENHORES ENTREGAR IMEDIATAMENTE CONTROLE CIDADE PATO BRANCO AUTORIDADES CONSTTUÍDAS PT ATITUDES REBELDES SERÃO PRONTAMENTE REPRIMIDAS E DE MODO ALGUM RECONHECEREMOS A JUNTA GOVERNATIVA PRETENDIDA PELOS SENHORES PT SAUDAÇÕES MAL HENRIQUE TEIXEIRA LOTT.

Armindo leu o telegrama em voz alta e comentou: é isso mesmo que ele tinha que responder. Otto Germer resmungou que agora era tarde, nem o exército meteria medo neles. Gaúcho rabiscou um telegrama num pedaço de papel e pediu aprovação para passá-lo. Dizia assim:

V. EXCIA PODE NÃO RECONHECER A JUNTA GOVERNATIVA DE PATO BRANCO VG MAS QUEM MANDA NA REGIÃO SOMOS NÓS PT SAUDAÇÕES. (p. 293)

Outra figura política – importante na história do Paraná –, o governador Moisés Lupión, também está sugerido, nomeado, referido. Ainda que não ocupe o primeiro plano das ações, funciona como um

destinador à distância dos atos de poder, coerção e manipulação de seus agentes; delegados, juizes, chefes-de-polícia, deputados de seu partido e, veladamente, como interessado nos negócios das empresas e suas concessionárias que exploram as terras do sudoeste.

O governador, enquanto personagem, se caracteriza como um dos tipos do romance histórico, o *inominado*; o narrador demora para nomeá-lo, de modo que vai-se introduzindo aos poucos: o governador, como alguém polido que recebe nos jardins do palácio, o governador como poder executivo que consegue conciliar o discurso patriótico (a obra histórica de consolidar as fronteiras nacionais) e o proveito individual (exploração lucrativa do território (“Terras férteis, madeiras de lei, a maior reserva de pinheiros do mundo, água em abundância”, p. 108); o governador, como governo ameaçado pela intervenção federal; o governador, como culpado, aos olhos de um líder popular, das atrocidades praticadas; o governador como autoridade; o governador como guia das negociações, o governador como a autoridade rejeitada publicamente pelos habitantes do sudoeste. Nesta progressiva referência, enquanto destinador, dentro da ficção, jamais esta figura se faz presente enquanto ator: está longe, na capital, fazendo-se sentir por meio de seus assessores ou prepostos. Em todo caso, tem-se que ler mais de um terço do livro para que o “governador” se identifique com o nome Lupión.

O romance de Roberto Gomes tem muitas personagens cujas vidas se entrelaçam formando três conjuntos que o leitor vai distinguindo aos poucos conforme avança pelo texto; o primeiro formado por colonos e suas famílias, pequenos comerciantes e prestadores de serviços e profissionais liberais (médico, jornalista); o segundo está constituído pelos funcionários da CITLA (sigla que, no mundo histórico, identifica a empresa Clevelândia Industrial e Territorial Ltda) ou da Comercial (Companhia Comercial Agrícola, concessionária da CITLA), com seus advogados, corretores e jagunços; o terceiro pelos componentes do mundo das instituições políticas ou de governo (delegados, juizes, polícia, prefeito, deputados).

Do terceiro grupo, os componentes pendem, em sua maioria, para o segundo conjunto em termos de função narrativa, sendo seus auxiliares ou adjuvantes. Portanto, na linha da ação romanesca podemos reduzir a grande massa de personagens em dois lados: o dos colonos e o das companhias. O embate entre estas e aqueles constitui o conflito nuclear e dramático que gera diferentes episódios, alguns dos quais com final trágico. Pode-se perceber, segundo esse resumo, que não estamos diante de um romance centrado num herói problemático, mas diante de um romance de situação coletiva. Fazendo as adaptações devidas de formulações teóricas distintas, podemos caracterizá-lo como romance de espaço fundado em história de herói coletivo que busca, num mundo degradado pelos valores da cobiça e da falta de ética, alcançar valores autênticos usando meios inautênticos.<sup>35</sup> Estaríamos, segundo Bosi, diante de um romance de tensão crítica; mas acrescentaríamos que se trata de uma tensão crítica especial.<sup>36</sup>

