



**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura**

Poesia e história em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo

Daniele dos Santos Rosa
Orientador: **Professor Doutor Hermenegildo José de Menezes Bastos**

Brasília, 2014

Daniele dos Santos Rosa

Poesia e história em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador: Professor Doutor
Hermenegildo José de Menezes Bastos

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Brasília, 2014

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

ROSA, Daniele dos Santos. Poesia e história em Pedro Páramo, de Juan Rulfo. Tese de Doutorado em Literatura, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em 28 de fevereiro de 2014.

Comissão Julgadora

Professor Doutor Hermenegildo José de Menezes Bastos (UnB)

Professor Doutor Erwin Torralbo Gimenez (USP)

Professor Doutor Mário Luiz Frungillo (Unicamp)

Professor Doutor Edvaldo Bergamo (UnB)

Professora Doutora Ana Laura dos Reis Correia (UnB)

Professor Doutor Alexandre Pilati (Suplente – UnB)

Professor Doutor Bernard Herman Hess (Suplente – FUP/UnB)

Fevereiro de 2014

Ao Fabiano, grande companheiro.
Aos meus pais, Luis e Creise, que tudo possibilitaram.
Aos Candidos, o começo de tudo.
Aos meus grandes mestres: professor Hermenegildo, professoras Ana Laura,
Deane, Germana, e professor Bernard.

"Ser radical é agarrar as coisas pela raiz, e a raiz para o homem é o próprio homem."
(Karl Marx)

RESUMO

Este estudo buscou contribuir com a crítica já consolidada do romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Tendo por base a complexa relação entre forma literária e processo social, em especial as relações dialéticas entre poesia e história, esta pesquisa centrou-se na análise das instâncias narrativas da obra, em sua relação com o caráter fantasmal e a permanência da verossimilhança do relato, que possibilitaram ao romance transfigurar em si o movimento próprio da história humana, podendo ser considerado, nos termos de Lukács, um romance realista.

Palavras-chave: *Pedro Páramo*, Realismo, Poesia, História, Fantástico.

ABSTRACT

This study sought to contribute to the criticism already consolidated the novel *Pedro Páramo* by Juan Rulfo. Based on the complex relationship between literary form and social process, especially the dialectical relations between poetry and history, this research focused on the analysis of instances of narrative work, in its relationship with the ghostly character and permanence of the likelihood of reporting, that allowed the novel to transfigure itself the proper motion of human history can be considered in terms of Lukacs, a novel realistic.

Keywords: *Pedro Páramo*, Realism, Poetry, History, Fantastic.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1 – "Ruídos. Voces. Rumores": a complexa relação entre forma literária e a forma social em <i>Pedro Páramo</i> , de Juan Rulfo	26
1.1 Literatura, História e o reflexo artístico – a crítica em construção	29
1.2 Necessidade e Verossimilhança – categorias da transfiguração artística	44
1.3 Crítica literária: da verossimilhança ao Realismo	56
Capítulo 2 – "Todo parecia estar a espera de algo": vanguarda e tradição na forma de narrar em <i>Pedro Páramo</i> , de Juan Rulfo	77
2.1 Movimento narrativo nas obras de Juan Rulfo – uma perspectiva ampliada	99
2.2 Determinismo, casualidade, Realismo: o movimento dialético das personagens centrais de <i>Pedro Páramo</i>	111
Capítulo 3 – "tierra que todo se da [...] pero todo se da con acidez": ficção e história em <i>Pedro Páramo</i> , de Juan Rulfo	132
3.1 <i>Los de Abajo</i> e <i>Pedro Páramo</i> : obras realistas? O transitar constante entre o documento e a poesia	144
3.2 <i>Pedro Páramo</i> : do Fantástico ao Realismo	158
Considerações Finais	187
Referências	199

INTRODUÇÃO



Juan Rulfo, Polvo eres, s/d.

– Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran cerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen.¹

“Ecos”, “crujidos”, “risas”, “voces ya desgastadas”, é este ambiente que Juan Preciado encontra ao chegar a Comala, a procura de seu pai Pedro Páramo. Os risos velhos ou as vozes desgastadas pelo uso carregam em si a passagem de um tempo, um tempo que se desmaterializa, pois não há seres, são os sons, estes ecos “que te van pisando los pasos”, que se fazem presentes, até que pelo desgaste se apagarão.

São esses ecos que constituem *Pedro Páramo*. Os ecos que persistem e ainda são ouvidos em Comala. São os mesmos sons que formam esse mundo ficcional, que constituem a obra literária, também como vozes desgastadas que se repetem ao infinito, se iniciam e se finalizam a cada leitura do romance.

Assim, este fragmento, que será retomado posteriormente devido a sua importância no romance, refere-se ao mesmo tempo à Comala, ao mundo ficcional criado, bem como à obra literária, que, como trabalho, relaciona-se dialeticamente à história humana, mais especificamente à vida e à história do povo mexicano.

Nesse sentido, a leitura de *Pedro Páramo* nos conduz a uma pergunta central: como compreender a complexa relação entre literatura e história? Sabe-se que essa problemática não é nova. Ao contrário, essa mesma questão está subentendida nos escritos de Aristóteles, porém cada novo romance, como síntese possível de seu tempo, formula sua resposta e,

¹ RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. In: FELL, Claude. *Juan Rulfo – Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17). p. 218. Nas próximas citações do romance, indicarei somente a página, no corpo do texto, com a inicial do sobrenome do autor. Cabe salientar que, apesar das diversas e importantes traduções de *Pedro Páramo* para a língua portuguesa, como o excelente trabalho de Eric Nepumoceno, optou-se nesta pesquisa pelo estudo da obra em seu idioma original.

consequentemente, abre novos aspectos dessa mesma pergunta.

No caso específico do romance rulfiano, tal resposta se deu de forma muito complexa. O romance traz em si a latência da história, centra-se em momentos concretos da vida mexicana, como a Revolução ocorrida no início do século XX e seus prolongamentos, como a Guerra Cristera, porém isso não se dá de forma direta ou linear. Ao mesmo tempo em que o leitor se sente fixo a um chão histórico específico, este se desfaz a cada fragmento no romance, se perde na ausência de uma linearidade temporal ou espacial.

Essa dissolução do tempo e do espaço, que aparentemente transforma o romance em um monte de fragmentos desconexos, fornece à obra um tom fantasmal muito particular. Esse tom fantasmal é fortalecido pela descoberta do leitor, já no meio do romance, de que se trata de um diálogo entre corpos mortos, em que tudo o que foi lido até então é uma conversa entre Juan Preciado e Dorotea, enterrados na mesma tumba.

Sabe-se que a presença de elementos fantasmiais ou mágicos na literatura assumiu na América Latina uma força espetacular. Para Cortázar, o “Sentimiento del Fantástico” é:

ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de, de viento interior, que los desplaza y que los hace cambiar.²

Essa mudança de posição, do racional ao irracional, do verdadeiro ao irreal, foi uma das buscas da Literatura Fantástica do século XX, cujo objetivo era encontrar uma outra acepção da história, um outro caminho de compreensão da vida humana, contrário à linearidade ou ao positivismo do discurso racional. Ainda para Cortázar,

² CORTAZÁR, Julio. Sentimiento del fantástico. Disponível em: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>>. Acesso em: 30 jun. 2013.

a América Latina, que no parecía particularmente preparada para el cuento fantástico, ha resultado ser una de las zonas culturales del planeta, donde el cuento fantástico há alcanzado sus exponentes, algunos de sus exponentes más altos.³

No romance rulfiano, diferentemente da obra do Cortazár ou de outros literatos ligados diretamente ao Fantástico, a presença do irreal ou do insólito é ainda mais complexa, pois, como será tratado de forma mais detalhada durante os capítulos, esse tom fantasmal é a todo tempo questionado, rompido; de um início totalmente envolto no inexplicável, a narrativa caminha para seu oposto: a linearidade temporal, fundamentada na vida de Pedro Páramo, contada por um narrador em terceira pessoa, que contribui para o rebaixamento das explicações sobrenaturais para a simplicidade do cotidiano.

Como, então, essa peculiaridade do romance rulfiano contribui para avançar na compreensão da relação entre história e literatura, entre poesia e documento? Como foi possível ao romance rulfiano ser ao mesmo tempo assumidamente ficcional, rompendo desde seu início o pacto com a realidade, fundamentado no tom fantasmal, e trazer ao seu leitor um chão histórico tão concreto, tão material?

Compreender esse movimento peculiar da literatura, em especial do romance rulfiano, é uma tentativa de compreender o mundo. É, em si, uma questão vital. Perseguir os passos do escritor na construção de sua narrativa é, para esta pesquisa, uma possibilidade de, ao se compreender os movimentos internos do romance, as suas formulações dialéticas entre poesia e história, entre realidade e ficção, apreender na literatura seu significado histórico, como trabalho humano, capaz de conduzir seu leitor de volta ao cotidiano, à vida prática, de forma menos reificada, mais verdadeira.

Nesse intuito, esta pesquisa propôs uma releitura atenta do romance *Pedro Páramo*, a fim de investigar a peculiaridade do movimento interno do romance entre o tom fantasmal e o cotidiano, entre a ficção e a realidade, como

³ CORTAZÁR, op. cit., 2013.

bases essenciais para se relacionar a obra de arte e a vida humana. Para tanto, as bases de análise dessa problemática foram: as instâncias narrativas que se apresentam no romance, a relação contraditória que se estabelece com os personagens, bem como a presença do documento no tema e na forma de narrar.

Esses problemas formulados pela leitura do romance conduziram essa pesquisa a um trajeto que precisou se aproximar cada vez mais da teoria crítica e das concepções sobre estética de Georg Lukács. O caminho de Rulfo a Lukács não foi fácil. Essa aproximação dependia da necessidade de se desprender e ao mesmo tempo aproveitar e atualizar as análises até então realizadas sobre o romance, muitas delas totalmente antagônicas ao caminho escolhido nesta pesquisa.

No entanto, somente a crítica lukacsiana poderia contribuir na compreensão de uma obra que ao se aproximar do fantasmal leva o leitor não para fora da história, não para um mundo mágico, ou para a sua alegorização, mas para o cerne dos movimentos sociais que conduzem à vida humana, mantendo sua complexidade e sua possibilidade de mudança.

Esse trajeto, portanto, possibilitou compreender como *Pedro Páramo* é ainda um romance atual. Como sua problemática ainda é a nossa, já que a análise deste romance possibilitou apreender com mais precisão uma parte do desenvolvimento da narrativa em regiões periféricas, centrando-se na complexa relação entre o documento e a poesia.

Essa atualidade estende-se do romance à sua crítica, pois demonstra como a perspectiva analítica lukacsiana mostra-se eficiente na busca por compreender obras que não estavam previstas. Lukács tratou, em algumas de suas obras, mas especialmente em *Realistas Alemanes del siglo XIX*⁴, ao tratar de Hoffmann, da literatura fantástica. O crítico afirmou que, em alguns casos, o mais irreal na ficção pode conduzir a obra a transfigurar os movimentos sociais mais reais, captando o movimento da história em sua complexidade.

Tal afirmativa se soma à busca de Lukács pelo “triunfo do Realismo”, em

⁴ LUKÁCS, Georg. *Realistas Alemanes del siglo XIX*. Traducción castellana de Jacobo Muñoz. Barcelona/México: Ediciones Grijalbo, 1970.

que os romances são a “configuración artística de lo que existe”⁵, pois carregam em si o movimento latente da história em busca de sua totalidade. Essa busca, também possível em obras baseadas no insólito ou no irreal, baseia-se, contudo, nas acepções de Aristóteles que também afirmava a possibilidade do mais inverossímil na obra conduzir o leitor, devido à sua lógica interna, à complexidade da realidade humana, fundamento primeiro da obra de arte.

Assim, esta pesquisa pretendeu responder se *Pedro Páramo* pode ser considerado um novo modelo de romance realista, próprio da América Latina, que reúne dialeticamente a realidade a um tom fantasmal, possibilitando o necessário avanço na compreensão de nossa história, de nossa realidade.

A base necessária para se construir a hipótese de que *Pedro Páramo* pode ser um novo modelo de romance realista centra-se no alcance e na influência que esta obra obteve desde sua publicação. Inicialmente considerada como contraponto à “*Novela de la Revolución Mexicana*”, foi uma das bases essenciais para o movimento do *Boom Latino-americano*, nas décadas de 1960 e 1970, cujo expoente máximo, Gabriel García Márquez, chegou a mencionar como sua leitura de Rulfo possibilitou um novo fôlego para suas produções⁶.

Além de ser incluído posteriormente nesse movimento editorial, a influência de Rulfo chega ao final do século XX e ao início deste século. Atualmente, a literatura latino-americana pode ser dividida em dois movimentos paralelos. O primeiro constitui-se das propostas da “*Generación del crack*” (1996) e o segundo baseia-se na publicação, no mesmo ano, da coletânea *McOndo*.

Integrada por Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Eloy Urroz, Pedro Angel Palou, Ricardo Chávez Castañeda e Vicente Herrasti, somando-se as produções de David Toscana, a “*Generación del Crack*” objetiva mirar o presente somado ao olhar do passado, construído pelos clássicos e pela tradição literária latino-americana. Para isso, é necessário romper com uma

⁵ LUKÁCS, Georg. *La novela Histórica*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, S.A., 1976. p. 315.

⁶ Ver: MÁRQUEZ, Gabriel García. Breves nostalgias sobre Juan Rulfo. In: FELL, Claude (Coord.). *Juan Rulfo - Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 901-903. (Colección Archivos, 17).

estética que se quer exclusivamente pós-moderna, recusando tudo o que pode ser considerado tradicional ou parte da Literatura Fantástica da América Latina.

De forma contraposta e paralela, propõem-se as intervenções expostas no volume intitulado “*McOndo*”, também de 1996, editado por Sergio Gómez e Alberto Fuguet, cujo objetivo é romper totalmente ao que se intitulou como fantástico ou que se fez presente na forma e na temática dos romances das décadas de 1950, 1960 e 1970⁷.

Tais propostas, opostas em essência, baseiam-se no alcance e nos resultados do movimento Fantástico latino-americano, tendo o romance de Rulfo, no caso dos escritores mexicanos como os do movimento Crack, Toscana e Juan Villoro, uma importância significativa.

Assim, não será tratado com mais especificidade as comparações possíveis entre o romance rulfiano e as obras contemporâneas desses autores mexicanos⁸, porém faz-se necessário perceber como *Pedro Páramo* ainda se mantém como modelo. No caso desta pesquisa, pergunta-se se tal modelo é realista ou não, tendo como referência o papel que este romance assumiu e assume no sistema literário latino-americano.

Diante desse ambiente no qual *Pedro Páramo* se mantém como obra de referência, foi intrigante perceber como a crítica sobre Rulfo se concentrou basicamente em dois polos: como uma obra puramente fantástica, centrada na inovação, ou apenas baseada na fuga da história para o mítico. Nenhuma dessas duas leituras separadamente compreendia toda a complexidade do romance, já que se trata de uma obra que, se aproximando do fantasmal, mergulha na história em sua máxima concretude. Por isso, fazer uma leitura realista do romance de Rulfo tem seus aportes originais.

Assim, o que efetivamente se nomeia por “romance realista” será nos capítulos melhor explorado, pois não é um conceito simples. Apesar de poder

⁷ Ver: WILLIAMS L., Raymond. *La Narrativa posmoderna en México*. México: Universidad Veracruzana, 2002.

⁸ Devido à extensão e à proposta desta pesquisa, tal comparação se torna impossível. Porém, uma breve análise dessa aproximação entre Rulfo e o escritor contemporâneo David Toscana foi apresentada no II Simposio Internacional de Literatura Española y Latinoamericana, promovido pelo Instituto Cervantes em Brasília, em março de 2012. A Comunicação intitulou-se “El complejo ambiente narrativo de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y *El último lector*, de David Toscana: aspectos generales”, cuja publicação está prevista para o fim deste ano, 2013.

ser sintetizado em apenas uma frase – o romance realista é aquele que capta a história em movimento –, são muitas as implicações que estão contidas no próprio processo de apreensão ou captação dessa realidade, assim como no que se compreende como movimento dentro do fluxo histórico da humanidade.

Por isso, não se buscou ver no romance o que ele se aproximava ou não do que se propõe como recursos ou alcance realista. O principal aspecto que nos levou a buscar os aportes teóricos de Lukács foi identificar na obra elementos materiais que ao mesmo tempo envoltos num universo fantasmal carregavam consigo a essência de vivências concretas. Como as vozes soltas e distantes que aparecem no fragmento do romance que inicia esta introdução, que tanto são os ecos das almas que vagam por Comala, como são os murmúrios de povos cuja história concreta se interrompe de forma brusca, como se deu após a Revolução Mexicana.

Portanto, o romance, conforme será discutido a seguir, parece construir em si uma formulação ou um sentido que percebe, na construção de um mundo ficcional e fantasmal, os elementos que possibilitam a apreensão da história humana, ou seja, o romance como forma hermética se coloca como construtor de uma relação entre poesia e documento que se assemelha ao que Lukács nomeou por Realismo e, por isso, aproximar essas duas formulações, guardadas seus distanciamentos, se torna essencial para o estudo do romance rulfiano.

Desta forma, o percurso teórico se baseou numa pesquisa que se centra nos escritos de Lukács mediados por diversos teóricos, brasileiros e estrangeiros, que buscavam compreender a obra de Rulfo por meio de relação complexa entre História, como documento, e literatura, como gesto poético. Contudo, é preciso se perguntar: que “sentido” é esse que se busca e parece pertencer ou estar presente na obra de arte literária? A que sentido de realismo, ou obra realista, realmente se refere? É possível pensar em “sentido” e em “realismo” na obra literária analisada, sendo muitas vezes considerada como transculturadora e fantástica?

O romance de Juan Rulfo transfigura experiências extremamente dolorosas, em que seus personagens perdem suas forças de embate, são

derrotados por uma força maior, que os conduz a uma vida pobre e mesquinha: em *Pedro Páramo*, à primeira vista, tudo se acabou, todos estão mortos, inclusive o mais poderoso *cacique* de Comala, que morre sem conseguir o que mais queria, o amor de Susana San Juan. São, então, histórias cujo sentido vital da força humana, da ação do homem sobre o mundo, está apagado, adormecido, inutilizado por uma força que determina suas vidas a este fim. São relatos de uma história cujo fim não é a resolução dos conflitos, mas a permanência de um ciclo avassalador.

O sentido então dessa narrativa é transfigurar a impossibilidade da ação humana no mundo? A necessidade de retomar sempre um passado inconcluso se dá para verificar a impossibilidade de mudança? Que papel a obra literária assume nesse mundo das impossibilidades e do determinismo? Essas questões assumem importância nesta pesquisa ao se defrontar com a concepção de obra literária de Lukács, já mencionados alguns aspectos anteriormente, e o romance aqui estudado.

Este confronto se estabelece ao se reconhecer na obra de arte literária uma potencialidade (também nomeada aqui por “sentido”) que possibilita ao homem reconhecer sua capacidade de ação no mundo, ou seja, permite ao homem momentos de percepção de uma realidade cuja totalidade está sempre encoberta pela reificação e pelo fetichismo.

Essa possibilidade somente se estabelece porque a obra de arte literária carrega em si a contradição entre as formas de trabalho. Apesar de ser o resultado da divisão social do trabalho, ao assumir-se como criação de um novo mundo, a obra de arte literária rompe com a estrutura do trabalho estranhado ou alienado, mostrando ao homem que, se é possível construir um mundo outro na arte, que é a arte em si, também lhe é possível edificar outra realidade. Sendo *Pedro Páramo* uma elegia, há a recusa desse mundo destruído ou somente a sua constatação?

Como um ponto de vista que não exige “necesariamente la concepción conciente del mundo de los diversos artistas”⁹, mas se materializa nas estruturas essenciais da obra (como o narrador, personagens, espaço, tempo,

⁹LUKÁCS, op. cit., 1966, p. 386.

instância autoral), é necessário compreender até que ponto e de que forma a própria obra se contrapõe ao determinismo no mundo a que pertence. Este é o momento em que a obra de arte se torna desfetichizadora e possibilita ao homem a consciência de si.