Tem-se, pois, um núcleo de conflito entre colonos e companhias imobiliárias. Estas usam os meios de coerção moral (negociação unilateral, ameaças, terror psicológico) e de violência física (apropriação indébita, destruição de propriedade, roubos, espancamento, tortura e assassinatos) para submeter àqueles que reagem na seguinte ordem: argumentação baseada em direitos “adquiridos”, uso dos instrumentos legais, organização política, enfrentamento, uso da violência, pressão política, tomada do poder como suporte de negociação. O romance vai até o ponto em que o conflito termina com a vitória dos colonos, valendo lembrar que essa vitória se consolidaria, fora do tempo do romance, portanto no mundo histórico, 15 anos depois, conforme conclui a historiadora Iria Zanoni Gomes:

Quando o GETSOP [Grupo Executivo para as Terras do Sudoeste do Paraná] encerrou suas atividades em 1973, haviam sido titulados 32.256 lotes rurais e 14.661 urbanos. Somente três ou quatro propriedades não foram tituladas porque os vizinhos não entraram num acordo.

O Movimento de 57 tinha atingido seus objetivos: num primeiro momento, a expulsão das companhias de terra e, num segundo, a conquista do título de propriedade.<sup>37</sup> (p. 119)

Na ficção centrada no levante dos posseiros há personagens que preservam os nomes (ou os apelidos) dos indivíduos reais, como Maringá e Sergipe (jagunços), Pedrinho Barbeiro (colono e vereador pelo distrito de Verê), Pedro Santin (farrapo ou foragido da justiça) e Alemão (ex-expedicionário); outros são baseados em seres reais, todavia modelados como personagens fictícias por meio de algumas transformações que atendem à imaginação criadora do romancista, por exemplo, o médico Miguel (configurado imaginariamente por sobreposição ao médico Walter Pecoits) e Gaúcho, cuja denominação real era o apelido “Porto Alegre” de nome próprio Jácomo Trento, comerciante da região. Provavelmente, Otto Germer (dono de hotel e restaurante), o colono Elpídio Bello o jagunço matador Índio e seu admirado e odiado parceiro Zé Lara, doutor Rabello (o contratante dos jagunços), o deputado Armindo Tommelin, o jornalista Cantídio Rossi e muitos outros sejam calcados em pessoas reais que o autor elabora como tipos de ficção, valendo-se de deslocamentos de características, de superposição e combinação ou de nomes ou de personalidades, de derivações etimológicas ou de associações intertextuais. Estudos mais detalhados poderão mostrar, um dia, esses processos de elaboração, inclusive a operada com as homenagens a conhecidos, tal como acontece com Gilberto Possenti. Vejamos, num sobrevôo, algumas dessas personagens.

Pedrinho Barbeiro, cuja morte, na ficção, abre o romance, e no mundo histórico desencadeia as ações efetivas dos colonos contra as companhias de terras, tinha o nome de Pedro José da Silva. Conforme levantamento feito por Otho Mäder, segundo trechos transcritos no livro de I. Z. Gomes, citado, foi na vida real vereador do PTB, representante de Verê no município de Pato Branco, tendo sido assassinado “pelas costas, por jagunços, capangas, (...) das Companhias CITLA e Comercial



Paraná, mais ou menos no mês de maio” de 1957. Conhecido por Pedro Barbeiro, liderava os colonos e os defendia, e “angariava assinaturas naquele distrito para um abaixo-assinado que já contava com cerca de 200 nomes, a ser dirigido ao Governo Federal, pedindo providências contra as violências e extorsões daquelas empresas e uma solução para a situação dos colonos e posseiros”.<sup>38</sup>

No romance, Pedrinho Barbeiro, morre um dia antes de viajar para o Rio de Janeiro com uma lista de mais de três mil assinaturas. Foi assassinado, estando no alto de uma escada de pedreiro, diante da mulher e dos filhos pequenos, por um jagunço apelidado Índio, que tinha a companhia de outro, Sergipe, não pelas costas, mas de frente, conforme um enquadramento e angulação cinematográficos:

“Foi neste momento [...] que os dois homens apareceram ao lado da casa. Um era alto, pálido e meio bugre – trazia um chapéu enorme enterrado na cabeça. O outro era baixo, cabeça quadrada, e tinha uma boca muito grande.

O homem de chapéu grande perguntou:

Tu és Pedro José da Silva?

Usava uma capa preta e por debaixo dela haveria uma arma apontada para sua cabeça.

— Eu mesmo.