É nesse sentido que foi preciso investigar em que momento, então, essa obra passa a captar essa totalidade essencial da vida humana; perceber o que a narrativa de experiências e vivências cíclicas tem a nos dizer como parte fundamental da formação da consciência de si. Essa obra consegue nos mostrar, mesmo que em ínfimos momentos, a totalidade? Se pensarmos no processo de desenvolvimento da historiografia literária mexicana, em uma narrativa que se constitui como um relato de mortos, fora do tempo e do espaço, limitados por sua condição, no constante conflito entre a busca por inovação e o emperramento da história, podemos falar de uma obra realista? O que, enfim, a narrativa das inúmeras derrotas de um povo tem a nos dizer?

É, então, nessa ligação íntima entre a obra literária e a história humana que o romance do escritor Juan Rulfo foi nesta pesquisa tratado. Buscou-se apropriar desse momento ínfimo em que a separação entre a essência e a aparência é quebrada pela força evocadora da arte, dando a ver a deformação da realidade e possibilitando ao homem a sua autoconsciência, permitindo ao homem penetrar no mundo fantasmagórico da reificação consciente de seu trajeto como construtor da realidade.

Para tanto, esta pesquisa foi dividida em três capítulos que, inter-relacionados, buscam se aproximar ao máximo dessas questões, na tentativa de avançar na compreensão da difícil relação entre a forma objetiva e a forma literária, em especial de literaturas como a mexicana, com suas peculiaridades e destino próprio.

Na tentativa de situar melhor o trajeto entre Rulfo e Lukács, entre *Pedro Páramo* e o Realismo, o primeiro capítulo teve como objetivo aproximar o romance rulfiano, que já é em si um processo hermenêutico, aos aportes críticos lukacsianos. Sem ainda se aprofundar nas análises do romance, pretendeu-se problematizar na teoria as categorias que se fazem necessárias para a compreensão da obra, buscando relacioná-las em sua complexidade.

Partindo da teoria do reflexo, chegou-se aos fundamentos essenciais de análise do romance, que se baseiam desde a relação dialética entre os pares universal e singular; e essência e aparência, até a relação entre forma e conteúdo, centrada no conceito de verossimilhança e necessidade.

Neste capítulo, foi necessário relacionar, de forma mais abrangente possível, a relação entre a crítica lukacsiana e a teoria aristotélica. Levaram-se em conta os pontos de diálogo entre esses dois importantes teóricos, o que contribuiu de forma decisiva para se compreender como foi possível alcançar a concretude histórica por meio do inverossímil.

Os capítulos subsequentes, Capítulos 2 e 3, já buscam se aprofundar mais internamente no romance, a fim de compreender também as relações dessas instâncias mais particulares em relação ao problema central desta pesquisa, que é a problemática relação entre a forma literária e o processo social.

Nesse sentido, o Capítulo 2 se centrará no estudo da múltipla narrativa presente no romance, somada à particularidade dos personagens, ora também narradores. Percebeu-se que o romance se constitui por uma contradição de perspectivas e de registros literários que, aparentemente, formam um conjunto de fragmentos desconexos, os quais, somados à ausência de linearidade temporal e espacial, fornecem ao romance um tom fantasmal e um caráter experimental que o particulariza na historiografia literária mexicana.

Foi preciso investigar com cuidado como no romance essas vozes narrativas se posicionam, a fim de determinar o que fornece à obra a inteligibilidade essencial, seu caráter de verossimilhança, que permite ao romance ser algo maior que uma soma aleatória de fragmentos. Para tanto, analisou-se também o conto “Luvina”, de Rulfo, publicado em *El Llano en llamas*, cuja força também está na dupla instância narrativa.

Conforme será tratado neste capítulo, o romance de Rulfo congrega, em suas poucas páginas, um movimento que é ao mesmo tempo extremamente inovador, mas que mantém a tradição como uma força qualitativa, que possibilita ao romance uma conjugação de forças estéticas que dão a ver a profundidade das estruturas histórico-sociais de seu tempo. Nesse sentido, este

estudo conduziu-se a uma percepção mais completa desse movimento próprio do mundo literário, mas que mantém uma relação íntima com a realidade.

Ao pensar a instância narrativa, se problematizou a obra como um todo, em seu movimento próprio de constituição formal e em sua relação íntima com a história, como própria do trabalho humano diante do mundo. Foi preciso nesse capítulo pensar não somente o narrador como uma construção formal, mas a presença da voz do autor, como ser social, que penetra na obra das mais diversas formas, entre elas por meio da instância narrativa, cujo alcance aponta para as possibilidades de autoconsciência e desfetichização, próprias de obras de arte literária.

O terceiro capítulo se defrontará com um problema essencial da literatura mexicana: a presença e a força da história como documento na constituição das obras literárias. O que se buscará investigar é a permanência dessa necessidade de retomada do fato histórico em uma obra que se constrói por meio do encadeamento de elementos fantasmiais e na busca por uma inovação formal, como a diluição temporal e a narrativa múltipla.

O romance de Rulfo se fundamenta nessa profunda experiência da complexa relação entre o passado e o presente, que está na vivência dos personagens, como na busca de Juan Preciado, nos sonhos de Dorotea, no amor de Pedro Páramo a Susana San Juan, e em muitas outras vidas mortificadas durante o romance.

No entanto, essa experiência do passado e do presente, em sua relação contraditória, também se encontra na forma de narrar, também é parte constitutiva da obra em sua complexa relação entre ficção e história, no sentido de que, ao assumir-se como ficcionalidade, mantém firme sua relação com a história do país e de seu povo, assim como faz caminhar lado a lado o fato mais comum e cotidiano e os eventos fantasmiais, como o diálogo entre corpos mortos, ou as diversas aparições de almas penadas.

Trata-se, portanto, do complicado problema da representação do mundo na obra literária assumidamente ficcional, porém vinculada intimamente a uma realidade difícil de abarcar. Assim, chega-se a um ponto central de discussão da crítica literária: a mimese, como representação da ação dos homens no

mundo, ou seja, a obra literária como transfiguração das relações sociais entre os homens, de sua vivência no mundo, percebida por meio da subjetividade em sua relação com a objetividade da arte e da vida.

Porém, o romance de Rulfo possui uma dupla perspectiva: busca-se uma inovação formal, proveniente de sua relação com o movimento do Realismo Fantástico; mas contém em si a necessária permanência de temas e de formas literárias que mantêm uma relação de continuidade com as obras costumbristas dos romances da Revolução. É, portanto, nessa relação contraditória entre inovação e tradição, como passado e presente da narrativa, que o romance *Pedro Páramo* foi analisado.

Para tanto, se fez uma breve análise do romance *Los de abajo*, de Mariano Azuela, considerando-o como um dos romances mais significativos desse movimento, e cuja relação com o romance rulfiano possibilitará uma melhor compreensão da particularidade e do alcance que o romance *Pedro Páramo* ainda mantém.

Embora a história seja parte essencial de *Pedro Páramo*, não podemos considerá-lo como um “Romance Histórico” típico, pois lhe faltaria um aspecto central: a presença de personagens históricos, mesmo em posição secundária. Porém, nos termos de Lukács, “lo que importa en la novela histórica no es la ulterior narración de los grandes acontecimientos históricos, sino el despertar poético de los seres humanos que intervinieron en ellos”¹⁰. Por este aspecto, a comparação com um típico romance histórico, como *Los de Abajo*, se faz necessária para se compreender o alcance da presença do documento, mesmo em narrativas que se emissem do modelo tradicional.

Considerando-se o trajeto analisado por Lukács entre os romances históricos do século XIX e o triunfo do Realismo ocorrido posteriormente, com Tolstoi, por exemplo, é possível apreender melhor o movimento que ocorreu entre o realismo crítico de Azuela ao experimentalismo, realista, de Rulfo. Foi preciso compreender com exatidão como, a partir de outro modelo formal, foi possível se aproximar do alcance conseguido pelos romances históricos clássicos – “el despertar poético” –, como é o caso específico do romance

¹⁰ LUKÁCS, Georg. *La novela Histórica*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, S.A., 1976. p. 42.

rulfiano.

Para contribuir nesta discussão, as reflexões de Jameson e Perry Anderson acerca do romance histórico na atualidade foram de grande importância, entre elas a conceituação central do que vem a ser o romance histórico: “o romance histórico é uma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo vagalhão das forças sociais [...]”¹¹, além de seus apontamentos de como na América Latina a fantasia muitas vezes se impôs como substituta da História.

Foi, portanto, a partir da contraposição entre a presença influente da História no romance e a sua tendência à experimentação que o Capítulo 3 foi baseado, o que foi necessário para se investigar como a construção dos personagens, em seus detalhes e particularidades, assume uma perspectiva da experiência histórica significativa, que contribue para a possível captação da totalidade no romance rulfiano ou em que medida esses personagens impedem essa percepção.

Se as contradições inerentes ao romance de Rulfo parecem indicar um movimento maior da história humana, talvez seu movimento peculiar demonstre encenada em si uma problemática real: a manutenção e a reprodução das forças que constituem a realidade social, manifestadas pelas diferenças sociais, que têm na expressão de diversas vozes realizadas na literatura uma convergência especial dessa luta social. No entanto, trata-se de problemas estéticos a serem investigados em sua íntima relação com a vida social. Então, é essencial trilhar junto ao escritor os seus passos de construção da narrativa, para, ao tentar entender como a obra trabalhou o seu problema maior, que é o problema da arte no mundo moderno, perceber o que essa relação conturbada diz da vida humana.

Portanto, sendo a obra uma autoconsciência da própria sociedade, ou como afirma Ángel Rama: “o homem constrói a si mesmo ao construir a arte”¹²,

¹¹ ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 77, mar. 2007. p. 205.

¹² RAMA, Ángel. Dez problemas para o romancista latino-americano. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 46.

é a necessidade de interpretação da obra em si mesma que pode revelar em sua estrutura aquilo que está ocultado na sociedade e que promove a permanência e a reprodução das relações sociais. É, dessa maneira, seu movimento autoquestionador que possibilita um reconhecimento, ou um processo de *anagnórisis*, do mundo, em que serão articulados em si, pelo trabalho do escritor, os diversos problemas da vida social.

Assim, esta pesquisa justifica-se pela importância que as obras de Juan Rulfo assumem no contexto da literatura mundial. Como bem salienta Eric Nepomuceno, “Rulfo é uma espécie de ícone para escritores de linhas, tendências, épocas e estilos completamente diferentes”¹³. Sua obra se coloca como uma das mais importantes narrativas da contemporaneidade, devido à sua estruturação inovadora, ao mesmo tempo em que busca centralizar sua base em uma temática regional, por alguns críticos considerada mítica, mas nesta pesquisa considerada como um romance que recupera “los símbolos y los mitos dentro del mundo histórico”¹⁴.

Nesse sentido, o estudo da obra de Rulfo pela crítica brasileira torna-se importante porque se estabelece a partir do desenvolvimento histórico e da formulação de um sistema literário latino-americano, o qual aproxima muito os escritores e suas produções. Esse aspecto se demonstra pela realização de diversos estudos que problematizam as relações entre as narrativas de Rulfo, de Graciliano Ramos e de Guimarães Rosa, sendo esta proximidade resultado também do próprio interesse de Rulfo pela literatura brasileira.

Esta tese, portanto, justifica-se como uma busca em contribuir com esses estudos já iniciados, a fim de tratar com mais amplitude os problemas da história da América Latina em sua relação com a forma literária. Trata-se, também, de um empenho em colaborar com a acumulação crítica já desenvolvida pelo grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, da Universidade de Brasília, que tem como um dos eixos de trabalho a problematização da forma estética dada à dialética local *versus* cosmopolita,

¹³NEPOMUCENO, Eric. Prefácio. In: RULFO, Juan. *Pedro Páramo e Chão em Chamas*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004. p. 17.

¹⁴RAMA, Ángel. Una primera lectura de "No oyes ladrar los perros", de Juan Rulfo. In: FELL, Claude (Coord.). *Juan Rulfo - Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17).

como um dos núcleos da produção cultural de países periféricos. Mais especificamente, esta tese vincula-se aos estudos já realizados pelo Professor Hermenegildo Bastos e tem por intuito cooperar com a continuidade da discussão, tendo em vista a importância da obra *Pedro Páramo* no contexto das produções de Rulfo e das obras da literatura latino-americana.

Nesse diálogo com a crítica literária, insere-se, como percebido no decorrer desta introdução, uma necessidade de recorrer à produção teórica de Lukács, cuja importância para a discussão assumida nesta pesquisa é fundamental. Porém, é preciso recorrer, também, a uma gama de estudos que vão desde teóricos que priorizaram em seus estudos a literatura latino-americana, como Antonio Candido e Ángel Rama, e contribuem para estabelecer um importante diálogo com a teoria lukácsiana, ou como Jameson e Perry Anderson que apontam caminhos interessantes para a atualidade desta discussão, assim como outros inúmeros autores que se centram especificamente na obra de Juan Rulfo e auxiliaram sobremaneira a mais essa chave de leitura que se forma.

Diante, portanto, dessa complexidade inerente ao romance rulfiano, baseando-se em uma historiografia crítica que deseja compreender o romance em seu movimento dialético entre a poesia e o documento, esta tese tem por ponto de partida e, conseqüentemente, ponto de chegada esses “ecos”, “crujidos”, “risas” e “voces lejanas” que se fundamentam e constituem a estrutura formal do romance, e, assim, transfiguram os passos do processo hermenêutico, próprio das obras de arte, de apropriação do mundo humano, ou seja, a busca por penetrar naquilo que efetivamente constitui a história humana, aproximando-se de sua essência e lembrando ao homem a sua potencialidade de criação e mudança.

Como vozes que se propagam pelo espaço, o romance rulfiano novamente se abre em mais uma busca por seu sentido íntimo. Como base dessa chave de leitura, é necessário que essas vozes, sob o risco de desaparecerem no movimento contínuo da propagação natural do som, sejam ainda ouvidas. Assim, a arte romanesca, em sua busca necessária pelo Realismo, também precisa ser ouvida. É preciso impedir que sua voz seja

apagada pela reificação e pela desumanização. Este grito, que parece soar nas vozes longínquas de *Pedro Páramo*, se faz portanto fundamento primeiro desse exercício de crítica literária que se quer, como ensinado por Lukács, também se constituir como crítica da vida.

Capítulo 1 – "Ruídos. Voces.
Rumores": a complexa relação entre
forma literária e a forma social em
Pedro Páramo, de Juan Rulfo



Juan Rulfo, Paisaje de Metztitlán, 1940-1950

A obra de Juan Rulfo se coloca como uma das mais significativas produções da literatura moderna. Seu único romance, *Pedro Páramo*, publicado em 1955, transfigura em síntese o problema geral que esta tese pretende enfocar:

“Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo, hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz.”

Sintió que unas manos le tocaban los hombros y enderezó el cuerpo, endureciéndolo.

– Soy yo, don Pedro – dijo Damiana –. ¿No quiere que le traiga su almuerzo?

Pedro Páramo respondió:

– Voy para allá. Ya voy.

Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras. (R., p. 303-304)

Como força motriz do romance, têm-se nesse fragmento as principais chaves de leitura que permitem avançar na compreensão, em primeiro lugar, da obra e, por fim, da complexidade da vida latino-americana. Parte final do romance, conta-se a tão esperada, e por muitos desejada, morte do *cacique* Don Pedro. Não é uma morte comum. É fruto de um parricídio. Abundio, seu filho bastardo, que caracteriza o pai como “rencor vivo” (R., p. 182), sofrendo pela morte de sua esposa e embriagado, se defronta com o *cacique* e lhe pede dinheiro.

Este momento da narrativa não é claro, nem linear. A morte do *cacique* se mistura com a sua lembrança de Susana San Juan, junto a mais um momento em que a dura realidade do povo mexicano, representada pelo

sofrimiento de Abundio, se presenta na obra como tema e como modo de narrar. No fragmento está a perspectiva (o ponto de vista) das diversas instâncias narrativas que formam o romance, sendo elas: os personagens, em monólogos e diálogos, e o narrador em terceira pessoa:

Abundio Martínez oía que aquella mujer gritaba. No sabía qué hacer para acabar con esos gritos. No le encontraba la punta a sus pensamientos. Sentía que los gritos de la vieja se debían estar oyendo muy lejos. Quizá hasta su mujer los estuviera oyendo, porque a él le taladraban las orejas, aunque no entendía lo que decía. Pensó en su mujer que estaba tendida en el catre, solita, allá en el patio de su casa, adonde él la había sacado para que se serenara y no se apestara pronto. La Cuca, que todavía ayer se acostaba con él, bien viva, retozando como una patrona, y que lo mordía y le raspaba la nariz con su nariz. La que le dio aquel hijito que se les murió apenas nacido, dizque porque ella estaba incapacitada: el mal de ojo y los fríos y la rescoldera y no sé cuántos males tenía su mujer, según le dijo el doctor que fue a verla ya a última hora, cuanto tuvo que vender sus burros para traerlo hasta acá, por el cobro tan alto que le pidió. Y de nada había servido... La Cuca, que ahora estaba allá aguantando el relente, con los ojos cerrados, ya sin poder ver amanecer; ni este sol ni ningún otro.

[...]

Allá atrás, Pedro Páramo, sentado en su equipal, miró el cortejo que se iba hacia el pueblo. Sintió que su mano izquierda, al querer levantarse, caía muerta sobre sus rodillas; pero no hizo caso de eso. Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos. Vio cómo se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas: «Todos escogen el mismo camino. Todos se van». Después volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos.

«Susana - dijo. Luego cerró los ojos -. Yo te pedí que regresaras...

»... Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían

los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan.» (R., p. 301-302)

Somado a isso, tem-se o tom sombrio e fantasmal que a diluição do tempo causa à narrativa. No fragmento 68, transcrito parcialmente, Damiana, empregada de Pedro Páramo, está aos gritos anunciando a sua morte, mas como está no fragmento subsequente, o personagem central do romance está ainda em sua cadeira, prevendo a vinda de Abundio e sentido o desfalecimento de seu corpo. Este episódio, e outros, como será demonstrado no decorrer desta pesquisa, pode ser considerado uma síntese da complexa relação entre Literatura e História em nações periféricas, tema central desta pesquisa.

Neste primeiro capítulo serão tratados, com a profundidade necessária e possível, os conceitos que fundamentam a complexa relação entre a obra de arte literária e a realidade, entre a poesia e o documento, relacionando-os, sempre que possível, com a maneira peculiar que o romance expõe e recria esta relação. Contudo, tal discussão não é nova. Ao contrário, tem seus primórdios nas reflexões de Aristóteles em sua *Poética* e permanece viva nestes tempos modernos, em que é preciso se questionar sobre o papel da arte no mundo, elemento central da crítica de Georg Lukács.

Assim, se buscará fundamentar, dentro das limitações possíveis, as categorias necessárias à discussão, vinculando-as, sempre que necessário, ao romance, porém sem ainda analisá-lo completamente. Por isso, muitas das afirmações sobre o romance estão aqui enunciadas, mas serão aprofundadas somente no decorrer dos capítulos.

1.1 Literatura, História e o reflexo artístico – a crítica em construção

Como movimento, que não deve ser reduzido a uma simples

ambiguidade, a complexa relação entre Literatura e História refere-se tanto ao contexto da literatura, seus meios e modos de produção, bem como à sua própria dinâmica interna, no sentido em que a História, como realidade objetiva, se subjetiva ao tornar-se elemento construtor da própria forma literária. Assim, tem-se uma história que penetra a obra literária, por ser objetiva e real, bem como a própria obra literária faz história ao se constituir como forma de subjetivação humana, forma específica de reflexão sobre a vida humana.

Essa subjetivação da História não é a simples citação de acontecimentos ou personalidades históricas, mas a conjugação entre esses diversos elementos que, ao serem ficcionalizados, são parte da vida social e pertencem ao mesmo tempo à forma literária. Como no fragmento citado no início deste capítulo, por meio da narrativa do cotidiano de um *cacique* que, após mandos e desmandos, espera seu fim mirando o caminho em que sua amada foi levada ao sepulcro, e ao ser assassinado pelo próprio filho, em um momento de grande tristeza, embriaguês e falta de consciência, a vida social, política e histórica salta aos olhos do leitor por meio não somente dos fatos em si, mas principalmente da forma como estão dispostos, estão trabalhados no gesto artístico.