— Pedrinho Barbeiro? Quis saber o de cabeça quadrada.

— Eu, sim.

Tentou sacar o revólver, mas o homem de cabeça chata gritou:

— Tu vai é morrer, seu cachorro!

A última coisa que Pedrinho Barbeiro viu em vida foi a capa preta do jagunço explodindo numa labareda.” (p. 16-17)

Basta comparar os trechos do documento histórico com o relato contido no primeiro capítulo do romance para se notar as transformações operadas pelo romancista: número de assinaturas, lista já concluída, vésperas da viagem à capital, número preciso de jagunços, cujos nomes serão desvendados muito à frente no texto. No decorrer da leitura ficamos sabendo quem encontra a personagem morta e espalha as notícias, assistimos ao velório e, por meio de diversas retrospectivas ficamos conhecendo o passado familiar que serve ao narrador para puxar histórias e lendas ligadas à Guerra do Contestado.

Outra personagem, Miguel, médico que, no romance, lidera as ações de resistência e negociação política em Francisco Beltrão, constitui uma configuração ficcional baseada no Doutor Walter Alberto Pécóits (vereador, depois prefeito, depois Deputado Estadual – cassado durante a ditadura militar – depois Secretário de Estado do Governo do Paraná, gestão de José Richa). No romance, Miguel, amigo de Pedrinho Barbeiro, tem um fiel servidor chamado Antero e está casado com Amanda (o nome da esposa de Pécóits na vida real era Manuela). O romancista concentra em Miguel várias das ações transfiguradas da vida real que, historicamente, foram não só de sua iniciativa mas também de outras personalidades.

Índio me parece uma invenção do romancista fundada na intertextualidade e nos tipos de assassinos profissionais contratados para execução de desafetos, comuns no interior do Brasil, alguns dos quais fixados no imaginário popular como exímios atiradores de faca, infalíveis pistoleiros, inatingíveis pelas balas (corpos fechados), radicalmente maus e praticamente imortais. A intertextualidade que sugiro se dá com a literatura oral e sua correspondente escrita, com os filmes de faroeste e, do ponto de vista da estampa física e das vestimentas, com o Antonio das Mortes dos filmes de Glauber Rocha. Para mim, uma das personagens mais consistentes, fortes e bem talhadas da narrativa brasileira e que mereceria um estudo a parte.

Estas são algumas das formas de criação de personagens que fazem com que os viventes da realidade histórica transcendam o mundo

das particularidades efêmeras e passem para a esfera livre do mundo ficcional. Trata-se de uma instauração criadora que, fica, contraditoriamente, lembrando o universo concreto de onde se originaram; por isso mesmo têm uma fundura histórica insuspeitada e, às vezes, não perceptível imediatamente, talvez porque o modo como essa ficção se manifesta se desvie da linearidade cronológica.

Ao contrário dos romances históricos tradicionais e de muitos contemporâneos e experimentais, *Os dias do demônio* está longe do enredo linear e se desvia de qualquer das ordens conhecidas que a tradição estabeleceu; se não se desenvolve a partir do início (*ab ovo*), também não apresenta o eixo da ação a partir do meio (*in medias res*), nem começa pelo fim (*enredo a fine*). Se pudesse teorizar diria que estamos diante de um enredo *em ato*, um enredo em que os fatos se anunciam incompletos e à medida que se entrelaçam com outros, também expostos de modo incompleto, vão-se corrigindo e se completando.

Sigamos, para ilustrar esse processo de narrar, algumas personagens. Pedrinho Barbeiro, primeiro.

Seu assassinato vem narrado no primeiro capítulo. A personagem está pintando seu rancho; enquanto isso conversa com a mulher. Chegam os jagunços e o matam. No meio do capítulo, o narrador encaixa, retrospectivamente, um diálogo entre Pedrinho e o doutor Miguel que externa sua preocupação sobre as ameaças que pairam sobre o colono por causa das listas de assinaturas que já ultrapassam as três mil. Terminado o capítulo, estamos sabendo de alguns fatos mas pouco sabemos do próprio Miguel e da identidade do assassino e de seu cúmplice.

Esperamos, como todo leitor que gosta de entretenimento, que no capítulo segundo teremos as informações que nos faltam. Mas, no segundo capítulo, somos apresentados a um grupo de outras personagens: Laura e o marido Elpídio Bello, recém-chegados do Rio Grande do Sul, e o colono Gilberto Possenti, que os guia acompanhado de outros colonos. Ficamos sabendo que a família se deslocara para o

sudoeste e está no momento conhecendo as terras de outro Bello, Eleutério, irmão de Elpídio, também morto por jagunços. O capítulo termina sem que a história do passado dessa família se complete e sem que fique explicada a presença do guia e seus companheiros. Parece que Miguel não tem mais importância e que Pedrinho se acabou.

Assim chegamos ao terceiro capítulo. Temos uma cena com novas personagens: o casal Joanin e Cidália, com o amigo Nego Berto, recebem a visita de um emissário da Companhia de terras, um advogado que propõe a Joanin a legalização da propriedade. Para Joanin, a mulher grávida e Nego Berto (e para o leitor), a proposta se caracteriza como uma espoliação fraudulenta, pois implica que o colono deva comprar da Companhia as terras que já são dele. O emissário se retira sem conseguir o intento, prometendo voltar para prosseguir a negociação. O capítulo se encerra com essa expectativa de retorno, mas ficamos sem saber de onde vieram os colonos e quem é o Nego Berto. Miguel, Pedrinho, Gilberto Possenti e a família dos Bello parecem desmanchados no ar.

No quarto capítulo da primeira parte, estamos de novo com a família Bello, tempos antes, no Rio Grande do Sul. Vemos Laura e Elpídio lutando contra as intempéries, a tragédia da perda de uma filha, a desvalorização das pequenas propriedades, e lutando contra a idéia de abandonar tudo e aceitar o convite do irmão, Eleutério. Mesmo avisado dos perigos do banditismo, Elpídio acaba cedendo e decide viajar. Eis que com o quinto capítulo estamos noutro cenário: neste reaparece Miguel, já em sua residência, ao lado da mulher, Amanda; meia-noite é chamado ao hospital para atender a um homem barbaramente espancado. Amanda que já está preocupada com as ameaças que rondam a casa conforma-se com a saída do marido, que sai acompanhado de Antero, um negro de confiança. Ficamos sabendo que o médico viera, com a mulher, do Rio Grande do Sul.

No sexto capítulo, de novo na casa de Joanin, somos apresentados a uma nova personagem, o chefe de jagunços Zé Lara, devidamente escoltado por outro homem, o de capa preta (provavelmente o mesmo

do primeiro capítulo). Trata-se do segundo emissário da companhia que propõe o mesmo negócio do primeiro, usando o instrumento persuasivo da ameaça. Joanin resiste à negociação e o emissário lhe dá alguns dias para pensar. Logo depois que Zé Lara se afasta, Cidália dá à luz a novo filho. No capítulo se faz alusão às iniciativas de Pedrinho Barbeiro em relação à resistência às propostas da CITLA.

Somente no sétimo capítulo nos deparamos com a vida pregressa de Pedrinho Barbeiro; conhecemos sua filiação e, por meio dela, algumas referências ao monge Zé Maria e ao Contestado; assistimos ao surgimento de sua vocação política e seu poder de liderança, que se concretiza com a lista de assinaturas, causa das ameaças de morte que começa a receber.

Esse processo de avanços e recuos no tempo, de mudanças de cenário que se alternam, de encaixes de histórias inacabadas que finalizam em outras partes com introdução de novas personagens, definem o enredo de todo o livro, de modo progressivo e acumulativo. Só para arrematar: a notícia da morte de Pedrinho, que se espalha entre a população de Pato Branco, vem narrada no 17º capítulo da primeira parte, repete-se, ecoando individualmente, no 7º e no 8º capítulos da segunda parte; seu enterro, no 12º capítulo; e a identificação dos assassinos, no último capítulo (o 16º, praticamente a metade material do livro), mediante o seguinte diálogo durante reunião na casa do velho Santoro, que está abrigando Maria, mulher de Pedrinho, e seus filhos:

Os homens falaram a respeito de Pedrinho, contaram passagens, perguntaram mais uma vez como se pareciam os jagunços:

- Um é alto, repetia ela, vestido de capa preta e com uma cara muito branca.
- Esse é o Índio, disse Alemão.
- O outro era baixo, gordo e de beíço grosso.
- O tal Sergipe, emendou Gaúcho, amaldiçoando: filhos da puta! (p. 185)

Esta forma de organização da diegese – disseminação dos dados temporais e espaciais que vão correlacionando-se por meio da alternância, do paralelismo e da acumulação – lembra o discurso literário barroco e se harmoniza com o foco narrativo utilizado pelo autor implícito.