Pedro Páramo, dono supremo de Media Luna e por extensão de Comala, denuncia sua morte já há algum tempo. Sente que seu fim se aproxima. Seus membros parecem perder força: “Quiso levantar su mano para aclarar la imagen; pero sus piernas la retuvieron como si fuera de piedra.” (R., p. 303). Teme permanecer naquele estado, teme “las noches que le llenaban de fantasmas la oscuridad. De encerrarse con sus fantasmas” (R., p. 303). Don Pedro ainda domina o que está a sua volta. Compreende seu destino. Abundio, não. Este está embriagado, inconsciente de suas ações, se assusta com a reação e os gritos de Damiana. Abundio é levado por homens para a cidade. Pedro Páramo, ao tentar se levantar, “dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (R., p. 304).

Nesse sentido, como bem elucida Jameson, a condição essencial da presença da história na obra de arte se dá em uma organização que opõe um “plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou

líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens¹⁵. O destino desses personagens, como o de Pedro Páramo e de Abundio, manifesta não somente a singularidade de vidas, mas a particularidade de vivências que fazem parte de um movimento maior, que é a história humana.

Estes personagens vivem, em seu cotidiano, situações que são semelhantes às que fundamentam a vida social em regiões periféricas. Representam em si, por meio de sua poética, as crises e os impedimentos de um povo, como o mexicano, cuja separação social está fundamentada no embate entre dominantes e dominados, na desigualdade levada ao extremo. Abundio não poderá enterrar sua esposa. Pedro Páramo, ou melhor, todo o poder centralizador que ele representa como um latifundiário na América Latina, permanecerá como pedras que fundamentam o chão mexicano, em sua concretude e em sua totalidade¹⁶.

Pode-se, então, afirmar que essa condição essencial de captação da história na literatura se estabelece a partir do reflexo estético, como um princípio que particulariza uma obra de arte ao centralizar-se no modo como o sujeito criador a percebe, ou seja, é na variação da apreensão da forma objetiva, na subjetivação da história, no fazer literário por meio do trabalho estético, o fazer poético, que o gesto artístico assume sua potencialidade suprema.

Nesse sentido, é importante salientar um ponto central a essa pesquisa e extremamente polêmico no estudo da literatura: a teoria do reflexo estético. Muitas vezes renegada por falta da devida compreensão, o reflexo é essencialmente a capacidade humana de se relacionar e compreender o

¹⁵ JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 77, mar. 2007. p. 185-203.

¹⁶ Diante da longa discussão que este termo tem na Filosofia, nesta tese será compreendido como uma "unidade complexa e autossuficiente, composta de partes ou elementos, no mais das vezes definida pelo tipo de relação que tem com suas partes ou elementos" (ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.), que, em sua forma dialética, é um organismo e síntese de opostos. É preciso ainda compreender que este termo refere-se, ainda, à necessária mediação que se impôs entre o homem e o reconhecimento de sua realidade social. Assim, devido à divisão social do trabalho, a realidade não mais se apresenta ao homem em sua imediatez; por isso, para se chegar à totalidade, somente por meio de mediações, entre elas a própria obra de arte.

mundo a sua volta, em que “a consciência, o pensamento, a sensação são reflexos da concretude do real na mente humana”¹⁷. Por isso, Lukács compreende a arte, especialmente a literatura, como “uma forma específica do reflexo de uma realidade exterior à consciência do artista [...] que produz um conhecimento antropomorfizador do mundo do homem”, ou seja, é um tipo de reflexo que permite “elaborar uma autoconsciência do desenvolvimento da humanidade”¹⁸.

Essa autoconsciência elaborada no gesto artístico é uma abordagem que considera a autonomia da obra de arte, pois é reconhecida como um fato cultural intimamente vinculado à sociedade, em que se fundamenta um tipo complexo de relação entre o texto literário e a conjuntura histórica que deve ser reconhecida pelo leitor ou crítico da obra. É a partir desse pressuposto que a arte pode ser compreendida como reflexo estético, portanto, como possibilidade de conhecimento e interpretação da realidade sócio-histórica, já que a realidade social não está diretamente refletida no objeto de arte, mas se apresenta modificada por meio do processo de mediação e de transfiguração, que são princípios básicos de toda a manifestação artística.

Nesse sentido, a arte deve ser considerada “como um reflexo não das ‘meras aparências’, mas da ‘realidade’ por trás delas: a ‘natureza interior’ do mundo, ou suas ‘formas constitutivas’”¹⁹. Isso se dá porque a arte não é o reflexo de um mundo inanimado, mas a transfiguração de um mundo visto a partir da mente do artista. É essa elaboração que fornece ao reflexo estético uma função material e possibilita a apreensão das forças que fundamentam as relações sociais.

O reflexo estético se propõe como uma apreensão da realidade que existe independentemente da consciência humana, pois a obra de arte deve arrancar dos fenômenos da vida a sua facticidade, ou seja, sua casualidade vazia. A arte, como reflexo, precisa articular em um todo os fragmentos da

¹⁷ CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012. p. 13.

¹⁸ COUTINHO, Carlos Nelson. Introdução. In: LUKÁCS, György. *Arte e Sociedade*. Escritos Estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. p. 15.

¹⁹ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979. p. 99.

realidade, evidenciando sua composição orgânica. Se os fenômenos cotidianos possuem sua factualidade, seu sentido encoberto, a arte busca, de forma autônoma, operar a construção, ou reconstrução, de um sentido.

Por isso, conceber a arte como reflexo artístico não retira a sua autonomia, já que se mantém a necessidade de reconhecer que a arte não se desenvolve de forma espontânea, sozinha, movida apenas por suas forças internas. Ao contrário, a arte expressa em si o movimento íntimo da sociedade. Esse movimento íntimo se fundamenta na formulação de um subjetivismo que não é individual, mas universal:

la historia no existe como reflexo de ese "yo", sino como aquello que se adapta a las particulares necesidades vitales de ese "yo". La historia es un caos que, en sí misma, no nos afecta en absoluto, y en el cual cada uno introduce un "sentido" concorde con sus necesidades. [...] subjetivismo histórico.²⁰

Sendo a arte um processo de subjetivação, ou seja, um momento que na relação entre homem e natureza se forma o sujeito, este é, acima de tudo, um ser histórico, que por seu trabalho modifica o mundo ao redor e a si mesmo.

Esse processo de subjetivação, próprio da relação homem-natureza, estabelece duas categorias essenciais a esta discussão sobre a complexa relação entre arte e a história: o universal e o singular. Sendo o singular aquilo que diz respeito a um indivíduo apenas; o universal é, para Aristóteles, “o que, por sua natureza, pode ser predicado de muitas coisas”²¹, ou seja, pertence ao gênero humano. Aparentemente antagônicas, essas duas categorias formam, na história humana e, conseqüentemente, na história da arte, um par dialético em pleno embate.

Este embate se apresenta e se concretiza no reflexo estético de várias formas. Para Lukács, “a contraditoriedade entre o genérico e o particular é um elemento fundamental na elevação da consciência, em escala social, do ser

²⁰ LUKÁCS, Georg. *La Novela Histórica*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, S.A., 1976. p. 202.

²¹ ARISTÓTELES. In: ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 1169.

genérico dos homens”²², pois por meio do trabalho como mediação entre o homem e a natureza (ou outros homens) torna social, ou universal, todo ato singular. Assim, a singularidade de Juan Rulfo, de nós leitores, de Pedro Páramo ou Abundio, por exemplo, se contrapõe a suas necessárias constituições sociais e históricas, às suas ações efetivas.

Retomando o fragmento anteriormente citado, no qual narra a morte de Pedro Páramo, nos defrontamos com essa problemática: tanto o *cacique* como seu filho bastardo Abundio são seres singulares. Possuem sua própria história no mundo narrado. Abundio é um homem íntegro, pobre, trabalhador, que como ele mesmo afirmou “El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar. Con usted debe haber pasado lo mismo, ¿no?” (R., p. 183).

Abundio é aquele que media as relações entre o mundo exterior e Comala; será por meio dele que os moradores de Comala e Media Luna saberão dos acontecimentos, das notícias e poderão também se comunicar:

Fue buen hombre y muy cumplido. Era quien nos acarreaba el correo, y lo siguió haciendo todavía después que se quedó sordo. Me acuerdo del desventurado día que le sucedió su desgracia. Todos nos conmovimos, porque todos lo queríamos. Nos llevaba y traía cartas. Nos contaba cómo andaban las cosas allá del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros. Era un gran platicador. Después ya no. Dejó de hablar. Decía que no tenía sentido ponerse a decir cosas que él no oía, que no le sonaban a nada, a las que no les encontraba ningún sabor. Todo sucedió a raíz de que le tronó muy cerca de la cabeza uno de esos cohetones que usamos aquí para espantar las culebras de agua. Desde entonces enmudeció, aunque no era mudo; pero, eso sí, no se le acabó lo buena gente. (R., p. 192)

²² LESSA, Sérgio. *Para compreender a ontologia de Lukács*. 3. ed. Ver. e ampl. Ijuí: Ed. Unijuí, 2007. p. 114.

Porém, como nos conta Eduviges, Abundio perde a audição em uma tentativa de espantar as cobras da água. Por não mais ouvir, perde a vontade de falar e deixa de ser aquele que promove a comunicação no povoado. Contudo, será Abundio que conduzirá seu meio-irmão ao mundo funesto de Comala. Quando Juan Preciado diz a Eduviges que foi Abundio que o indicou sua pousada, esta se admira, pois ele não deveria mais estar vivo e, muito menos, ouvindo e falando. No encontro com seu pai, Abundio não consegue falar e mal ouve, tem as mãos cheias de sangue, não reconhece seu pai, não compreende nada.

Trata-se, portanto, de uma vida singular, experiências individuais, sofrimentos e alegrias, fatalidades e casualidades. Entretanto, no momento em que tal experiência é alçada à obra de arte, essa singularidade, esse viver individual, assume uma concretude que possibilita a transfiguração desse singular em universal, pois Abundio passa a representar também um número infinito de homens que, como ele, são homens do povo, trabalhadores, cujas vivências materializam mais que uma experiência individual, pois a arte sempre trata do homem em sua vida social, do personagem em sua coletividade. Assim, o que Abundio representava em sua comunidade eleva-se à particularidade; representa toda uma sociedade estratificada, onde muitos, como ele, não têm acesso aos seus direitos mínimos, como assistência à saúde.

Neste ponto, percebe-se que a experiência de um personagem como Abundio pode ao mesmo tempo representar apenas a vida específica de um mexicano pobre no início de século XX, ou elevar-se como reflexão de problemas morais e existenciais da humanidade como um todo, como o amor, a tristeza, a morte.

Tais perspectivas geraram na crítica literária diversos caminhos de análise. Deste embate entre a abstração da universalidade e o individualismo da experiência singular, Lukács estabelece uma categoria móvel dialética: a particularidade, em que reconhece como a arte “nasce das necessidades mais profundas da vida humana”²³ ao universalizar o singular, mantendo o

²³ LUKÁCS, György. Prefácio à edição húngara. In: *Arte e Sociedade. Escritos Estéticos 1932-*

necessário vínculo dialético. Assim,

A arte é uma manifestação particular dessa tendência geral. Ela é uma manifestação individual e social, de modo ao mesmo tempo contraditório e unitário e, por isto mesmo, é criadora de tipos. [...] autoconsciência do desenvolvimento da humanidade.²⁴

Por isso, na arte há a escolha específica de uma acentuação e uma reorganização das categorias a serem utilizadas. Sendo a particularidade a categoria central do reflexo artístico, a arte busca o específico, que se universalizará não pela generalidade, mas pelo alcance da subjetividade máxima humana, ou seja, a subjetividade estética: Abundio carrega em si as causas e as consequências do sofrimento humano por ser um homem, mexicano, pobre, cuja experiência individual vincula-se dialeticamente a sua história social.

Esta subjetividade, ao poder ser socializada, pode alcançar seu oposto que é a intersubjetividade. No entanto, entre a subjetividade e a intersubjetividade está a subjetividade estética, porque o sujeito da obra de arte não coincide com o sujeito da vida cotidiana, ainda que possa incluí-lo. Assim, a subjetividade estética não é apenas pessoal, vai além das aparências do mundo cotidiano (o sujeito estético supera as aparências – superar quer dizer conservar, sem aniquilar: superar conservando), alcançando, portanto, a essência do mundo.

A experiência de Abundio, sua vida singular, ao ser transfigurada como arte, trabalhada pelo gesto artístico, sendo a criação de uma vida e de um outro mundo, permite que a singularidade de sua individualidade se contraponha a universalidade de sua vida social, tornando-se particular, na qual contém necessariamente o movimento próprio dos homens ao construírem sua história. Uma construção que se baseia na relação dialética entre homem e

1967. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 35.

²⁴ LUKÁCS, op. cit., 2009. p. 35.

natureza, sendo o homem nunca um ser genérico ou único, mas sempre como ser social, como construtor e parte de sua vida cotidiana.

Ao se pensar a construção do personagem como resultado de um embate dialético entre o universal e o singular, cuja grandeza somente pode ser alcançada no momento em que este personagem representa o movimento dialético dessas duas forças, ou seja, tornando-se particular, percebe-se que esse movimento inclui, impreterivelmente, a vida cotidiana. Diante disso, é preciso, ainda sob os princípios estéticos de Lukács, discutir o que esta categoria teórica propõe e como o cotidiano se apresenta no movimento dialético entre a história e a poesia.

Como uma espécie de reflexo, a vida cotidiana é o momento em que os homens se diferenciam dos outros animais em sua relação com a natureza, por meio da linguagem e do trabalho. Sendo assim, o cotidiano é o “medium social concreto entre o trabalho e todos os complexos sociais parciais”²⁵, pois ao se estabelecer como uma forma historicamente determinada, fundada no concreto, assume em si a totalidade social.

No entanto, na vida cotidiana, na vida prática, o homem não pode parar para pensar nas mediações que circunscrevem sua vida social. Raramente o homem identifica claramente as condições de seu gesto, por isso sua ação se baseia na imediatez. Sob esta análise, Lukács, em sua fase primeira, identificou a vida cotidiana de forma negativa, como o reino da inautenticidade, pois mesmo ao assumir em si a totalidade social esta se torna inacessível ao próprio homem, impossibilitado de apreender as conexões que formam sua história.

Porém, para o Lukács maduro, a cotidianidade deixa de ser simplesmente o lugar da vida inautêntica, como explicitado em a *Teoria do romance*, escrita entre 1914 e 1915. Na *Estética*, publicada em 1963, ao partir da análise da diferenciação entre arte, religião e ciência, como reflexos, e a relação destes com a vida concreta, Lukács identifica como essa inautenticidade define a vida cotidiana do mundo capitalista, ou seja, é intrínseca ao sistema econômico e social estabelecido pelo próprio homem.

²⁵ LESSA, op. cit., 2007. p. 102.

Sob este princípio, torna-se possível compreender como a cotidianidade pode conter a totalidade ao mesmo tempo em que esta se torna inacessível. Contudo, a arte, como um tipo de reflexo, precisa afastar-se da vida concreta, estabelecendo-se como um mundo outro, ao mostrar-se como possibilidade de união entre a aparência e a essência, volta-se ao cotidiano ao partir dele e ao possibilitar que o homem retorne ao real mais ciente ou mais próximo desta totalidade encoberta.

Como bem salienta Bastos:

A arte supera a imediatez da vida cotidiana, colocando em seu lugar uma nova imediatez. A imediatez artística resulta, pois, de um conjunto complexo de mediações que, na vida cotidiana, o homem não pode perceber.²⁶

Essa impossibilidade de percepção é quebrada pela arte. Abundio não sabe como nem porque matou seu pai. Abundio desconhece as razões que o impossibilitaram de ter filhos, de salvar sua esposa da morte, ou, simplesmente, de poder despedir-se e enterrá-la com dignidade. Entretanto, ao leitor, sob esta nova imediatez, própria da arte, lhe é possibilitado reconhecer os nexos que formam a vida de homens e mulheres em Comala. É possível conectar o sofrimento de Abundio à imposição e dominação dos Páramos, bem como a uma história mexicana de exploração e de perdas.

Formam-se, portanto, pares dialéticos essenciais para se compreender os mecanismos que formam o reflexo estético: o homem cotidiano e sua vida social concreta estão refletidos tanto no personagem e em seu mundo ficcional, como no próprio leitor e sua realidade, que são ao mesmo tempo confrontados com uma vida concreta por meio do processo ficcional. Ocorre no processo artístico, na leitura, uma identificação que pode alcançar a particularidade, própria de um personagem completo e inteiro, bem como de um leitor cuja percepção foi acrescida.

²⁶ BASTOS, Hermenegildo. Arte e vida cotidiana: a catarse como caminho para a desfetichização. V COLOQUIO INTERNACIONAL "TEORÍA CRÍTICA Y MARXISMO OCCIDENTAL. ALIENACIÓN Y EXTRAÑAMIENTO: REFLEXIONES TEÓRICAS. BUENOS AIRES, de 6 a 8/08/2012.

Assim, de “homem inteiro”²⁷ – como sujeito do reflexo cotidiano, com o qual estabelece uma relação ainda obscura, pois não lhe é possível pensar sobre as mediações que o cercam; somente percebe o fenômeno em sua aparência na superfície da realidade –, por meio do reflexo estético, encontramos o “homem inteiramente”²⁸, que por meio do gesto artístico pode compreender de forma mais profunda a dialética sujeito-objeto na qual está inserido, superando, então, as barreiras que o impossibilitam de se apropriar do real, percebendo assim as mediações da unidade humana perdida e lembrando ao mesmo tempo a condição humana degradante e a possibilidade de se tornar livre.

A arte, portanto, é uma outra forma de mediação que permite uma percepção diferenciada, tornando-se simultaneamente o descobrimento e crítica da vida²⁹. É por isso que o reflexo estético é antropomorfizador, pois privilegia a subjetividade, preocupando-se essencialmente com o sujeito que capta este objeto, transformando a arte em um reino da humanização.

Dessa forma, descarta-se facilmente a errônea interpretação da teoria do reflexo como uma reprodução fiel, descritiva, do contexto do homem, pois se encontra como centro da noção de reflexo presente no pensamento de Lukács:

o papel ativo da apreensão do real, determinado pela particularidade histórica, pela classe social, pela nação, pelo contexto cultural e pela totalidade da vida individual do receptor [...] toda a teorização estética de Lukács se sustenta na ideia do conhecimento como reflexo. [...] cada totalidade intensiva da história está construída por um determinado conjunto de forças materiais e por uma cultura que lhe concede forma categorial.³⁰

Portanto, o que é realmente essencial no reflexo estético é a forma como

²⁷ LUKÁCS, Georg. *Estética*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo S.A., 1966. p. 18.

²⁸ LUKÁCS, op. cit., 1966. p. 446.

²⁹ Conforme LUKÁCS, op. cit., 1966.

³⁰ CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012. p. 15.

o sujeito percebe a realidade e a transfigura em forma de arte. Neste processo de objetivação, a subjetividade não é ignorada ou excluída; ao contrário, será a variação da apreensão, ou seja, a universalidade do singular, que verdadeiramente será relevante nos romances. É no processo estético que sujeito e objeto se identificam, pois:

El hombre – con constricción objetiva y subjetiva – refleja, interpreta y explica la realidad en sí. Es, por ejemplo, inevitable que la contraposición de sustancia y accidente se entrecruce con otras categorías contrastantes que refiguran relaciones y situaciones esenciales, como, por ejemplo, con las de esencia y apariencia y, con los de todo y partes.³¹

Este conceito de reflexo estético, como a conexão que faz da vida uma totalidade e não somente a exposição do imediatamente visível, relaciona-se diretamente aos conceitos de *mimese* e *catarse*, de Aristóteles. Não é em vão que Lukács menciona o nome e muitos dos termos utilizados pelo importante esteta no decorrer de sua obra, em especial, em *Estética*, atualizando a discussão e a abrangência desses conceitos.

Intimamente vinculada ao conceito de reflexo estético, a *mimese* é, para Aristóteles, e conseqüentemente para Lukács, a imitação da natureza das ações humanas. Como imitação, não é uma cópia pura e simples, mas a representação – reflexo – das ações humanas no mundo. Por isso, a *mimese* já é, em Aristóteles, uma ação, uma atividade, tornando-se *poiesis*, pois é preciso perceber a:

Relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mimese* é sempre uma forma de *poiese*.³²

³¹ LUKÁCS, op. cit., 1966. p. 433.

³² CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 13.

Essa concepção da mimese como ação foi esquecida por muito tempo. A partir do Classicismo, a mimese torna-se somente a imitação da natureza, passando a ser, conseqüentemente, passiva. Porém, voltando à sua concepção original, mimese se relaciona a uma percepção do mundo humano como essencialmente poético, pois é constituído pelo homem. Assim, o fazer poético mostra-se como um trabalho. A imitação é verdadeiramente uma atividade e, por isso, a mimese pode ser considerada como a gênese do conceito de reflexo estético.