O narrador narra por detrás de determinada personagem ou acompanhando-a, conforme o evento e seu cenário. Sem adotar uma visão onisciente, jamais se transforma num intruso que interpreta e explica os acontecimentos, preservando, neste sentido, a famosa objetividade exigida pelo romance histórico. Entretanto, a cada entrada e ação de personagens – e são muitas – o narrador, valendo-se do discurso indireto livre ou do fluxo de consciência, faz aflorar explicações e interpretações no discurso interior de cada uma delas. Desse modo temos um mesmo narrador com multiplicidade de perspectivas individuais e, como, a cada visão ou perspectiva, os acontecimentos se retomam, instaura-se uma forma tensiva: de um lado tem-se uma sucessão de fatos que realmente avança para um fim na medida mesma do percurso de leitura; mas ao mesmo tempo temos repetições ou regressões que projetam a permanência. É como se não houvesse o relato de algo novo, embora o relato refira um novo acontecimento. Creio que essa forma constitui a dimensão histórica substantiva do romance de Roberto Gomes. Tento mostrar por quê.

Qualquer leitor que tenha as informações sobre o levante dos posseiros em 57, ao ler o romance perceberá que a matéria histórica serviu de fonte e inspiração para a narrativa ficcional. Saberá que se trata de ficção pelas transformações que o autor operou: acréscimos, substituições, deslocamentos, introduções de produtos da fantasia, etc. Outro leitor, se não tiver as informações gerais ou detalhadas sobre o mesmo acontecimento histórico, desconfiará que se trata de romance histórico pelas transcrições de documentos, pelas citações, pelas referências cronológicas (datas) ou geográficas (cidades, rios, países, regiões). Informado ou não, qualquer leitor sentirá o prazer do entretenimento provocado pela leitura do texto, pois se não for incitado

pela expectativa de ver completa uma história suspensa pelos cortes, certamente ficará provocado a recompor mentalmente a história de uma ação coletiva.

Todo leitor de *Os dias do demônio* perceberá que a narrativa se desenrola de modo a dar relevo à ação humana de alguns grupos unidos pela coesão familiar ou pela amizade ou por objetivos como a felicidade, a paz, o direito a um pedaço de terra, o trabalho, a liberdade, e também, em alguns casos, pelo ódio e pelo desejo de vingança. Exemplificam esses grupos: Pedrinho Barbeiro, sua mulher Maria e seu pai, o velho Santoro; Joanin, Cidália e Negro Berto; Elpídio Bello, Laura e Eleutério Bello; Miguel, Amanda e Antero; Zé Lara, Isabel e Índio; Pedro Santin, Robertinho e Zé Trinta; Otto Germer, Armindo Tommelin e Cantídio Rossi, etc. Cada um destes grupos tem, de modo efêmero ou não, a sua história própria e, dentro de cada um deles, cada indivíduo tem sua história individual. Essas histórias se enlaçam e constituem, junto com a ação de outros indivíduos (Gaúcho, Gilberto Possenti) a trama total do romance que, simultaneamente, mostra a existência coletiva. Esta coexistência do individual e próprio com o coletivo e público, de modo que um está atravessado pelo outro, constitui, a meu ver – um pouco na esteira de Jameson, que se vale de Paul Ricoeur – <sup>39</sup> o ponto alto da contemporaneidade histórica do romance, que se homologa formalmente com o foco narrativo único multiplicado em diferentes perspectivas. Se aceitarmos essa homologia, não custará descobrirmos uma consciência possível que, no fim do século XX, sente na particularidade de um acontecimento específico e variável a permanência de outro mais estrutural. O jornalista Cantídio Rossi o explicitou na reflexão cujo discurso transcrevemos páginas atrás. Reflexão que continua depois e que, de certo modo, vale para a perplexidade que acomete quem se dispõe a elaborar um romance realmente histórico:

O sudoeste, pensou. Ficava ali com seus devaneios de romancista frustrado e, talvez, a um palmo de seu nariz, envolto

pela escuridão, estivesse se tecendo um momento importante da vida de toda aquela gente. E não era uma mera repetição, haveria naquilo mais variedade que repetição. (254)