Sendo assim, aquilo que se torna essencial ao reflexo estético, como o sujeito que reflete, é também a fundamentação do conceito de mimese, pois o que é feito pelo homem é algo que se acrescenta à natureza. Por isso, modifica a natureza e a si, podendo tornar-se uma ação libertadora, pois essa imitação é sempre dupla: apresenta-se na produção – na maneira de escrever; bem como na sua relação íntima com o mundo extraliterário.

A obra, sendo imitação da ação humana, é sempre a apropriação pelo sujeito da realidade objetiva, evidenciando em si a dialética sujeito e objeto. Torna-se, nos termos de Lukács, uma totalidade intensiva, pois aquilo que é a vida cotidiana ou a totalidade extensiva, ao ser subjetivada, transfigurada de forma não mecânica, assume-se como nova totalidade, onde se narra uma lógica, não apenas fatos brutos. Por isso, é necessário que a forma artística tenha uma:

função unificadora, [pois] a forma deve suscitar a impressão da infinidade intensiva do mundo objetivo representado; e deve torná-la evidente precisamente ao elevar à experiência a tensão existente entre os elementos da obra e a sua unidade.³³

Essa lógica que é estabelecida com a construção de uma totalidade intensiva é, nos termos aristotélicos, a fundamentação do mito ou fábula, que precisa necessariamente constituir-se de início, meio e fim. Trata-se de uma

³³ LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Sobre a categoria da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 281.

totalidade que se estabelece por meio da necessidade humana de ordenar e compor os dados do mundo, pois devem se constituir, para Aristóteles, “ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade”³⁴.

Nesse sentido, como reflexo da realidade e imitação da ação humana, a obra de arte se constitui como um mundo próprio, onde é possível uma captação antropomorfizadora da realidade em que se propõe ao sujeito receptor o acesso efetivo aos fundamentos de seu tempo, seja do presente ou do passado, conforme se evidencia na própria vivência de Abundio e no alcance que esta vida particular pode assumir no processo artístico.

São, portanto, as instâncias próprias da produção artística, como a constituição dos personagens, indicada anteriormente, junto a outros elementos, como a instância narrativa, o tempo, o espaço, por fim, a sua organização estrutural como um todo, que permitem essa possibilidade de autoconsciência da humanidade e baseiam este processo de aproximação ao romance rulfiano.

Como bem identifica Lukács, reconhecer a história e conseqüentemente sua dimensão na obra de arte é percebê-la como construção humana e identificar nela um movimento, pois “esa história es un ininterrumpido proceso de transformaciones y de que, por último, esa historia interviene directamente en la vida de cada individuo”³⁵. Por isso, precisa ser entendida como um movimento que, sendo ontológico, pertence primeiro à vida objetiva, à concretude da experiência humana, e, assim, passa a ser compreendido subjetivamente, pois atua conscientemente no cotidiano dos indivíduos.

Essa dimensão histórica está compreendida entre a especificidade da arte (a poesia), que a universaliza e a eternaliza – por meio da subjetivação e do particular –, e os seus elementos factuais (o documento), pois a obra literária, “como domínio poético de la historia”³⁶, contém em si a realidade objetiva como um problema consciente, como experiência vital. Sendo “a um

³⁴ Aristóteles. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poetica, 1993. p. 49.

³⁵ LUKÁCS, Georg. *La novela Histórica*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, S.A., 1976. p. 20.

³⁶ LUKÁCS, op. cit., 1976. p. 18.

tempo monumento e documento”³⁷, a arte será sempre um aprofundamento da experiência humana, que se dá na própria realidade objetiva, pois o movimento da história acontece porque a sociedade é mutável, é um organismo vivo, sujeita a mudanças e transformações.

Nesse sentido, a arte literária, como um processo mimético, de representação, envolve sempre na identificação do sujeito e do objeto uma aprendizagem e um reconhecimento, mostrando-se como um conhecimento que se identifica a uma forma original, cujo efeito é “purificador das emoções do espectador”, conforme a definição de Aristóteles³⁸.

Assim, em Aristóteles, ao ser traduzida por Eudoro de Souza como “purificação”, evidencia como na tragédia grega este termo encontra seu ápice por apresentar uma resolução que diz respeito não somente ao personagem, mas ao Estado grego, cujo movimento parte do singular, para objetivar-se artisticamente como particular, alcançando sua universalidade. Por isso, a catarse, para o esteta, é o momento em que a comunidade reconhece sua própria história, ou seja, purifica seus sentimentos.

Lukács retoma o termo e o amplia. Para o crítico, a catarse é o processo em que o espectador reconhece um problema que é individual e coletivo, e que precisa ser equacionado. Dessa forma, toda arte verdadeira tem papel catártico, pois este será o momento em que a arte retorna à vida cotidiana, enriquecendo-a, pois ao ser lida e retrabalhada pelo leitor, pode transformar o homem inteiro, em homem inteiramente, como mencionado anteriormente.

Cabe à arte, pela catarse, recuperar a unidade que se perdeu na vida cotidiana. O homem, para tornar-se inteiramente, precisa se afastar do conteúdo imediato e se aproximar da concretude do mundo como totalidade, por meio do efeito estético. É preciso superar a subjetividade individual e adentrar em uma subjetividade coletiva, momento de universalização do singular, ápice da particularidade e alcance da subjetividade estética.

Por isso, a dimensão estética da catarse é, para Lukács, também uma dimensão ética, pois ao se alcançar a subjetividade estética (por meio da

³⁷ COMPAGNON, op. cit., 2006, p. 207.

³⁸ COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles – mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992. p. 48.

eficácia estética da obra de arte), o homem se distancia do individual e passa ao coletivo, cuja dimensão já é política, e, por isso, diz respeito à ação humana, tanto no nível da moralidade como no da legalidade, no mundo dos homens.

Assim, Lukács amplia o conceito de catarse, desenvolvido por Aristóteles, ao evidenciar a ligação entre estética e ética. Isso se dá porque o leitor, após o contato com o texto, se enriquece, cresce como ser humano, sua subjetividade é ampliada para um nível superior, permitindo ao homem reconhecer-se na própria história que criou.

Partindo, portanto, destas três categorias centrais – reflexo estético, mimese e catarse – é preciso nos apropriar de dois conceitos que são essenciais a esta pesquisa: verossimilhança e necessidade. Como será apontado a seguir, o verossímil se constitui, desde Aristóteles, como uma reflexão importante sobre a complexa relação entre forma social e forma literária. No caso de Rulfo, como será abordado posteriormente, encontra-se um movimento peculiar que transita entre o fantasmal e o lógico-real, cuja referência verossímil parece se estabelecer em um percurso baseado na necessidade, sendo esta também uma categoria estabelecida por Lukács, que indica esta lógica interna fundamental ao mundo da obra em sua conexão dialética com a realidade. Diante da complexidade teórica destes conceitos, faz-se necessário uma discussão mais aprofundada, estabelecida no tópico a seguir.

1.2 Necessidade e Verossimilhança – categorias da transfiguração artística

Nesta relação em que o gesto artístico capta a historicidade, sendo então a arte resultante do reflexo artístico e da mimese, é preciso neste momento se centrar ainda mais na complexa relação entre forma literária e processo social. Sabe-se já que essa relação não é simples, pois não é cópia; porém é preciso discutir como então a história se faz presente na obra literária, em especial no romance rulfiano que, como foi visto nos fragmentos, está disposta de forma fragmentada, misturada ao fantasmal.

Retomando os fragmentos citados, viu-se que a narração da morte de Pedro Páramo não está disposta de forma linear, ao contrário, o anúncio de que Don Pedro está sendo assassinado por seu filho bastardo é feito anterior ao momento em que ele mesmo reconhece seu fim, prevê a vinda de Abundio e, ao tentar levantar para jantar, a convite de Damiana, sente seu corpo desfalecer e se despedaçar. Juntamente a esta falta de linearidade estabelece também uma imprecisão dos fatos, de como realmente ocorreram. Nesse sentido, como a história, em sua totalidade, é apreendida? Como a fragmentação, a imprecisão e o fantasmal podem possibilitar a percepção do real?

A fim de responder a estas questões, é necessário recorrer ao princípio desta problemática: a relação entre literatura e história. Aristóteles, em sua discussão sobre a tragédia, faz a diferença entre poesia e documento. Para o esteta, ao poeta cabe narrar não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, “o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”³⁹. Essa distinção, estabelecida assim de forma aparentemente tão simples, traz importantes elementos para esta pesquisa.

No caso específico de *Pedro Páramo*, tem-se uma obra literária com uma base documental muito forte, baseada nos acontecimentos da Revolução Mexicana, que se fundamentam na vida dos personagens de forma significativa. Será contra o domínio dos *caciques*, como Pedro Páramo, que a luta armada se fortalecerá; assim como será com a intervenção destes que o caráter popular do embate será progressivamente reduzido até anular-se.

No entanto, no romance rulfiano, como pode ser percebido nos fragmentos anteriormente mencionados, esta história não é transcrita, não é linear. Ao contrário, é fragmentada e permeada por um fantasmal que se contrapõe diretamente à lógica do real. Porém, como pensar a unidade do mito na fragmentariedade do romance rulfiano?

A poesia é a imitação das ações humanas, sendo estas “ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade”⁴⁰. Neste aspecto, a categoria da verossimilhança é, para Aristóteles, o ponto

³⁹ Aristóteles. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poetica, 1993. p. 53.

⁴⁰ Aristóteles, op. cit., 1993. p. 49.

fulcral de seu conceito de mimese. Sendo a mimese poética a representação resultante de um processo específico de construção, composta por elementos estruturais, entre os quais o mais importante é o mito ou a fábula, essa “construção mimética é presidida por um critério fundamental: a verossimilhança [pois] a verossimilhança situa a mimese nas fronteiras ilimitadas do ‘possível’”⁴¹.

Como critério fundamental do conceito aristotélico de mimese, a verossimilhança é responsável pela distinção entre a poesia e a história. Para representar o verossímil, por meio da mimese, é preciso que o objeto de representação do poeta não seja o que realmente aconteceu, mas o que poderia acontecer, isto é, o possível. A categoria da possibilidade fornece à poesia uma autonomia que, para Aristóteles, inexistia no discurso da história, e, por isso, garante o caráter ficcional da mimese e gera a unidade interna necessária para o estabelecimento da fábula.

Assim, o conceito de verossimilhança enfatiza a necessidade de uma organização interna da obra que transforme ou possibilite que a totalidade extensiva possa ser estabelecida em uma ordenação inteligível, onde os fatos e as suas conexões íntimas serão explicitados. Por isso, a verossimilhança é a adequação da obra de arte em sua própria lógica, necessária à criação desse novo mundo. Ser verossímil é estar ligada a essa lógica, é possibilitar a inteligibilidade do todo; tornar o homem capaz de compreender profundamente o mundo à sua volta.

No entanto, essa lógica própria do texto está imersa, como reflexo estético, ao preservar a aparência, que se ligará mais diretamente ao mundo, com bem salienta Lukács, ampliando as categorias conceituais enunciadas por Aristóteles. Por isso, a mimese, como indicada por Aristóteles, e o reflexo estético, como enunciado por Lukács, conservam, juntamente, a proximidade com a realidade humana e a distância fabulosa, ao terem como princípio construtor a verossimilhança.

É nesse sentido que ao se buscar compor o mito faz-se surgir, por meio da verossimilhança, “o inteligível do acidental, o universal do singular, o

⁴¹ COSTA, op. cit., 1992. p. 53.

necessário ou o verossímil do episódico”⁴². Mostrando-se como um processo ordenador, fundamental para a imitação das ações humanas, pois ao possibilitar a transformação do singular existente em novas correlações, ou seja, estabelecer uma causalidade ao acaso, o verossímil, como princípio estruturador dessa nova ordem, permite que a obra literária, enquanto ficção, construa-se como um todo, o mito ou fábula, percebido em sua unidade de possibilidades referenciais.

Esta obra de arte, sendo verossímil, é um pequeno universo cerrado em si mesmo, que, ao transfigurar a realidade por meio da imagem, é ao mesmo tempo um outro mundo criado, mas ainda esta mesma realidade vivida pelos homens, percebida de forma mais particular. Sob a perspectiva ontológica, a realidade que circunda o homem é por ele criada, assim é possível conhecê-la, e a arte, como criação humana, é uma das maiores possibilidades de (re)conhecimento do homem de sua própria história.

Nesse sentido, para Aristóteles, o historiador narra o que é contingente, efêmero ou casual. Não busca encontrar as conexões, pois os acontecimentos narrados são importantes por si mesmos, como crônica. Já o poeta procura o elo entre os fatos. O poeta busca no mundo do contingente (acaso) o mundo do necessário, que fundamenta a poesia. Por isso, esses eventos aos serem conectados formam um mito (fábula), ou seja, a unidade então necessária à poesia e inexistente no registro histórico. O poeta não precisa narrar tudo o que aconteceu, mas os acontecimentos que em si formam a conexão para a unidade.

A partir desta distinção, Aristóteles, junto ao conceito de verossimilhança, expõe a categoria “necessidade” como essencial à compreensão da relação entre poesia e história. Necessário para Aristóteles é aquilo que, dadas algumas condições, deverá ocorrer, formando uma unidade, a unidade do mito, que não pode ser quebrada. Por isso, não cabe ao poeta dizer o que aconteceu, porque é fortuito, casual, e não estabelece a unidade da fábula. O poeta está em busca de encontrar o sentido ou as causas do que aconteceu.

⁴² COSTA, op. cit., 1992. p. 68.

Essas categorias, casual e causal, fazem parte do mundo natural. No reino da natureza essas duas forças se impõem. Nesse ínterim, o homem transforma a natureza, interpondo nas redes causais sua ação, ou seja, impõe ao mundo natural suas finalidades, tendo em vista as necessidades humanas. É nesse sentido que Aristóteles prioriza a causalidade como o movimento próprio da arte, no processo de imitação, sendo este superior à captação da realidade feita pela história.

Assim, o “possível” ou “necessário” é o que resulta dessas possibilidades encadeadas no mundo das ações em sua completude, organizadas como um todo, ou seja, a totalidade nos termos lukacsianos. Dessa forma, Aristóteles, ao priorizar a imitação dos poetas, acaba por banir, como menos importante, os eventos casuais, já que impossibilitariam a completude da fábula.

Neste ponto se estabelece entre as conclusões de Aristóteles e a teoria lukacsiana sua primeira grande diferença. No jogo dialético entre o acaso e a determinação, o esteta grego propõe na poesia a sujeição do casual em prol do causal, na busca do encadeamento necessário à fábula.

Porém, para Lukács, o necessário é realmente a síntese dialética que se estabelece entre o casual e o causal, pois na obra de arte, ao se fundamentar na subjetividade, assim como na vida, o acaso assume extrema essencialidade. A necessidade junta de forma dialética os movimentos do acaso e da determinação, já que um requer o outro para se completar. Tanto o casual como o causal são necessários para formar o sentido ou a totalidade requerida pela obra de arte:

La literatura no puede en modo alguno proponerse como finalidad una negación, un intento de eliminar la causalidad, pues eso sería caer en uno de los polos de la antinómica fetichística; la literatura aspira meramente a situar esa categoría en el lugar que le corresponde dentro de la totalidad del mundo estéticamente reflejado.⁴³

⁴³ LUKÁCS, op. cit., 1966. p. 447.

Apesar da semelhança entre os conceitos de necessidade, Lukács evidencia como entre o efêmero e o necessário existe uma dialética, diferentemente de Aristóteles que separou o acaso e o necessário. É preciso compreender que o fato de o poeta trabalhar no mundo do necessário não abole o casual ou contingente, estes e seus opostos estão presentes em uma perspectiva dialética.

Sendo a contingência uma dimensão importante para se pensar o necessário, Lukács pensa a estética a partir desse trio: necessário, casual e causal. Tal parâmetro conceitual parte da própria vida humana: o homem para desenvolver sua humanidade necessita ir além do casual ou causal, caso se prenda a qualquer um dos dois, corre o risco de perder sua humanidade ou não desenvolvê-la, porém este superar não é aboli-los, pois isto seria impossível.

O necessário precisa incluir o acidental para que não se perca na hiperdeterminação, onde a força da determinação constrói uma rede de causalidades impedindo a escolha humana e o acaso. Por isso, se no “possível” as condições estão dadas, o necessário torna-se um fim, é dinâmico e relaciona-se diretamente com o desenvolvimento da humanidade no momento em que evidencia (mantém vivo) o acaso e a casualidade.

A mesma relação dialética estabelecida anteriormente entre o singular e o universal, tendo o particular como categoria que os supera mantendo essas duas forças, se dá entre o casual e a causal, em que a necessidade coloca-se como essa categoria intermediária, em movimento, que sintetiza as determinações e o fortuito, sem eliminá-los, mas mantendo sua relação necessária:

Precisamente por la ordenación categorial de los contenidos vitales que aplica la poesía espontáneamente, sin más consciencia que la estética, se produce una necesidad que no excluye el azar, sino que lo incorpora a su reino, que por eso queda libre de la seca inhumanidad del fatalismo – de cualquier tipo o concepción –, que une el calor de la proximidad a la vida con la presencia de grandes conexiones y perspectivas, que no se impone mecánicamente, sino astutamente (como solía decir

Lenin), y que, por tanto, refigura enriqueciéndola la imagen del mundo.⁴⁴

Por isso, na obra de arte os acontecimentos se dispõem em determinada ordem, de onde não é possível retirar nada sem modificá-la. Tanto a presença quanto a ausência de algo são essenciais, principalmente na forma literária, em que o necessário mostra-se mais evidente. Assim, para Lukács:

El azar, el gran perturbador del pensamiento, vive en el arte desde el primer momento en una coexistencia amistosa y fecunda con todas las categorías superiores que expresan la constrictión, el orden y la necesidad. [...] concreta significación de la causalidad en el reflejo estético de la realidad [...] la inherencia [...] es precisamente la categoría en la cual se hace visible la relación entre lo individual único y los órdenes superiores a los que pertenece (especie, género, etc.); porque en el reflejo estético [...] no debe nunca desaparecer completamente de esas relaciones lo particular y casual de la individualidad ni, por tanto, el momento de la casualidad.⁴⁵

É por isso que Lukács busca encontrar a racionalidade do acaso, e não simplesmente eliminá-lo, como nas correntes filosóficas deterministas, nem simplesmente isolá-lo e supervalorizá-lo, como nas teorias subjetivistas. Se todas as vinculações que mediam a vida humana são causais, não há espaço para a ação humana; o homem se perde no determinismo. Por outro lado, se a vida humana for reduzida à casualidade, perde-se, também, a humanidade, pois o homem deixará de imprimir sua necessidade da mesma forma.

O acaso, neste sentido, é percebido como ligado de forma complexa a um número de determinações e, assim, pode e precisa ser reconhecido racionalmente. A literatura não pode propor a eliminação das redes causais, muito menos separá-las do azar. É preciso situar cada uma dessas forças em seus devidos lugares.

⁴⁴ LUKÁCS, op. cit., 1966. p. 457.

⁴⁵ Idem, *Ibidem*.

Nesse sentido, diante do que foi abordado até o momento, a arte literária se faz como reflexo estético, como imitação das ações humanas. Esta imitação porém precisa trazer em si o movimento dialético próprio da vida: o particular e o necessário, como sínteses dialéticas do singular e do universal; do causal e do casual, respectivamente. Tais categorias contribuem para aprofundar a complexidade da relação entre literatura e história. Relação esta essencial que evidencia uma dificuldade em perceber os limites da influência do real na arte, assim como no risco de desvinculá-la totalmente de sua base concreta.

Esses aspectos, que remetem à complexa relação entre literatura e história, podem ser melhor compreendidos por meio dos primeiros parágrafos de uma das importantes obras de Marx, *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*:

Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. Caussidière por Danton, Luís Blanc por Robespierre, a Montanha de 1845-1851 pela Montanha de 1793-1795, o sobrinho pelo tio. E a mesma caricatura ocorre nas circunstâncias que acompanham a segunda edição do Dezoito Brumário! Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos.⁴⁶

Como um dos principais documentos históricos sobre o golpe impetrado por Luis Bonaparte contra o proletariado de Paris, Marx fará então importantes afirmações acerca da própria percepção da história humana que contribui imensamente para essa problemática. O primeiro ponto abordado é sua referência direta à própria Literatura, ou melhor, aos próprios movimentos de

⁴⁶MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*. Tradução revista por Leandro Konder. São Paulo: Martin Claret, 2007. p. 19.

captação da realidade, de formalização literária, que são a tragédia e a farsa.

Neste ponto, chega-se a segunda importante afirmação de Marx: “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem”. É importante lembrar como Marx dirige-se a um momento peculiar da história da França, posteriormente tornada um destino comum a todo o planeta: a perda de força revolucionária da burguesia, que de forma ambígua contribuirá para o estabelecimento de um Estado que, ao concentrar em si o poder administrativo, consolidará o poder econômico e produtivo a essa classe. Assim, a história da revolução burguesa que antes caminhava para o progresso, nesse momento, caminha para o conservadorismo e, conseqüentemente, para a centralização do poder e dos benefícios a uma classe somente. Um processo de decadência transvestido de evolução.

Essa afirmação de Marx parece salientar uma força externa ao homem que o impede de fazer sua vontade. Essa força é o passado: “A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos”, não como uma determinação pré-estabelecida ou simples fatalidade, mas como as próprias conseqüências das ações humanas, como bem identifica Lukács, ao mencionar uma citação de Engels: “con la actividad del hombre, se funda la idea de causalidad, la representación según la cual un movimiento es la causa de otro”⁴⁷. Lukács nos ajuda a entender a complexidade das afirmações de Marx, que reafirma a responsabilidade humana sobre sua própria história, juntamente ao peso da tradição.

Uma aproximação possível entre o que foi formulado por Marx e o que se desprende do romance rulfiano não é mera coincidência. Primeiramente, o trecho traz a discussão sobre o papel do determinismo ou fatalidade e da casualidade na história humana. Tal discussão, como será melhor abordada no segundo capítulo, é essencial ao próprio movimento imposto pelo romance. No entanto, é possível adiantar como o próprio romance caminha para uma narrativa circular, por muitos críticos considerada determinista, pois o que poderia ou deveria se encerrar com a morte em Comala, ao contrário, se mantém. São os mortos que, em suas tumbas, recordam e rememoram suas

⁴⁷ ENGELS, Friedrich apud LUKÁCS, Georg. *Estética*. Problemas de La mimesis. México: Ediciones Grijalbo s/a., 1966. v. 2. p. 15. (grifos do autor).

vidas, multiplicadas em vozes espectrais, em murmúrios quase que infinitos, perpétuos.

Porém, como vem sendo demonstrado, a morte de Pedro Páramo, presente nos fragmentos mencionados no início deste capítulo, é mais que uma fatalidade, é uma necessidade, no sentido que Lukács dá a esse conceito:

a arte não pode pretender superar o contingente na necessidade, como ocorre na ciência. Ela não pode de nenhum modo superar inteiramente o contingente; pelo contrário, ela quer mostrá-lo sensivelmente intrincado com a necessidade, naquela relação de ação recíproca que se manifesta na própria vida⁴⁸.

Por isso, a representação da morte do *cacique* faz parte, como história concreta do México, das mudanças históricas e políticas de domínio após a Revolução, em que o poder centralizado de Porfírio Diaz é fragmentado, cujo acontecimento se coloca de forma dialética entre as mudanças históricas possibilitadas pelo processo social e a potencialidade de mudança inerente à vida humana.

Menos determinista e mais necessário, o desmoronamento de Pedro Páramo parece evidenciar o fim de uma corrente histórica. Contudo, quem estaria assumindo o seu lugar? Trata-se, no entanto, de um *terrateniente*, de um modo de produção que começa a mostrar suas fraturas, mas que não é o seu fim totalmente, como a passagem do feudalismo para o capitalismo, mas uma nova etapa de modernização. Na verdade, o símbolo do homem que se desmancha em pedras revela a existência de um Estado que se queria unitário, mas que se modifica, se fragmenta. Não há um rompimento, mas a continuidade da contradição. Trata-se, inicialmente, da narrativa de uma derrota. De um momento decisivo da história, cuja construção não é simplesmente voluntária, mas depende de muitas forças, que foram captadas pelo romance como perspectiva.

Assim, o movimento interno do romance, centrado no poder de seu

⁴⁸LUKÁCS, op. cit., 1968. p. 268.

terrateniente, se aproxima da circunstância analisada por Marx, cujos índices contribuem para se compreender como a história pode se fazer presente nos elementos fragmentados ou fantasmiais internos ao próprio romance.

Importantes historiadores, como Nicos Poulantzas e Armando Boito Jr.⁴⁹, a partir de reflexões de Trotsky e Gramsci, consideram muitos governos do século XX como um “bonapartismo *sui generis*”, ou seja, um modelo de organização social que

expressa um tipo de regime no qual o Estado (e por conseqüência a própria figura do chefe de Estado) parece se elevar por cima das classes sociais em conflito para assegurar a “ordem” e a “paz social”, dada a impossibilidade de qualquer classe ou fração de classe resolver sozinha a questão do poder. Para manter-se como classe dominante, a burguesia necessitaria abdicar, ela própria, da direção política “direta” da nação, relegando tal função ao aparelho de Estado, com destaque para a burocracia e as Forças Armadas. Atacando a vanguarda do movimento operário organizado e muitas vezes apoiando-se nos setores mais atrasados das classes subalternas (em especial o campesinato e o lumpem-proletariado), os regimes “bonapartistas” teriam sempre por finalidade a garantia da propriedade dos meios de produção e dos interesses dos grandes grupos capitalistas, cerceando para isso muitas das chamadas “liberdades democráticas”, inclusive no que tange à utilização destas pelas agremiações políticas da própria burguesia.⁵⁰

Entre esses governos, estaria o desenvolvido por Lázaro Cárdenas no México após a Revolução, entre 1934 a 1940. Assim, mais uma vez uma farsa

⁴⁹ Ver: POULANTZAS, Nicos. Poder político e classes sociais. Porto: Portucalense editora, 1971; BOITO Jr., Armando. “Cena política e interesse de classe na sociedade capitalista – comentário em comemoração ao sesquicentenário da publicação de O dezoito brumário de Luís Bonaparte”, em MARX, K. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1974.

⁵⁰ DEMIER, Felipe. Bonapartismo e cesarismo nos estudos sobre o período 1930-1964 da república brasileira: alguns apontamentos introdutórios. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009. p. 2 e 3.

acontece na vida concreta.

Contudo, é necessário compreender que esse movimento que é da história se apresenta na obra literária de forma diversa, em perspectiva. Ao se manter viva, a obra literária – o romance rulfiano – se mantém como a voz possível “de todas as gerações mortas” na busca por, mais que oprimir aos vivos, fazê-los conscientes das forças conjecturais que permitem que o presente seja como é. Assim, o fantasmal e o fragmentário, próprios de um pesadelo, retornam como parte essencial do romance rulfiano como possibilidade de apreensão e compreensão da vida humana em sua complexidade.

É, portanto, na compreensão e apreensão dessa história que se torna possível apropriar e identificar um movimento que é ao mesmo tempo consequência das ações humanas e processo que as determina. Uma história que, ao ser resultado das ações humanas, pode ser compreendida, mas que não assume uma linearidade, pois se movimenta de forma espiral, cujas repetições, como nos lembra Marx, se dão como formas de aprofundamento e acumulação da experiência, e na arte literária, como forma em excelência de captação da experiência humana, em um movimento similar de acumulação, de repetição, de formação de uma tradição.

É nesse sentido que Lukács, ao demonstrar como é complexa a relação entre forma literária e forma social, afirma que na obra de arte literária é “preciso superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade”⁵¹. E “elevar-se ao plano da necessidade” é, portanto, estabelecer uma relação efetiva entre os personagens, e suas vivências, e os objetos e acontecimentos que estão presentes na trama textual, ou seja, os fatos presentes na narrativa precisam ser relevantes para as relações inter-humanas dos personagens; é preciso que faça parte dos elementos significativos do romance, que possua a concentração épica necessária para então, como afirma Lukács, narrar acontecimentos humanos.

Rulfo, sem tratar diretamente da política das décadas posteriores à Revolução Mexicana, criou uma obra que baseada na fragmentação e no

⁵¹ LUKÁCS, op. cit., 1965. p. 45-46.

espectral transfigurou de forma latente as contradições que fundamentam a vida social, possibilitando ao seu romance não somente captar essas forças, mas equacioná-las de tal maneira que permite compreender, por meio do mundo ficcional, a realidade concreta, aproximando, muitas vezes, ao que filósofos ou historiadores buscam realizar.

Ainda de forma superficial, os aspectos até aqui mencionados contribuem para considerar o romance rulfiano como uma obra realista, pois possibilita a apreensão do movimento concreto da história. Porém, é necessário verificar se esse mesmo movimento de captação se dá de forma mais profunda no romance, em seus elementos constitutivos, formais. Isso será feito nos capítulos 2 e 3.

Contudo, as análises iniciais feitas do romance, em especial de sua cena final, centradas em Pedro Páramo e Abundio, nos conduzem a importantes questões: já é possível afirmar que a história se impõe no romance rulfiano, porém trata-se efetivamente de um romance realista? O que é realmente um romance realista nos termos lukacsianos e como tais características se relacionam com a peculiaridade da literatura mexicana?

Partindo dessa aproximação entre a teoria lukacsiana e as reflexões aristotélicas, cujo objetivo é responder a estas questões, nos parece possível estabelecer uma linha de continuidade e de aprofundamento entre as categorias conceituais anteriormente mencionadas. Formula-se, principalmente, uma transição entre o conceito de verossimilhança e realismo, os quais buscam problematizar em si como a realidade é transfigurada em obra de arte. Nesse sentido, o próximo tópico se centrará no conceito de Realismo, proposto por Lukács, como categoria central desta tese, a fim de possibilitar um olhar mais profundo e atento ao romance rulfiano.

1.3 Crítica literária: da verossimilhança ao Realismo

Para Lukács, a obra literária capaz de apreender o todo, ou a fábula nos termos aristotélicos, é chamada de “realista”. No entanto, este termo possui uma longa história na historiografia e na crítica literária, e é preciso defini-lo bem para que seja possível se chegar ao que Lukács chama verdadeiramente

de Realismo.

Este termo refere-se mais comumente ao movimento literário vigente na segunda metade do século XIX, cujas origens estão nas artes plásticas e seu desenvolvimento se deu inicialmente na França. Neste momento, o vocábulo “realismo” designa “toda tendência estética centrada no ‘real’, entendido como a soma dos objetos e seres que compõem o mundo concreto e real”⁵². Contrapondo-se assim ao Romantismo, os realistas buscam por uma arte baseada nos avanços científicos e filosóficos positivistas. Nesta concepção, o termo realismo muitas vezes se confundiu com “naturalismo”, nomenclatura dada ao movimento posterior, que “vinculava-se à ideia de natureza como paradigma ou fonte de modelos para a compreensão e interpretação dos problemas relacionados ao conhecimento”⁵³.

Diante dessa problemática com o termo Realismo, Frederico acrescenta aspectos interessantes à concepção deste termo no século XIX:

Realidade refletida pela arte? [...] a realidade, na visão positivista, confunde-se com a imediatez, com a positividade do mundo tal como se reflete em nossa consciência, ou seja, a realidade se confunde com a sua *manifestação imediata*. [...] a positividade dos fatos é aparente, e serve apenas de ponto de partida. A dialética exige que se vá além da imediatez para, assim, poder descobrir sua razão de ser-assim-como-aparece.⁵⁴

Em oposição a essa concepção de manifestação imediata, Lukács, ao utilizar o termo “realismo” e qualificar obras como “realistas”, distancia-se muito de como se conceituou o movimento literário da segunda metade do século XIX. Para o crítico, realista é a obra que, como reflexo estético, consegue captar a história em movimento, por isso o termo realismo, como categoria conceitual, não se confunde com a escola literária, pois significa, “uma tomada

⁵² MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 379.

⁵³ MOISÉS, op. cit., 2004. p. 315.

⁵⁴ FREDERICO, Celso. *Lukács – um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Logos). p. 32.

de posição perante a realidade [...]. Para Lukács, o realismo é um método, o caminho para se chegar à verdade e, também, o critério para se julgar a produção artística”⁵⁵.

É essa concepção de Realismo que se baseia esta pesquisa, diferenciando-a de muitos estudos já realizados sobre a obra de Rulfo. Neste aspecto, vale a pena mencionar a obra de Françoise Perus, intitulada *Juan Rulfo, el arte de narrar*, publicada em 2012, no México. De forma similar a autora busca investigar em alguns contos e no romance rulfiano “la escena del acto narrativo” e “la redefinición del lugar y papel del lector” a partir de sua “dimensión festiva”, vinculando-a à tradição dos diálogos socráticos, em especial, à ironia que os caracteriza.

Como é possível depreender do breve resumo dos objetivos da análise crítica de Perus, apesar de inicial proximidade, esta pesquisa se fundamenta em princípios diferenciados, entre eles a percepção de que o termo Realismo, a partir da teoria lukacsiana, assume uma potencialidade crítica que se estabelece além do que a autora nomeou por “pacto realista”, o qual, segundo a autora, solicita que a obra de arte se adeque a certas concepções de uma realidade estabelecida, tornando-se uma inadequada avaliação positivista.

Para Perus, “la poética realista [...] *presupone* que la concepción del mundo natural y social *antecede* a su representación artística”⁵⁶. No entanto, como começa a ser discutido neste capítulo e será aprofundado nos posteriores, o romance é realista enquanto arte, ou seja, ao construir-se como um outro mundo, pois separa-se da realidade imediata, sem pressupor ou anteceder o real de forma direta, já que a relação entre realidade e arte é dialética. Assim, a verdade que a obra de arte busca não diz respeito a indivíduos isolados, mas à humanidade, como construtora do mundo à sua volta e de si.

Nesse sentido, é importante observar como o conceito de realismo fornece coerência interna à obra de Lukács ao ser o ponto de partida e o ponto de chegada das discussões enfrentadas pelo crítico, entre elas responder coerentemente quando uma obra de arte é ou não relevante.

⁵⁵ FREDERICO, op. cit., 1997. p. 34.

⁵⁶ PERUS, Françoise. *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México: Editorial RM, 2012. p. 23.

Na busca por responder a esta questão e, principalmente, trilhar o desenvolvimento do Realismo, Lukács investiga o que faz de um romance efetivamente relevante. O primeiro aspecto é a apropriação pela arte da história humana, ou seja, a arte deve tratar, como condição de sua existência, da vida e história humana. Mas, como é essa presença da história na arte?

A arte, como construção mimética, não deve apenas copiar os atos; ela precisa se tornar a representação das ações humanas, ou seja, ao captar a historicidade, deve buscar as conexões, a verdade que faz o destino humano ser como é. A arte realista se mostra como tal no momento em que a história torna-se vivência efetiva dos homens, no momento em que o homem percebe que pode atuar em seu próprio destino, dando-lhe significado, sentido.

É por isso que Realismo, nos termos de Lukács, é uma técnica literária que corresponde, como conceito, à categoria da Totalidade, pois o mundo não é uma realidade dada, empírica, não é estática, é uma história em movimento. O mundo não está dado. Assim, o papel do Realismo é captar a realidade em seu movimento contínuo. Não basta apenas se predispor, para que a obra realista se realize; são necessários elementos subjetivos e objetivos complexos. De forma semelhante, a totalidade é também uma construção humana, não como um conjunto de fragmentos, mas algo que evidencia em si o jogo de relações. Por isso, o romance realista busca a totalidade, já que a grande obra deve iluminar os nexos da vida humana e, assim, manter viva a humanidade do homem.

Quando, por exemplo, é possível conectar a vida e a experiência de um personagem como Abundio, conforme se evidenciou nos fragmentos citados anteriormente, a uma história maior, no caso a história mexicana, tem-se já indícios desse realismo que propõe Lukács. Neste caso especificamente, a relação que se estabelece entre este personagem e Pedro Páramo, as causas que o levaram ao parricídio, seu destino enquanto homem do povo, se desenvolvem de forma semelhante aos acontecimentos da vida cotidiana. Quando somos sensibilizados ao observar a saga de um personagem como esse, passamos a compreender um pouco mais profundamente o destino a que todo um povo foi submetido. Nesse sentido, faz-se possível captar a história

em movimento.

Por isso, é importante salientar que a obra de arte literária realista é sempre resultado de uma ação: é mimese, como representação da ação humana, mas é também “captar” um movimento, ou seja, uma ação que transfigura outras ações. Por isso, a literatura pode ser considerada como uma força produtiva, porque não apenas demonstra o conflito, mas participa dele. Nesse processo mimético, evidencia-se o papel do sujeito que reflete, bem como daquele que recepcionará a arte. No Realismo, a posição social do escritor – como sujeito que reflete – e de seu objeto refletido, a ação dos homens, baseiam-se sempre na forma social:

só se realiza a vitória do realismo quando artistas efetivamente grandes estabelecem uma relação profunda e séria, ainda que não conscientemente reconhecida, com uma corrente progressista da evolução humana.⁵⁷

Lukács busca evidenciar, em seu conceito de Realismo, o papel ativo da obra de arte. Se um romance é capaz de captar as mudanças da vida humana em sua concretude e complexidade, o homem é capaz de captar a totalidade, ou seja, pode construir ou reconstruir sua história. Por isso, a história humana que se apresenta na obra realista é fruto de um “partidismo”⁵⁸, pelo qual a arte assumirá sua relação com a vida do povo, ao mesmo tempo em que será singular, por representar o ponto de vista de classe do escritor.

A narrativa realista se fez possível porque se construiu a consciência de que a história não é linear, para Lukács isso se deu com a Revolução Francesa, momento em que as massas se sentiram atuantes no movimento histórico. Essa consciência, que busca conhecer os reais nexos que conduzem a vida humana, se contrapõe à imediatez que se centra na ausência da mediação social, cujo destino é independente da ação humana. Tal reflexão leva-nos diretamente ao conceito corrente de Realismo, como corrente literária,

⁵⁷ LUKÁCS, Georg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: FREDERICO, Celso. *Lukács – um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Logos). p.106.

⁵⁸ LUKÁCS, Georg. ¿Tendencia o partidismo? In: *Die Linkskurve*. IV/6, p. 13-21, 1932. p. 115.

evidenciado anteriormente, e, nos termos lukacsianos, ao naturalismo, como exacerbação da descrição e, conseqüentemente, a anulação do sujeito como ator da História.

Como um texto particular que capta a totalidade, no romance realista a universalidade estará nas relações entre os personagens, nos acontecimentos, regidos pela factualidade e pela singularidade do autor. Se a natureza é o reino da causa e do efeito, o humano e sua obra de arte pertencem ao reino da vontade, da construção do destino humano. Como obra individual e coletiva, é possível perceber sua função desfetichizadora, uma arte que se contrapõe à reificação do mundo. Para Lukács,

el conocimiento desfetichizador de algo que, en su apariencia inmediata, es cósmico, lo retrasforma en lo que es en sí, en una relación entre hombres. [...] movimiento [...] doble [...] el desenmascaramiento de una apariencia falseadora, la cual aunque de origen social necesario, deforma la verdadera esencia de la realidad, en unos casos, a consecuencia del alto desarrollo de la economía, en otros a consecuencia de un atraso [...] la salvación del papel de los hombres en la historia. La apariencia de que hablamos ha rebajado la importancia del hombre.⁵⁹

A arte, para ser desfetichizadora e realista, precisa manter em si a contradição. A arte não pode diluir-se na vida, na indústria cultural, ou se separar tanto do mundo concreto, ficar intocável. É preciso não ceder, manter a contradição que constitui a relação sujeito-objeto, essência-aparência.

A arte realista é ainda um momento supremo de encontro entre o sujeito e objeto, por isso é um reflexo artístico antropomorfizador. A obra por si mesmo já é uma interpretação do mundo. Todo escritor é um crítico, um crítico da sociedade, da própria literatura como trabalho especializado, é sempre uma experiência pessoal que se une à coletiva.

Considerando a obra literária realista como hermenêutica, a estética

⁵⁹ LUKÁCS, op. cit., 1966. p. 379.

lukacsiana centra-se nessas duas categorias: Realismo e Totalidade. Toda a obra de Lukács, desde a fase pré-marxista até suas últimas obras, o problema sempre se centrou na compreensão das categorias da totalidade e da narração. É desta busca que se construiu o conceito de Realismo.