## Notas

1. SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira – Seus Fundamentos Econômicos*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
2. MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: INL, 1953, 3v.
3. CANDIDO, Antonio. 2ª edição revista. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1964, 2 v.
4. IMBERT, Enrique Anderson. *Historia de la Literatura Hispano-americana*. 4ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1964, 2 v.
5. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. 1ª ed. Milano: Feltrinelli Editore, 1960.
6. HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1964.
7. BOSI, Alfredo. *Historia Concisa da Literatura Brasileira*. 1ª ed. São Paulo, Cultrix, 1970.
8. MUSCHG, Walter. *Historia Trágica de la Literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
9. BALAKIAN, Anna. *The Symbolist Movement*. New York: Random House, 1967.
10. MICHAUD, Guy. *Message Poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1969.
11. TORRE, Guillermo de. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Madrid. Ediciones Guadarrama, 1965.



12. NUNES, José Joaquim. *Crestomatia Arcaica*. 7ª edição. Livraria Clássica Editora, [1970], p. 13-14.
13. LUKACS, G. *Il romanzo como epopea borghese*. In LUKACS, G., BACHTIN, M., et alii. *Problemi di teoria del romanzo – Metodologia letteraria e dialettica storica*. Torino, Einaudi, 1976, pp. 131-178.
14. Estas e as informações seguintes podem ser encontradas em SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *O soneto Modernista Hispânico: Forma e Estruturas Fônicas* (tese de doutorado). São José do Rio Preto: FFCL, 1972.
15. TOMÁS, Tomás Navarro. *Métrica Española*. 2ª impresión. N. York, Las Americas Publishing Company. 1966, pp. 205-6, 259-60, 357-9.
16. BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Trad. K. Wagner e Francisco López Estrada. Madrid: Editorial Gredos, 1970, pp. 401-2).
17. SILVA, Antonio Manoel dos Santos: *Dissolução da forma convencional na poesia moderna*. In *Fragmentos de Cultura*, 14, 12, 2004, p. 2121.
18. ASCHER, Nelson. *Algo de Sol*. São Paulo, Editora 34, 1996.
19. MATTOSO, Glauco. *Centopéia – Sonetos Nojentos & Quejandos*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999; e *Paulisséia Ilhada – Sonetos Tópicos*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.
20. DARÍO, Rubén. *Cantos de Vida y Esperanza, Los Cisnes y Otros Poemas*. In *Poesías Completas*. Madrid: Aguilar, S. A. de Ediciones, 1954, p. 753.
21. DARÍO, Rubén. *Obras Completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950, I, p. 221.
22. ALONSO, Damaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Editorial Gredos, 1965, p. 71.
23. POUND, Ezra. *Ensayos literários*. Selección y prólogo de T. S. Eliot. Trad. Julia J. de Natino. Caracas: Monte Ávila, 1968, p. 104.
24. BORGES, Jorge Luis. *El otro el mismo*. In *Obra poética*. Madrid: Alianza Editorial, 1972, p. 139.

25. BORGES, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 14.
26. Idem, *op. cit.*, p. 20.
27. Idem, *ibidem*, p. 61.
28. Um livro recente que dá sinais dessa preocupação é o de JOLY, Fábio Duarte (org.) *História e Retórica- Ensaios sobre historiografia antiga*. São Paulo, Alameda Casa Editorial, 2007.
29. ALENCAR, José de. *Guerra dos Mascates – Crônica dos Tempos Coloniais*. In ALENCAR, José. *Romances Ilustrados de José de Alencar*. 7ª ed. Rio de Janeiro. J. Olympo; Brasília, INL, 1977, vol III, p. 163.
30. ASSIS, Machado de. *História de quinze dias*. In. *Obra Completa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda, 1959, vol III, p. 395.
31. ABBAGNANO, *Dicionário de Filosofia*. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. 1ª edição. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970, p. 31.
32. LUKACS, Georg. *Le roman historique*, Trad. Robert Saylei. Paris: Payot, 1965.
33. GOMES, Roberto. *Os dias do demônio*. Curitiba: Criar Edições. 2001, 356 p. Todas as indicações de página , sem outra explicação, referem-se ao texto desta edição.
34. GOMES, Iria Zanoni. 1957 – *A Revolta dos Posseiros*. 3ªedição. Curitiba: Criar Edições, 2005. Deste excelente livro é que tiro a maior parte das informações historiográficas.
35. Combino aqui duas linhas teóricas: a de Kayser, (KAYSER, Wolfgang, *Análise e interpretação da obra literária*. 4ª edição. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1967) e a deLukacs-Girard-Goldmann (GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de aneiro: Editora Paz e Terra Ltda, 1967).
36. BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1970, pp. 437-443.
37. GOMES, Iria Zanoni. *Op. cit.*, p. 119.