Em *A Teoria do romance* (1914-1915), o que diferenciava a epopeia do romance era que, antes da modernidade, a totalidade estava disponível no dia a dia, pois ali centrava-se na comunidade, por meio de relações personalizadas, cuja ética era única, coletiva. Com o Capitalismo, a totalidade não está mais disponível. Passa-se da comunidade para a sociedade, na qual se desenvolve a impessoalidade e o caráter coletivo se perde em uma soma de vários padrões éticos. O romance, como forma literária burguesa, como resposta ao desencantamento do mundo, busca essa totalidade, imperceptível no cotidiano devido à reificação, resultado do novo tipo de relação de trabalho, que implicou mudanças históricas, sociais, filosóficas e subjetivas.

Assim, na sociedade, a cultura não é mais compartilhada. Na impessoalidade o homem se projeta em um desamparo, onde não compreende o mundo nem a si próprio. Estabelece entre os homens uma incomunicabilidade que na arte se propõe como problema fundamental. A totalidade, portanto, não pode ser entendida, apenas narrada. Ao identificar a passagem da epopeia ao romance, Lukács percebe que, neste momento em que a totalidade não está mais disponível, somente pode ser captada pela narrativa, pelos grandes romances.

Sendo a obra de arte aquela que é capaz de captar a totalidade, passa a se opor diretamente ao fetichismo, demonstrando como as relações, que parecem ser entre coisas, são na verdade entre pessoas. A arte torna-se uma evocação, um evocar que está primeiro na vida cotidiana, mas que é encoberta pela reificação. Para o romance realista não basta mimetizar apenas; é preciso mimetizar e levar aos outros homens. É necessário tornar presente a outros o que se capta, a totalidade reconstruída.

Apesar de a arte ter surgido da evolução humana e, por isso, fazer parte da reificação, é, ao buscar a totalidade, desfetichizadora. A arte faz parte do mundo do fetiche, é mercadoria, mas, sendo realista, consegue desmontar o

fetichismo mesmo fazendo parte dele. O romance mimetiza as conexões onde não as vemos, isto é a totalidade.

Se o romance realista busca a historicidade da experiência humana, a obra de arte torna-se a mediação para a mudança do próprio homem, como superação da imediatividade do cotidiano fetichista e alienante. Nesse sentido, a arte realista mostra-se como uma autoconsciência, pois questiona o seu papel no mundo ao problematizar a vida humana. Assim, a verdadeira arte é sempre revolucionária, pois é a autoconsciência da humanidade.

Essa captação da historicidade humana se faz de um mundo cujo conteúdo é substancialmente heterogêneo. Como mito, cujo objetivo é reunir o verossímil, ou seja, estabelecer os nexos lógicos internos da obra, a obra de arte homogeneiza o mundo, ao colocar-se como objeto de mediação, sem o qual não há forma artística. Por isso, a obra de arte realista é uma homogeneidade abarcadora, que busca possibilitar uma outra aceção do mundo, atingir uma outra dimensão da história humana. Assim, faz-se necessário

defender a presença simultânea das duas funções complementares do objeto estético: a evocação mimética da realidade enquanto institui um “mundo” e sugere uma infinidade de determinantes, de um lado, e, de outro, o desdobramento dessa evocação na imanência da sensibilidade, no “meio homogêneo” forjado por uma aptidão sensitiva humana [...] aspecto plano [...] aspecto *em profundidade* da obra.⁶⁰

Para tanto, Lukács conceitua o personagem típico “como um exemplar da espécie que exprime com a máxima clareza a verdade de sua espécie”⁶¹, essa verdade baseia-se na percepção de que o homem não é um dado, mas, como gênero humano, o resultado de um extenso processo resultante da relação homem-natureza, em que o surgimento do trabalho modificou o espaço

⁶⁰ TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács – etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Unesp, 2008. p. 241.

⁶¹ FREDERICO, Celso. *Lukács – um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Logos). p. 50.

ao redor ao mesmo tempo em que alterava e historicizava o homem. O típico é a síntese dialética do singular e do universal, ou seja, é o particular, conforme foi discutido anteriormente, pois é o resultado do entrecruzamento entre os destinos individuais e as possibilidades concretas postas pelo desenvolvimento humano.

No entanto, assim como o termo Realismo, o conceito de personagem típico recebeu outras acepções que precisam ser ressaltadas. Antes de Marx, o tipo era um ser mediado, representava a medianidade de uma vida social. Como uma média, o universal impunha-se como mais importante que o singular. Tratava de tipos ideais, construídos no mundo conceitual, fruto do pensamento. Tanto o “tipo ideal” formulado na “sociologia compreensiva” de Max Weber, como o “tipo médio” da “sociologia positiva”⁶² de Emile Durkheim distanciam-se da perspectiva histórica de Marx ao formularem, seja por inferências ou por estatísticas, um tipo abstrato, separado da vida cotidiana.

Já para Marx, o homem se constitui como humano a partir da dialética entre o singular e o universal, formado não apenas pelo singular, como sujeito isolado, nem somente pelo universal, mas pelo particular, como uma unidade contraditória típica. Assim, os personagens são figuras que representam o homem em suas particularidades, em suas determinações (histórica, social e geográfica), formando um tipo. Nesse sentido,

A perspectiva de Marx é rigorosamente histórica. Por isso considera que o gênero humano não é um dado, mas o resultado de um longo processo que se iniciou com a invenção do trabalho e a criação dos instrumentos para agir sobre a natureza. Como o sujeito e a realidade exterior compõem a realidade, isto vai se refletir também nas questões teóricas. As categorias para captar a realidade não devem ser construções abstratas *a priori* (como em Weber): elas devem, inicialmente, emanar da própria realidade. Algo só é verdadeiro para o pensamento porque existe efetivamente na realidade.⁶³

⁶² Ver: FREDERICO, op. cit., 2013.

⁶³ Idem, ibidem, p. 106.

Assim, as características que formam o personagem típico precisam ser verossímeis, ou seja, lógicas e essenciais, pois é preciso que a obra de arte arranque da vida do homem sua factualidade vazia, sua casualidade vazia, para imprimir nela a necessidade humana.

Nas palavras de Lukács,

o tipo não é, para Marx e Engels, o tipo abstrato da tragédia clássica, nem o personagem que resulta da generalização idealizante de Schiller, e muito menos aquela *média* que pretenderam estabelecer na literatura e na teoria literária de Zola e seus sucessores. O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, na sua contraditória unidade, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida. Vem caracterizado pelo fato de que nem todas as contradições [...] se articulam em uma unidade viva. [...] Na representação do tipo, na criação artística típica, fundem-se o concreto e a norma, o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o momento universal social.⁶⁴

Ainda sem aprofundar a análise, conforme será realizada no decorrer dos próximos capítulos, já é possível antecipar, de acordo com os fragmentos do romance citados, a presença de tipos em *Pedro Páramo*. Abundio, por exemplo, é ao mesmo tempo um ser singular, com seu destino próprio, e exprime com clareza a verdade de sua posição social dentro das relações que primeiro se realizam no romance, mas, conforme visto, se ampliam ao se movimentarem de forma simultânea à realidade.

Nesse sentido, sendo o Realismo uma forma literária que transfigura a relação complexa entre arte e sociedade, é preciso ainda discutir a relação entre forma e conteúdo. Para Lukács, a correta apreensão do sentido do romance decorre da apreensão ideal de sua estrutura, em resposta à forma

⁶⁴ LUKÁCS, Georg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: FREDERICO, Celso. *Lukács – um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Logos). p. 98.

objetiva. É nesse sentido que

O verdadeiro realismo apresenta uma figuração hierarquizada dos diversos planos da realidade. [...] a ideia básica de Lukács concentra-se na defesa do caráter unitário da realidade, como articulação dialética de essência e aparência, conteúdo e forma. A arte, para figurar adequadamente a realidade social, não pode romper com essa unidade na qual, segundo a tradição hegeliana-marxista, o conteúdo é sempre determinante.⁶⁵

Assim, a complexa relação entre a forma literária e processo social no Realismo revelam que as transformações que ocorrem na forma literária são uma resposta às transformações da forma objetiva, porém a relação entre evolução literária e evolução social não é direta. A literatura, como reflexo artístico, tem uma história interna e externa. Para o marxismo, a literatura não tem, a rigor, leis próprias de desenvolvimento histórico. Mas é preciso perceber como a “história” externa está intimamente ligada a esta história da literatura:

A arte não se desenvolve sozinha, movida exclusivamente por forças internas. As escolas literárias, como o realismo, o naturalismo, o surrealismo etc., se sucederam como reflexo das grandes transformações ocorridas na vida social e não por um desenvolvimento autônomo da própria literatura. [...] o mundo é obra humana e, portanto, o homem pode conhecê-lo.⁶⁶

Nesta concepção, o romance realista se coloca como uma forma necessária de reflexo, própria do século XIX, com seu ressurgimento no século XX. Nesse sentido, podemos falar de Realismo, nestes termos, na atualidade? É cabível considerar *Pedro Páramo* um romance plenamente realista?

Para tentar responder a essas questões, primeiro, é preciso compreender que, sendo histórico, o Realismo, como uma categoria do reflexo estético, não é estático. Ao contrário, relaciona-se intimamente à vida social, pois

⁶⁵ FREDERICO, op. cit., 1997, p. 38.

⁶⁶ Idem, ibidem, p. 40.

Toda gran obra de arte satisface y amplía a la vez las leyes de su género. Y como eso es al mismo tiempo una expresión del cambio histórico en el más grande genio precisamente, en el más original creador de forma, la generalización siguiente se encuentra en la necesidad de enfrentarse polémicamente con el resultado. [...] apropiarse, por una parte, en la ampliación de las leyes formales, lo que es permanente, lo que apunta al futuro [...] satisfaces esas leyes ampliándolas de tal modo que correspondan a la situación histórica.⁶⁷

Diante disso, faz-se necessário trilhar um percurso teórico desde o precursor do Realismo, o Romance Histórico do século XIX, até os grandes realistas do Romance europeu, como Tolstoi, e refletir sobre a possibilidade de considerar *Pedro Páramo* também um romance realista, cujas inovações e permanências se impõem como a própria historicidade da relação forma e conteúdo.

Como precursor do Realismo, o romance histórico é para Lukács o primeiro momento em que a arte, após sua separação da vida na modernidade, retorna a ela de forma desfetichizadora, pois possibilita que nos romances a vida humana esteja latente, viva. Tendo como base concreta algum evento histórico significativo, o romance histórico mostrou-se capaz de ser

reflejos de la realidad objetiva, y su valor, su significación, su verdad descansan en la capacidad que tengan de captar correctamente la realidad, reproducirla y evocar en los receptores la imagen de la realidad que subyace a ellas mismas.⁶⁸

Para Lukács, em seu *O Romance Histórico*⁶⁹, será a Revolução Francesa, como movimento revolucionário, que mostrará ao homem sua

⁶⁷ LUKÁCS, op. cit., 1976, p. 2.

⁶⁸ LUKÁCS, op. cit., 1966, p. 41.

⁶⁹ LUKÁCS, op. cit., 1976.

participação na História. Será “la dedución de la particularidad de los hombres que actúan a partir de la peculiaridad histórica de su época” que promoverá o surgimento de uma literatura que também terá por base estrutural a “concreta captación de la historia como historia”⁷⁰, como experiência da ação humana:

Así surgen las posibilidades concretas de que los hombres enriendan su propia existencia como algo historicamente condicionado, la posibilidad concreta de que vean en la historia algo que penetra profundamente en su existencia cotidiana, algo que les afecta inmediatamente.⁷¹

Ao estudar autores como Scott, Balzac e Tolstoi, Lukács compreende que, ao se evidenciar o poder de ação das massas na realidade objetiva, o papel da história na obra de arte também deixa de ser apenas ornamento ou “pano de fundo”, ou a simples alusão aos fatos contemporâneos do autor, tornando-se uma presença vital, na qual o passado torna-se a “vivificación de las fuerzas históricas, sociales y humanas”, mostrando-se como história prévia do presente e das forças que conduziram a esse longo desenvolvimento da experiência humana e “han hecho de nuestra vida lo que es, lo que nosotros mismo vivimos”⁷².

Um dos aspectos centrais dessa literatura histórica caracterizada por Lukács é a concepção de progresso, este possibilitado inclusive pela Revolução Burguesa. No Iluminismo, a concepção do progresso é abstrata, concebida em níveis ideais; com o movimento revolucionário a abstração perde força e começa-se a perceber que o progresso não poderá ocorrer mecanicamente. Para o progresso, é preciso que aconteçam mudanças históricas significativas, estas somente realizadas pela ação humana concreta.

No entanto, o que seu estudo do romance histórico nos indica é que, após 1848, momento de derrocada das forças de embate do proletariado, se estabelece um momento de decadência, sofrido pelo processo de

⁷⁰ LUKÁCS, op. cit., 1976, p. 15.

⁷¹ LUKÁCS, op. cit., 1966, p. 21.

⁷² Idem, ibidem, p. 54.

representação dessa realidade. Se antes, em Scott, por exemplo, a história consistia na força de atuação dos personagens, torna-se novamente mero ornamento, perdendo a necessária relação com o presente:

La historia se convierte en colección de anécdotas exóticas. Es una consecuencia necesaria de la pérdida de la comprensión de las conexiones históricas reales el que se pongan en primer plano los rasgos salvajes, sensuales, incluso bestiales. En la configuración de la historia ocurre, como veremos, lo mismo que en todas las artes que en ese período refiguran el presente: la pérdida de la comprensión de los grandes problemas de la época determina una brutalidad, oculta en la mística, en la exposición de los procesos físicos.⁷³

A decadência do romance europeu coincide com a decadência dos movimentos sociais e das possibilidades de mudança efetiva na história do homem. Como mencionado, Lukács trata de um momento específico da literatura europeia. Momento este em que uma realidade se impõe à técnica literária, não como uma simples relação de causa e efeito, mas como elementos centrais da constituição da consciência do homem sobre a sua história no mundo, pois um novo estilo literário “brota da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social”⁷⁴.

Tais relações evidenciam com muita força a complexa relação entre ficção e história, como problemas essenciais da crítica literária. Mas, e no caso do romance rulfiano, objeto central deste estudo, como pensar esses dois polos de atenção: o conceito de progresso e a necessária relação com o presente? São ainda elementos vitais para a captação da história em seu movimento? A história atual está em movimento?

Na tentativa de responder a essas questões, é preciso, ainda, refletir um pouco mais sobre as bases que fundamentam essa complexa relação entre

⁷³LUKÁCS, op. cit., 1976, p. 204.

⁷⁴ LUKÁCS, Georg. Narrar e descrever. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 51.

obra de arte e vida social. Por mais diferenciados que sejam os destinos das nações europeias e americanas, é necessário compreender como a história das ex-colônias americanas se estabelece como parte de um destino comum a todo o mundo ocidental: a instituição do capitalismo.

Assim, o México nasce como nação respondendo ao próprio desejo de progresso, inicialmente da Espanha, mas assumido por outras nações que vão se apropriando da liderança mundial. Não se pode esquecer de como a própria Revolução Mexicana, mesmo com sua complexidade interna, seu movimento popular distante das ideologias socialistas dominantes, também tem por base conceitos de progresso.

No entanto, quando se começa a refletir sobre a necessária relação desse passado com o presente, se estabelecem outras questões centrais: como diante da derrota das pretensões revolucionárias a ideia de progresso se mantém? Como pensar em uma obra de arte intimamente ligada à história, como a estudada nesta pesquisa, em um momento de crise dessa concepção de progresso? A história continua vital para o gesto artístico?

Como bases para a discussão acerca da relação entre literatura e história, formula-se uma relação dialética em que a objetividade é transfigurada ou refigurada como formulação estética, ao mesmo tempo em que seu resultado final faz parte do próprio esforço humano de compreensão de sua história. Uma história que é, para o povo mexicano, a terrível percepção de um não movimento ou movimento circular, cujos objetivos sociais e populares são eternamente adiados, transformando-se em um mundo das aflições e, como em Rulfo, mostrando-se inicialmente como a narrativa de uma derrota.

A arte, então, assume a potencialidade de compreender em si esses movimentos de aprofundamento da experiência humana, podendo ser ao mesmo tempo um contraponto, uma resistência à realidade que pertence; e possibilitando, por meio do confronto entre o singular e o universal, um processo de ficcionalização da história, no qual contém em si uma outra dimensão dessa própria experiência, nem sempre perceptível à primeira vista, mas captada como figuração do próprio movimento particular da história humana, em sua complexidade total: mostrando ao homem o mundo da

liberdade. Liberdade esta que, como no caso do romance rulfiano, pode apresentar-se juntamente à derrota, como um sentido maior à existência da obra de arte no mundo reificado.

A história assume peculiaridade essencial na produção literária mexicana. O romance *Pedro Páramo* pertence a um momento importante de configuração da literatura como arte sistêmica no México; é, portanto, uma obra significativa em sua particularidade e representa, muito bem, todo o movimento interno da historiografia literária do país.

Em sua forma estética particular, que corresponde a demandas diferenciadas da complexa relação entre a literatura e a história nacional, o romance de Rulfo assume seu chão histórico específico ao se ambientar no México, transfigurando eventos cruciais de movimentos sociais e buscando a necessária compreensão do passado. Como foi bem identificado por Serna, trata-se de um elemento de unificação e de causalidade interna⁷⁵ à literatura mexicana como um todo. Nas palavras do crítico:

Sólo a través de la comprensión del pasado, podemos entender nuestro peculiar modo de ser, las circunstancias que nos rodean, y separando de la experiencia lo bueno de lo malo, podremos emprender, con seguridad, el camino de nuestra regeneración.⁷⁶

Apesar do fragmento citado se referir diretamente ao século XIX, tais aspectos se mantêm como fundamentais na literatura mexicana do século XX, em especial no autor estudado. Juan Rulfo, sem ambientar o romance diretamente na luta armada, trata da sociedade mexicana ainda ligada ao campo, sob as leis de seu *cacique* Pedro Páramo, por meio de uma narrativa inovadora, fantasmal, rica em inovações formais; sem perder, contudo, o

⁷⁵Este termo, estabelecido por Antonio Candido, refere-se a "capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas". Ver: CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaio*. São Paulo: Ática, 1989, p. 153.

⁷⁶SERNA, Jorge Ruedas de La. (Coord.). *Historiografía de la Literatura Mexicana*. Ensayos y comentarios. México: UNAM, 1996. p. 11.

sentido primeiro da vida mexicana.

Pedro Páramo é, ao mesmo tempo, peculiar por seus movimentos estruturais particulares, mas também é parte de um processo de formalização da Literatura Mexicana produzida a partir do século XX, como no movimento chamado por *Novela de la Revolución Mexicana*. Este movimento literário compreende uma série de obras literárias, produzidas no calor da Revolução Mexicana, iniciada em 1910 e finalizada totalmente somente em 1940.

Trata-se de um momento peculiar, cuja tensão se estabelece entre a história, os homens que a produzem e a literatura. Inicialmente com um caráter mais autobiográfico, já que muitos dos autores participaram ativamente da luta, assume no decorrer de seu desenvolvimento uma “visión objetiva, cuidadosa, fría, a veces pesimista, de la vida de campaña de los grupos rebeldes improvisados”⁷⁷.

Como resposta imediata a um passado recente marcado por uma forte depressão econômica, pela repressão por parte do governo, cujas forças já se movimentavam em luta pela sucessão do já idoso Porfirio Díaz, somada a uma nova onda de nacionalismo, devida à disputa entre europeus e norte-americanos pela administração, influência e controle das empresas petrolíferas, houve na primeira década do século XX um aumento na produção cultural mexicana, cujo interesse se manifestou por meio do registro documental, em que “los climas de la creatividad y la resistencia durante la década armada” evidenciava a produção literária como “cosa indispensable”⁷⁸. Década esta marcada pela sangrenta repressão às forças revolucionárias.

Assim, a literatura tendeu, em âmbito geral, a uma produção nacionalista, que ao se confrontar com a pobreza e a dor dos embates, aproxima sua narrativa às coisas mais simples e cotidianas, ora como uma celebração à Revolução, que comparada à Revolução Russa de 1917, parecia trazer ganhos sociais – como nas obras de Martín Luis Guzmán, que vê na Revolução, principalmente em sua vertente villista, a futura refundação da nação mexicana –, ora vista com desconfiança, como no longo poema

⁷⁷LEAL, Antonio Castro. *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, 1978. p. 25.

⁷⁸PERERA, Manuel Fernández. (Coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE; Conacultura; Universidad Veracruzana, 2008. p. 64.

dramático “Infigenia Cruel”, de Alfonso Reyes, de 1924, no qual se constrói uma “alegoria de un país abandonado a las luchas fratricidas”⁷⁹ ou por meio de um novo realismo, inaugurado por Mariano Azuela, cujas obras revelam de “una manera desnuda y agria de narrar la vida popular, la violencia, la miseria, la injusticia, sin la distancia parnasiana o el paternalismo moral y sentimental de novelistas anteriores”⁸⁰.

A produção literária ligada diretamente à Revolução Mexicana durou até meados da década de 1940 e foi marcada pelas obras dos autores anteriormente mencionados, cuja aproximação e preocupação com a história recente é facilmente perceptível. Porém, o aparecimento de obras como *Ulisses Criolo* (1930), de José Vasconcelos, demonstrou um outro caminho também iniciado pelos literatos, no qual “la creación de un sistema de pensamiento original y comprensivo que substituyera al positivismo y superara tanto al liberalismo anterior como al socialismo y al marxismo”⁸¹, ou seja, buscava-se a apreensão do próprio ser em sua transcendência.

Em 1940, como um período de transição entre a produção literária da chamada *Novela de La revolución* e a obra de Rulfo, é possível perceber um movimento gradual que se dá na história objetiva, que é o esforço de reconstrução das áreas atingidas pelas lutas revolucionárias, somadas a um intenso processo de modernização, cuja direção intensa é a do campo, como representação do atraso, para a cidade, como nova área de desenvolvimento do Estado pós-revolucionário. Assim se estabeleceu na arte literária uma busca por reinventar as formas de captação da realidade, em um forte desejo de modernizar-se também como expressão artística, baseada na cidade, que se impõe:

a los escritores porque la historia se entrelaza con ella y, al mismo tiempo, deja que el presente dicte las nuevas orientaciones y se convierta en observatorio del futuro. [...] los

⁷⁹BLANCO, José Joaquín. Los años veinte. In: PERERA, Manuel Fernández. (Coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE; Conacultura; Universidad Veracruzana, 2008. p. 101.

⁸⁰BLANCO, op. cit., 2008, p. 103.

⁸¹PERERA, Manuel Fernández. Los años treinta. _____. (Coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE; Conacultura; Universidad Veracruzana, 2008. p. 150.

testimonios literários de los años quarenta que surgen del próprio entorno urbano dejan entrever la perplejidad o la esperanza de lo cosmopolita, el dolor de los desgarramientos hacia lo que se extingue para siempre, las ganas de elegir los discursos pétreos de lo institucional como fervor de perenidad y las resignaciones de lo efímero que hablan en las iniquidades, la pobreza, la marginalidad.⁸²

A obra de Juan Rulfo encontra-se, na sua relação com a historiografia literária, entre dois processos paralelos: um de ruptura e outro de continuidade. *Pedro Páramo* rompe com a estética dos anos de 1940, ao centralizar-se novamente no campo, mantendo, como continuidade à literatura da Revolução, a força da experiência histórica como temática central e como fundamento principal da narrativa. Não só os ambientes, mas todo o desenrolar narrativo das obras de Rulfo está centrado na vida do povo mexicano.

Como parte da então chamada “*Nueva narrativa Latinoamericana*”, iniciada na década de 1950, a breve obra de Juan Rulfo se propõe como um retorno aos ambientes rurais e aos temas arcaicos, então abandonados na década anterior, e retoma essencialmente o tema da Revolução Mexicana, contudo por meio de uma perspectiva diferenciada do próprio movimento revolucionário, devido, principalmente, aos resultados vividos nos anos posteriores ao embate, somados à própria Guerra Cristera, bem como sob a influência dos movimentos vanguardistas do início do século XX, em especial do movimento Surrealista, que deram ao romance um caráter experimentalista e inovador.

A obra de Rulfo encontra-se em meio aos grandes embates políticos, sociais e representacionais que marcaram o século XX, em especial a partir da década de 1950, provenientes especialmente da crise mundial de 1929, que marcou profundamente todas as nações, inclusive aquelas que tinham como seu objetivo central se apropriar e alcançar a aplicação de um sistema econômico que, naquele momento, começa a mostrar suas fraturas. Assim, na

⁸²RODRÍGUEZ, Sergio Gonzales. La literatura mexicana de los años cuarenta. In: PERERA, Manuel Fernández. (Coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE; Conacultura; Universidad Veracruzana, 2008. p. 215.

literatura mexicana, como parte de um sistema literário de países periféricos, tais questões parecem se problematizar ainda com mais vigor, pois se formulam como questões que acirram as contradições entre o local e a universalidade, aspecto este central para as literaturas latino-americanas.

Diante desses problemas, a obra de Rulfo mostra-se como um dos paradigmas centrais em que essas questões se colocam a partir do que se nomeou como super-regionalismo, conceito formulado por Antonio Candido, ou como transculturação, conceito elaborado por Ángel Rama. Esses conceitos foram firmados devido ao processo estabelecido na obra em que aquilo que era considerado a cor local assumia em sua elaboração artística não mais um efeito somente localista, que o separasse e o isolasse, mas que conduziria à universalidade, ou seja, deixava de ser somente o local para tornar-se uma universalização da região, uma forma de tratar dos problemas humanos por meio de uma particularidade, que por sua própria força se estende e se amplia.

Nesse sentido, as obras desse período, como a de Rulfo e a de Guimarães Rosa, por exemplo, podem ser consideradas como uma tentativa de, por meio da ficção, tratar de forma transfiguradora o grande eixo de nosso processo de formação que é a dialética local *versus* cosmopolita, tornando-se, devido à sua força, também um problema literário e, por isso estético, cuja tentativa de síntese foi “instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região”⁸³.

Percebe-se que, diferentemente de como o regionalismo se processou na Narrativa da Revolução Mexicana, em que a literatura baseava-se na análise de costumes, tornando-se o que se chamou na crítica de “costumbrismo”⁸⁴, o regional passa ser na obra de Rulfo uma tentativa de equacionamento, que se dá como forma estética, das questões que formam a consciência e a vida nacional, baseadas nas possibilidades de trabalho com o texto a partir de técnicas, como as observadas nos fragmentos do romance rulfiano, em que a temporalidade se dilui e as múltiplas narrativas e pontos de

⁸³CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000b. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

⁸⁴XIRAU, Ramón. Crise do Realismo. In: MORENO, César Fernández. (Coord.). *América Latina e sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

vista dão ao romance uma perspectiva inovadora, mas centrada na concretude da vida documental.

Pedro Páramo faz parte, também, de um dos momentos mais representativos da Literatura latino-americana: o fantástico. Rulfo, apesar de ter escrito suas obras anteriormente ao *boom*, foi incluído pela crítica nesse grupo maior, cujo intuito era uma inovação no tratamento literário da experiência latino-americana, que ora se aproximava de uma estética do mágico, ora se mantinha como um realismo sob outros olhares, como o chamado Realismo Fantástico, em que o principal intuito era o rompimento com a lógica racional e a busca por outras formas de compreensão da realidade humana.

Internamente a esse importante desenvolvimento teórico, que percebe na obra de Juan Rulfo um caminho que ora o aproxima do regionalismo, sendo um transculturador, ora o inclui no movimento fantástico, cuja inovação formal se estabelece como elemento estético central, esta pesquisa fundamenta-se na revisão desses elementos, mas principalmente em compreender em que medida o conceito de Realismo e História, como constituído por Lukács, tem validade em situações não previstas, como a arte literária produzida em regiões periféricas.

A arte como um ponto de vista que não exige “necesariamente la concepción conciente del mundo de los diversos artistas”⁸⁵, ao se materializar nas suas estruturas essenciais (como o narrador, personagens, espaço, tempo, instância autoral), contrapõe-se ao determinismo do mundo a que pertence. Este é o momento em que a obra de arte se torna desfetichizadora e possibilita ao homem a consciência de si.

É, então, nessa ligação íntima entre a obra literária e a história humana que o romance do escritor Juan Rulfo é nesta pesquisa abordado. Busca-se apropriar desse momento ínfimo em que a separação entre a essência e a aparência é quebrada pela força evocadora da arte, dando a ver a deformação da realidade e possibilitando ao homem a sua autoconsciência, fazendo o homem penetrar no mundo fantasmagórico da reificação consciente de seu trajeto como construtor da realidade.

⁸⁵LUKÁCS, op. cit., 1966. p. 386.

Capítulo 2 – “Todo parecía estar a
espera de algo”: vanguardia e tradição
na forma de narrar em *Pedro Páramo*,
de Juan Rulfo



Juan Rulfo, Peregrinación en el campo, 1940-1950

– Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran cerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen.

Eso me venía diciendo Damiana Cisneros mientras cruzábamos el pueblo.

– Hubo un tiempo que estuve oyendo durante muchas noches el rumor de una fiesta. Me llegaban los ruidos hasta la Media Luna. Me acerqué para ver el mitote aquel y vi esto: lo que estamos viendo ahora. Nada. Nadie. Las calles tan solas como ahora. Luego dejé de oírla. Y es que la alegría cansa. Por eso no me extrañó que aquello terminara. (R., p. 218)

É um povoado cheio de murmúrios. É um romance cheio de vozes, não soltas, nem aleatórias. Vozes sofridas, que clamam pelo entendimento de seus destinos:

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:

Mi novia me dio un pañuelo
con orillas de llorar...

En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran. (R., p. 223)

São vozes que saem das sombras, das pedras, das muitas vidas destruídas pelo rancor de um homem, pelo destino cruel a qual toda uma cidade é destinada. O que conhecemos de Comala é narrado ora por Juan Preciado, ao contar sua história a Dorotea, ora pela voz de sua mãe, Dolores, já morta, trazendo não só uma contraposição de ambientes, mas uma contradição de perspectivas e de registros literários:

Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El

crujir de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vinieran dormidos.

“... Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, topeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de paró. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado. Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allí te acostumbrarás a los `derrepentes'; mi hijo.”

Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras. (R., p. 223)

O contraste que se estabelece entre a Comala transcrita por Dolores e aquela a qual Juan Preciado se defronta é perturbador. Formam como que dois extremos: não se sabe com certeza se o relato de Dolores é somente a fantasia de suas lembranças de juventude; ou se o que Juan Preciado vê é resultado do seu medo.

Nesta incerteza, o que se estabelece, portanto, é um movimento, interno à obra, de passagem do tempo, de mudança, de decadência. Se o caminho antes era preenchido pelo intenso comércio que movimentava Comala, agora Juan Preciado somente se defronta com homens sem vida, como se estivessem dormindo, um lugar habitado por ecos e sombras.

São, portanto, esses ecos e vozes, multiplicadas e aparentemente soltas no romance, que parecem fundamentar e posicionar o romance em um espaço de incompreensibilidade, de confusão. Como Juan Preciado, o leitor adentra em Comala em uma profunda mistura. Se Juan Preciado ouve vozes sem identificar as pessoas, escuta ruídos sem nada ver; o leitor lê uma sequência de trechos aparentemente sem conexão, que começa com um eu-narrativo, que deseja contar sua chegada à Comala, passa repentinamente para relatos de uma infância até chegar ao auge de relatos sem identificação dos personagens ou sem relação direta com o enredo central, como no seguinte fragmento:

- ... Mañana, en amaneciendo, te irás conmigo, Chona. Ya tengo aparejadas las bestias.
- ¿Y si mi padre se muere de la rabia? Con lo viejo que está... Nunca me perdonaría que por mi causa le pasara algo. Soy la única gente que tiene para hacerle hacer sus necesidades. Y no hay nadie más. ¿Qué prisa corres para robarme? Aguántate un poquito. Él no tardará en morir.
- Lo mismo me dijiste hace un año. Y hasta me echaste en cara mi falta de arriesgue, ya que tú estabas, según eso, harta de todo. He aprontado las mulas y están listas. ¿Te vas conmigo?
- Déjame pensar.
- ¡Chona! No sabes cuánto me gustas. Ya no puedo aguantar las ganas, Chona. Así que te vas conmigo o te vas conmigo.
- Déjame pensar. Entiende. Tenemos que esperar a que él se muera. Le falta poquito. Entonces me iré contigo y no necesitarás robarme. (R., p. 245)

Quem é Chona? Que casal é este que planeja fugir? A leitura de todo o romance não responderá a estas perguntas. É *Pedro Páramo* apenas um conjunto de fragmentos desconexos dispostos aleatoriamente, sem um fundamento ou um eixo central? Que relação essa aparência de aleatoriedade estabelece com a busca da obra de arte literária pela totalidade?

Conforme foi indicado anteriormente, a busca pela totalidade na obra de arte se dá por meio de uma organização interna da obra que possibilite uma ordenação inteligível, ou seja, uma lógica própria, nomeada por Aristóteles como verossimilhança, necessária à criação do novo mundo que é a obra de arte. É indiscutível que no romance rulfiano há a criação de um outro mundo, porém esse mundo é inteligível? Há uma lógica essencial na fragmentariedade? Se há, o que essa lógica representa?

O primeiro aspecto a ser observado é que se trata de um romance cuja estrutura é reconhecida apenas no decorrer da leitura. Como enunciado anteriormente, *Pedro Páramo* inicia-se como um relato em primeira pessoa,

onde se narra a chegada de Juan Preciado a Comala. Neste início, duas intromissões fazem a diferença: a) o tom fantasmal do próprio enredo e da presença da voz de Dolores; b) a infância de Pedro Páramo.

No primeiro tópico, Juan Preciado desde seu encontro com Abundio está envolto em um mundo aparentemente desolado, inabitado:

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer. Fui andando por la calle real en esa hora. Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba. ¿Cómo me dijo aquel fulano que se llamaba esta yerba? “La capitana, señor. Una plaga que nomás espera que se vaya la gente para invadir las casas. Así las verá usted.” (R., p. 183-184)

Porém, em meio a essa desolação surgem possibilidades, pessoas:

Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera. Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas. Hasta que nuevamente la mujer del rebozo se cruzó frente a mí.

– ¡Buenas noches! – me dijo.

La seguí con la mirada. Le grité.

– ¿Dónde vive doña Eduviges?

Y ella señaló con el dedo:

– Allá. La casa que está junto al puente.

Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra. (R., p.184)

Juan Preciado está em um mundo fantasmal, onde pessoas surgem e

desaparecem. Junto a este fato, soma-se a presença de sua mãe Dolores já morta, ora como uma voz que ouve, ora ao avisar a Eduviges da sua chegada a Comala:

¿De modo que usted es hijo de ella?

– ¿De quién? – respondí.

– De Doloritas.

– Sí, pero ¿cómo lo sabe?

– Ella me avisó que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy.

– ¿Quién? ¿Mi madre?

– Sí. Ella. (R., p. 186)

Em meio a esse ambiente insólito e confuso, surgem outros fragmentos, que contam a infância de Pedro Páramo:

– ¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?

– Nada, mamá.

– Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.

– Sí, mamá.

“Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. “Ayúdame, Susana.” Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. “Suelta más hilo.” (R., p. 188)

Já se sabe que este menino é o pai já morto de Juan Preciado, porém a primeira enunciação de sua infância já aparece mesclada com as lembranças do velho Pedro Páramo, em sua cadeira, mirando o caminho em que o corpo de Susana San Juan foi levado após sua morte.

Estes fragmentos citados seguem uma sequência no romance, os relatos são apenas separados por espaços em branco, porém fica evidente que

a obra rompe com uma linearidade temporal dos acontecimentos, assim como o fantasmal não é somente parte do tema, mas está fundamentado na forma do romance.

Diante disso, é possível perceber algum movimento no romance que indique alguma unidade, alguma lógica que unifique o sentido? Mais que vozes aparentemente soltas, cada voz que surge em *Pedro Páramo* pode ser considerada uma narração? Antes de buscar responder a estas questões é importante salientar que ao propor estes problemas o romance de Rulfo tocará em um ponto crucial das literaturas periféricas: o problema da narração, melhor dizendo, a narração como problema.

Narrar, poder contar sua história, sempre foi um problema para as nações periféricas. Para um povo narrar a si mesmo é necessário que se crie, também como povo, um modelo de representação. A formulação desse modelo exigirá autonomia, consciência de si e de sua história. Se há uma lógica interna em *Pedro Páramo* esta leva à totalidade? À consciência de si?

Como se sabe, a história de formação das nações latino-americanas se deu de forma problemática, pois se estabeleceu como resultado da escravidão, da exploração, em um momento em que a autonomia humana sobre a natureza se fazia. Assim, enquanto para o mundo europeu tratava-se de elevação do homem e de seus direitos e deveres, aqui nos países latino-americanos vigorava a dominação do homem pelo homem. Isso não quer dizer que no mundo europeu a dominação de outros homens não existisse, na verdade tratava-se de um movimento de dominação também da natureza humana; dependente deste “outro mundo” para sua sustentação, rumo ao mundo administrado.

Nesse sentido, fatores como autonomia e modelo de representação se colocam de forma problemática em nações que são impossibilitadas de construir, como povo, os caminhos de sua própria história. É um problema para o escritor, o literato, que quer escrever; para o leitor, que quer se reconhecer ou estabelecer uma relação com texto; e para a literatura em si, que como trabalho estético, como parte do mundo do trabalho, precisará repensar seu poder ou sua potencialidade de representação.

Incluída nessa problemática, a obra de Rulfo precisou lidar ainda com seus problemas mais específicos, mexicanos. Trata-se de uma nação que buscou por meio de uma revolução armada uma mudança estrutural na sociedade, mas falhou enquanto projeto e enquanto execução. Em âmbito literário, Rulfo tem atrás de si todo um conjunto de obras produzidas por outros autores mexicanos que também buscavam tratar ou responder (direta ou indiretamente) a esses problemas, dando ênfase a toda a complexidade da cultura mexicana.

Diante, então, dos problemas centrais da literatura latino-americana, como a dialética singular *versus* universal e a possibilidade e potencialidade da narração (como representação); assim como as condições materiais e históricas da nação mexicana e seu sistema literário em formação, como a obra de Rulfo se coloca na atualidade? O que a obra de Rulfo encena como parte dessas forças em ebulição? E mais: o que a obra de Rulfo nos diz sobre esse mundo em contradição?

Responder a essas questões torna-se necessário ao crítico literário, pois é preciso perceber como se dão na obra as relações entre vida social e obra literária, realizadas por meio da análise abrangente de sua forma. Assim, este capítulo buscará por meio da análise dos movimentos narrativos na obra *Pedro Páramo*, ao considerar, como hipótese, a multiplicidade de vozes como multiplicidade de narrativas, responder ou, ao menos, aprofundar ainda mais as questões que esta importante obra ainda suscita, apesar (ou por causa de) das inúmeras e importantes interpretações e análises já empreendidas.

A percepção das vozes como narrativas não é apenas uma mudança de terminologia, mas implica ao romance e à interpretação outros fatores. Como narrativas, ou fragmentos de narrativas, temos então narradores, personagens que estão potencialmente destinados a falar, a nos contar. Essa problematização parte, em princípio, da dupla temporalidade que se estabelecerá entre o eu-narrado e o eu-narrador, como nos fragmentos sobre Pedro Páramo; e entre o momento da narrativa e o momento narrado, que se concretiza no diálogo entre Juan Preciado e Dorotea.

Dentro dessa problemática, é Dorotea, “*La cuarraca*”, aquela que nos

contará o estabelecimento do poder de Pedro Páramo em Comala:

– Ve tú a saber. Algunos de tantos. Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir de padrino. Y eso de Don Lucas nomás le tocó de rebote, porque al parecer la cosa era contra el novio. Y como nunca se supo de donde había salido la bala que le pegó a él, Pedro Páramo arrasó parejo. Eso fue allá en el cerro de Vilmayo, donde estaban unos ranchos de los que ya no queda ni rastro... (R., p. 225)

A vingança de Pedro Páramo pela morte de seu pai e a apropriação das terras de Vilmayo não serão contadas por outra personagem, somente enunciadas. Será Dorotea a responsável por esclarecer, neste fragmento 42, o que poderia ser o motivo de mudança das condições de Pedro Páramo na infância (como a pequena propriedade de sua avó e a destinação da colheita para o pagamento das contas no comércio de doña Inés Villalpando) e sua transformação em “terrateniente”.