38. MADER, Othon. *A rebelião agrária no sudoeste do Paraná*. Apud GOMES, I. Z. *op. cit.*, p. 63.
39. JAMESON, Fredric. *O romance histórico ainda é possível?* In *Novos Estudos CEBRAP*. Nº 77, março de 2007, disponível em [novosestudos@cebrap.org.br](mailto:novosestudos@cebrap.org.br)

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. 1ª edição. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.
- ALENCAR, José de. *Guerra dos Mascates – Crônica dos Tempos Coloniais*. In *Romances Ilustrados de José de Alencar*. 7ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1977, vol III.
- ALONSO, Damaso. *Poetas Españoles Contemporâneos*. Madrid: Editorial Gredos, 1965.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ASCHER, Nelson. *Algo de Sol*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda, 1959. vol. III.
- BAEHR, Rudolf. *Manual de Versificación Española*. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- BALAKIAN, Anna. *The Symbolist Movement*. New York: Random House, 1967.
- BORGES, Jorge Luís. *Obra Poética*. Madrid: Alianza Editorial, S.ª, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos*. 2ª edição, revista. São Paulo: Livraria Martins Editora, [1964].

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade – Estudos de teoria e história literária*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965.

DARÍO, Rubén. *Obras Completas*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950.

\_\_\_\_\_. *Poesías Completas*. 10ª edición. Madrid: Aguilar, 1967.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967.

GOMES, Iria Zanoni. *1957 – A Revolta dos Posseiros*. 3ª edição. Curitiba: Criar Edições, 2005

GOMES, Roberto. *Os dias do demônio*. Curitiba: Criar Edições, 2001, 356 p.

HAUSER, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1964.

IMBERT, Enrique Anderson. *Historia de la Literatura Hispano-Americana*. 4ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1964, 2 v.

JAMESON, Fredric. *O romance histórico ainda é possível?* In *Novos Estudos CEBRAP*, nº 77, São Paulo, 2007.

JOLY, Fábio Duarte (org.). *História e Retórica – Ensaio sobre Historiografia Antiga*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. 4ª edição. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1967.

LUKACS, Georg. *Le Roman Historique*. Trad. Robert Saylei. Paris: Payot, 1965.

\_\_\_\_\_. *Il romanzo como epopea borghese*. In LUKACS, G., BACHTIN, M. et alii. *Problemi di teoria del romanzo – Metodologia litteraria e dialettica storica*. Torino: Einaudi, 1976, pp. 131-178.

MATTOSO, Glauco. *Centopéia – Sonetos Nojentos & Quejandos*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.

- \_\_\_\_\_. *Paulisséia Ilhada – Sonetos Tópicos*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.
- MICHAUD, Guy. *Message Poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1947.
- MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: INL, 1953.
- MUSCHG, Walter. *Historia Tragica de la Literatura*. México: Fonde de Cultura Económica, 1965.
- NUNES, José Joaquim. *Crestomatia Arcaica*. 7ª edição. Lisboa: Livraria Clássica Editora [1970].
- POUND, Ezra. *Ensayos Literarios*. Trad. de Julia J. de Natino. Caracas: Monte Ávila, 1968.
- SALINARI, Carlo. *Miti e Coscienza del Decadentismo Italiano*. 1ª ed. Milano: Feltrinelli Editore, 1960.
- SILVA, Antonio Manoel dos Santos: *O Soneto Modernista Hispânico: Forma e Estruturas Fônicas* (Tese de Doutorado). São José do Rio Preto: FFCL, 1972, 308 p.
- \_\_\_\_\_. *Dissolução da Forma Convencional na Poesia Moderna*. In *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 14, n. 12, dez. 2005, pp. 2119-2139.
- \_\_\_\_\_. *Os Bárbaros Submetidos – Interferências Midiáticas na Prosa de Ficção Brasileira*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006, 172 p.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira – Seus Fundamentos Econômicos*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- TOMÁS, Tomás Navarro. *Métrica Española*. 2ª impresión. New York: Las Americas Publishing Company, 1966.
- TORRE, Guillermo de. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965.