Muitas outras vozes narrativas que estão presentes no romance, aparentemente soltas, na verdade, antecipam ou dão continuidade e profundidade à história de Comala. Dois fragmentos são bem peculiares neste sentido. O primeiro a ser destacado é o fragmento 62, que trata de um diálogo entre Doña Fausta e Ángeles, em que se antecipa ao leitor a morte de Susana, em seu quarto, em Média Luna. São personagens que não aparecem no romance em nenhum outro momento:

– Ve usted aquella ventana, doña Fausta, allá en la Media Luna, donde siempre ha estado prendida la luz?

– No, Ángeles. No veo ninguna ventana.

– Es que ahorita se ha quedado a oscuras. ¿No estará pasando algo malo en la Media Luna? Hace más de tres años que está aluzada esa ventana, noche tras noche. Dicen los que han estado allí que es el cuarto donde habita la mujer de Pedro

Páramo, una pobrecita loca que le tiene miedo a la oscuridad. Y mire: ahora mismo se há apagado la luz. ¿No será um mal suceso? (R., p. 289-290)

Tem-se, nesse fragmento 62, um diálogo já antigo, contemporâneo à morte de Susana, mas que surge nas ruas de Comala, que interrompe os fragmentos diretamente anterior e posterior, em que nos era contada por um narrador em terceira pessoa uma conversa entre Susana e Justina, e a entrada de Pedro Páramo em seu quarto; até o momento posterior, em que o padre Rentería tenta confessar Susana, sob o olhar de mulheres escondidas e de Pedro Páramo.

Junto à intromissão do diálogo e à antecipação, ainda incerta, de um fato importante da narrativa (a morte de Susana), há outro momento bem peculiar, que é a intromissão de vozes durante o diálogo de Juan Preciado e Dorotea. São vozes que eles ouvem, murmúrios de outros defuntos enterrados próximos:

– ... Tenía sangre por todas partes. Y al enderezarme chapotí con mis manos la sangre regada en las piedras. Y era mía. Montonales de sangre. Pero no estaba muerto. Me di cuenta. Supe que Don Pedro no tenía intenciones de matarme. Sólo de darme un susto. Quería averiguar se yo había estado en Vilmayo dos meses antes. (R., p. 256)

Nem o leitor, nem Juan Preciado, nem Dorotea sabem quem conta, mas complementando o relato de Dorotea sabemos que se trata da ação de Pedro Páramo, de sua vingança, agora narrada por quem sofreu e sentiu sua força, dando ênfase à narrativa como um todo, pois se trata, então, de narrativas, de múltiplos narradores, que assumem a voz do romance e nos contam suas vivências, percepções ou acontecimentos de Comala.

Diante disso, verifica-se que *Pedro Páramo* se forma por meio de três movimentos narrativos: as vozes narrativas, ouvidas por meio de diálogos; as lembranças de alguns personagens, em especial de Dolores e de Suzana, que

são mais recorrentes; e a história de Pedro Páramo, de sua infância à sua morte, contada por um narrador em terceira pessoa.

As vozes narrativas são atos comunicativos, são principalmente diálogos de personagens secundários, que se colocarão no romance por meio de conversas curtas ou longos monólogos inseridos, em que a fala (resposta) de um personagem é entrecortado por lembranças, como em toda a parte inicial do romance, em que ouvimos a voz de Juan Preciado e somente no fragmento 36 descobrimos que é uma longa resposta à Dorotea, semelhante a sua questão feita posteriormente: “[...] ¿Qué viniste hacer aquí?” (R., p. 237), mas profundamente entrecortada pelas lembranças de sua mãe Dolores e da narrativa em terceira pessoa, que conta a infância de Pedro Páramo.

No segundo movimento narrativo, as lembranças de Dolores são declamações ou falas que se inserem de forma repentina na narrativa. Invadem o contar de Juan Preciado, como lembrança sua, que na narrativa se coloca como uma intromissão, uma mudança de tom narrativo, como no fragmento 35:

[...] Salí la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí. [...] *“Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise [...] Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...”* (R., p. 235)

Há, inicialmente, a fala de Juan Preciado, respondendo à Dorotea como se deu sua morte. Fala da ausência de ar, do sufocamento. É o momento que, com a ajuda de Dorotea, descobre que o que lhe matou foram os murmúrios, o medo das inúmeras vozes que o perseguiam. O que Juan conta a Dorotea e a nós leitores é diverso do que nos mostra este fragmento de Dolores. Falam do mesmo assunto: Comala e o ar; mas o tratam e o sentem de forma bem diversa, contrastiva, cuja diferença está tanto na forma (uso de itálico e aspas), como no tom e na perspectiva de cada personagem.

A fala de Dolores, em itálico e entre aspas, nos conta sobre Comala, mas não a cidade vista e narrada por seu filho, porém um outro ambiente, saído de sua memória, guardado desde sua juventude, desde quando deixou Pedro Páramo para visitar sua irmã e nunca mais voltou. Evidencia-se na obra um contraste temporal entre as épocas, que se encontram na narrativa. São perspectivas que não chegam a se misturar, mas se contrapõem, se colocam a postos, se mostram como parte ainda integrante deste mundo que é Comala.

Junto, então, a esses dois movimentos narrativos, o diálogo e as lembranças, tem-se um movimento bem peculiar: uma narrativa em terceira pessoa, com um narrador que transita entre o heterodiegético e o onisciente, que nos contará, na maior parte da narrativa, a história de Pedro Páramo e de todos os outros que se envolveram diretamente em sua trajetória, como no fragmento 23, que narra um encontro de Fulgor e Pedro Páramo:

Tocó nuevamente con el mango del chicote, nada más por insistir, ya que sabía que no abrirían hasta que se le antojara a Pedro Páramo. Dijo mirando hacia el dintel de la puerta: “Se ven bonitos esos moños negros, lo que sea de cada quien.” En esse momento abrieron y él entró. (R., p. 217)

Assim, a trajetória de Pedro Páramo e das pessoas que o cercam mais diretamente será, predominantemente, narrada com o auxílio de um narrador em terceira pessoa. Há ainda uma força muito grande dada ao diálogo entre os personagens, mas será também forte a presença de um narrador que, fora da história, dará ao leitor indicações da paisagem, do ambiente em que se realizam as ações, até, mais para o fim do romance, envolver-se por meio do discurso indireto livre.

Esses movimentos narrativos que formulam o romance estão bem presentes na narração da vida de Susana. Começa-se a conhecê-la por meio de sua lembrança, como no fragmento 41:

Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de

lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos. (R., p. 253)

Neste fragmento, sabemos da morte de sua mãe, de como ninguém foi ao enterro ou ao velório; da dificuldade e da exigência de missas gregorianas, assim como a falta de condições de realizá-las. Trata-se de uma lembrança de sua juventude, muito íntima, narrada por ela mesma, e ouvida por nós leitores e pelos seus vizinhos de tumba, Juan Preciado e Dorotea.

Esse processo narrativo foi responsável também pelo conhecimento de outro momento importante na vida de Susana: a morte de seu marido, Florêncio. Isso será também contado por ela, na tumba, mas enunciado aos leitores por Juan Preciado que conta a Dorotea e a nós o que ouviu:

Dice que la noche en la cual él tardó en venir sintió que había regresado ya muy noche, quizá de madrugada. Lo notó apenas, porque sus pies, que habían estado solos y fríos, parecieron envolverse en algo; que alguien los envolvía en algo y les daba calor. Cuando despertó los encontró liados en el periódico que ella había estado leyendo mientras lo esperaba y que había dejado caer al suelo cuando ya no pudo soportar el sueño. Y que allí estaban sus pies envueltos en el periódico cuando vinieron a decirle que él había muerto. (R., p. 278)

De forma a complementar o fragmento anterior, haverá uma mudança de recurso narrativo para se dar a conhecer o grande trauma na infância de Susana. Assim, a morte de Florêncio será novamente narrada, no fragmento 56, posterior ao que é contado por Juan Preciado. Neste fragmento, a forma de narrar será com a presença de um narrador em terceira pessoa, que contará as lembranças e os sonhos de Susana em sua cama, em Media Luna, sob o olhar atento e angustiado de Pedro Páramo. Será um narrador onisciente que relatará os questionamentos e sofrimentos de Susana.

Já no fragmento 49, o narrador em terceira pessoa nos contará o que

aconteceu em meio ao momento em que Justina conta a Susana sobre a morte de seu pai Bartolomé:

Muchos años antes, cuando ella era una niña, él le había dicho:

– Baja, Susana, y dime lo que ves.

Estaba colgada de aquella sogá que le lastimaba la cintura, que le sangraba sus manos; pero que no quería soltar: era como el único hilo que la sostenía al mundo de afuera.

– No veo nada, papá.

[...]

Entonces ella no supo de ella, sino muchos días después entre el hielo, entre las miradas llenas de hielo de su padre. (R., p. 269)

Por meio de uma lembrança de Susana, narrada em terceira pessoa, apreende-se com exatidão um momento muito importante e sofrido de sua vida: a descida a uma tumba, a mando de seu pai, à procura de objetos preciosos. Nesse sentido, o leitor, por ter ouvido a voz narrativa e as lembranças de Susana, saberá algo que Pedro Páramo não chegará a conhecer, motivos estes que parecem ser fundamentais para a grande dor que sente e que a mata em Media Luna. Assim, este confuso e introspectivo mundo de Susana San Juan, a que Pedro Páramo jamais terá acesso, é cedido ao leitor por meio da totalidade da obra, da voz narrativa e da lembrança da própria Susana.

Diferentemente da trajetória de Susana, conhecemos as muitas outras histórias do romance somente por meio desse movimento: um diálogo mediado e intermediado por um narrador em terceira pessoa, como a história de Fulgor ou do padre Rentería. E, no decorrer da narrativa, vê-se que esse movimento, antes realizado em conjunto com as outras formas narrativas, passa a tomar toda a obra e, a partir do fragmento 65, assume por si só o movimento narrativo.

Nesse sentido, formula-se nessa obra um problema: temos a história de um povo contada por muitos deles, ouvimos suas vozes, mas há também um

movimento que vai ganhando força na narrativa e por fim torna-se dominante na obra, que é a narrativa em terceira pessoa, da forma mais tradicional possível, em que um narrador, externo à história, media o diálogo de personagens. Temos então dois movimentos centrais no romance: uma perspectiva que parte do personagem, relatado em sua conversa (“*plática*”), e uma perspectiva de um narrador que organiza os diálogos, indica o ambiente, direciona o olhar do leitor.

Retomando a tradição crítica da obra de Rulfo, como podemos então reconhecer na análise formal da obra, ao perceber a predominância de uma narrativa em terceira pessoa, uma inovação no aspecto formal, ou como salienta Klahn, uma narrativa que “subvierte los supuestos lógicos-racionalistas del positivismo”⁸⁶?

À primeira vista, essa persistência formal vai ao encontro daquilo que já foi observado pela crítica, que é a manutenção do tema rural nos autores do *boom* latino-americano, como em Rulfo e em Gabriel Garcia Marquez⁸⁷. Nesse sentido, além de uma continuidade temática encontramos na obra de Rulfo uma persistência também formal, um narrador que ordenará o eixo central da narrativa, da qual fazem parte, explicando, antecipando, explorando, recontando as vozes narrativas que se interpõem e se intrometem.

Como pensar esta forte persistência e insistência de um estilo narrativo então considerado ultrapassado somando-se a uma fragmentariedade inovadora? Trata-se de um problema posto pela obra ao crítico. O primeiro aspecto a ser observado é que não se pode perder de vista a forma dialética com que essas questões se colocam. Como foi mencionado anteriormente, o eixo central das literaturas periféricas é a dialética singular *versus* universal, que se desdobra em outros pares também dialéticos, como a inovação e o arcaico.

Antonio Candido, ao discutir a literatura latino-americana, em seu texto

⁸⁶ KLAHN, Norma. La ficción de Juan Rulfo: nuevas formas del decir. In: FELL, Claude (Coord.). *Juan Rulfo - Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17). p. 526.

⁸⁷ A persistência da temática rural em autores do *boom* é tratada em: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

“A nova narrativa”⁸⁸, nos diz da complexidade desse movimento a partir de 1950. Na literatura brasileira, segundo o crítico, temos autores muito diferentes entre si, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, que por meio do trabalho estético deram ao texto sua centralidade. Assim, não se precisará mais solicitar à Clarice Lispector que fale do sertanejo, e ela realmente não fará isso. Sua Macabéa está na cidade.

No entanto, aproximando-se da solução presente em *Pedro Páramo*, Guimarães permanece na temática rural. Em *Grande Sertão: Veredas*, buscou-se também uma inovação formal, com seu monólogo inserto⁸⁹, como uma narrativa que busca ser como a fala, como a memória dos jagunços. Mas, tem-se ali mais que a persistência de um tema, tem-se a continuidade de uma história social: Riobaldo é ex-jagunço, mas somente pôde narrar por ser filho de Selorico Mendes, herdar suas terras e poder ficar a “especular idéia”⁹⁰. A permanência de um tema próprio desse atraso se manifesta também na encenação da persistência da história: de um sertão que não se adapta à modernização, de ex-jagunços pobres e a serviço de Riobaldo, agora senhor de terras e homens.

Nesse sentido, retomamos a relação entre obra literária e vida social. As obras literárias são autônomas, trata-se de um outro mundo criado. O escritor moderno pode em seu trabalho utilizar as mais variadas técnicas já realizadas, pode escolher, variar. Mas, o que encontramos em especial na obra rulfiana é que essa liberdade da obra literária parece ser em si também limitada. Parece haver um limiar, invisível, que se impõe aos escritores como Guimarães e Rulfo, que tanto querem inovar. Uma limitação que se manifesta na forma

⁸⁸CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. Educação pela noite e outros ensaios. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

⁸⁹ Termo utilizado por Roberto Schwarz para assinalar a presença do visitante apenas percebida no reflexo do relato de Riobaldo, como a única voz presente no livro: “Poderíamos falar, então, em diálogo, pela metade, ou diálogo visto por uma face. De qualquer modo, trata-se de um monólogo inserto em situação dialógica”, em SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983, p. 379.

⁹⁰ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 10. Este tema é melhor discutido em ROSA, Daniele dos Santos. Literatura e nação: um estudo sobre S. Bernardo e Grande Sertão: veredas. 2009. 186 f. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2009.

literária de seus romances, semelhante à fronteira imposta à própria vida, já administrada.

Esse limite formula-se pela contradição entre a potencialidade que é a obra literária em sua relação com a vida, já em si dominada. Como é possível pensar a liberdade (ou vivenciá-la no fazer literário) diante da força imperativa de uma realidade mesquinha e atrasada, tão presente na realidade mexicana? Como vivenciar uma inovação estética diante de uma história narrada de atraso, mas principalmente de persistência, de perda de movimento? Como utilizar os maiores avanços estéticos para narrar uma história parada, imóvel e triste?

Há uma separação muito nítida entre a narrativa sobre Pedro Páramo, feita em terceira pessoa, e o diálogo de Juan Preciado e Dorotea. Parecem, inicialmente, que essas histórias caminham em paralelo. Em um movimento de esfacelamento do romance poderiam até se separar, ter caminhos próprios. Mas, como na vida, elas na verdade estão misturadas: uma corta a outra, uma se interpõe sobre a outra, uma se encerra na outra, sem se anularem.

Assim, a totalidade da narrativa é alcançada por meio desse movimento de mudança de perspectiva, que contribui para o aprofundamento do fato narrado. Serão essas vozes que, ao complementarem umas as outras, permitem o acesso pleno ao mundo narrado e à sua relação com a vida objetiva. Esse movimento se solidifica pela presença do narrador em terceira pessoa que, ao se apresentar com mais frequência após a revelação do diálogo entre mortos, fornece ao texto a inteligibilidade necessária para a sua formulação lógica interna, permitindo que esses fragmentos aparentemente soltos recebam uma hierarquização, isto é, sejam elevados ao plano da necessidade.

Nesse sentido, Lukács indica que, para elevar-se ao plano da necessidade é preciso que

cada "parte" de vida representada pela arte não corresponda a nenhuma parte determinada da vida, mas sim a uma totalidade particular da vida. [...] ela fornece uma reprodução da real oscilação recíproca de necessidade e contingência nas

proporções que correspondem à verdade do mundo representado.⁹¹

Sabemos, pelo narrador, muito da trajetória singular e individual de Pedro Páramo, mas sentimos por meio do relato dos personagens a crueldade de seus atos particulares. Este personagem, inalcançável aos muitos moradores de Comala, exige para si uma narração em terceira pessoa, uma instância que preencha de certa forma algumas lacunas que seu diálogo deixa, pois nada mais Pedro Páramo conta sobre si, a não ser seu sentimento por Susana.

As pedras que formaram Pedro Páramo são as vidas roubadas de muitos desses moradores de Comala. Assim como, sua morte será seu desmoronamento, seu rompimento em fragmentos. São esses fragmentos narrativos que podem compor novamente a história de um povo, de uma comunidade. Uma história também contada por seus fragmentos, por suas lembranças, pelas vozes que impregnaram o chão e as paredes de pedra de Comala.

É nesse sentido que, como bem salienta Lukács, a literatura e, neste caso o romance rulfiano, é, ao mesmo tempo, autônomo, como um mundo que mistura o fantasmal e o histórico entremeado pelas múltiplas narrativas, e, em sua substancialidade, extremamente vinculado ao social. Essas vozes populares, com suas múltiplas perspectivas que se misturam com os vários tipos de narradores, partem da vida cotidiana e são parte essencial da obra artística.

Essa mudança de perspectiva, proveniente do uso dos recursos de primeira e terceira pessoa, se dá junto a um outro importante movimento de inversão, que parece se relacionar diretamente com o próprio movimento de formação e desenvolvimento das literaturas latino-americanas, em especial a mexicana: a presença e o papel do narrador em terceira pessoa no romance.

Sabe-se que o narrador em terceira pessoa serviu por muito tempo como mediador entre o personagem inculto e o leitor culto. Era ele que guiava

⁹¹ LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Sobre a categoria da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 268.

o olhar do leitor sobre este personagem. Em Rulfo, há uma importante inversão: ouvimos as vozes dos personagens, muitos improváveis narradores, como Dorotea; mas só ouvimos Pedro Páramo por meio da mediação de um narrador em terceira pessoa. Até suas lembranças são mediadas por essa instância narrativa, como no fragmento 8:

Por la noche volvió a llover. Se estuvo oyendo el borbotar del agua durante largo rato; luego se ha de haber dormido, porque cuando despertó solo se oía una llovizna callada. Los vidrios de la ventana estaban opacos, y del otro lado las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas. “Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana”.
(R., p. 191)

É o narrador que situa o momento narrado, instante este que pertence à infância de Pedro Páramo, na casa de sua avó, mas que dialoga com as lembranças de Susana, que podem ser memórias de menino, como de suas brincadeiras ao lado de Susana, mas já são também as memórias do velho Pedro Páramo, sentado em sua cadeira de couro, à porta de sua casa, a olhar o caminho em que o cortejo levou o corpo de sua amada para enterrar.

Pertencem, também a este narrador, os pensamentos e os sentimentos dos personagens narrados. No romance, vê-se que a onisciência deste narrador vai se ampliando e se estendendo. No fragmento 12, em que é narrada a morte de Lucas Páramo, tem-se um narrador totalmente externo: ele conta o que vê, descreve minuciosamente a cena em que Pedro Páramo descobre a morte de seu pai:

En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado.

“¡Despierta!”, le dicen. (R., p. 200)

Durante todo o fragmento 12, o narrador conta o que vê, o ambiente, a chuva, os gestos e as ações de Pedro Páramo, somado ao diálogo com sua mãe. Não há nenhuma expressão do sentimento íntimo, pois o narrador não penetra no sentimento do personagem.

No fragmento 19, temos também um narrador que parece descrever o ambiente e as ações, sem se envolver diretamente. Neste fragmento narra-se o primeiro encontro de Pedro Páramo e Fulgor Sedano, empregado de Lucas Páramo. No entanto, o diálogo e a descrição do narrador são cortados pelo seguinte trecho:

¿Quién era aquel muchacho para hablarle así? Ni su padre, Don Lucas Páramo, se había atrevido a hacerlo. Y de pronto este, que jamás se había parado en la Media Luna, ni conocía de oídas el trabajo, le hablaba como a un gañán. ¡Vaya, pues!
(R., p. 212)

Vê-se que neste trecho há uma mistura entre a voz do narrador, em terceira pessoa, e os pensamentos de Fulgor. Há, portanto, uma perspectiva que é do narrador que se amplia para o interior do personagem, mas que assumirá também a perspectiva do personagem, como está salientado pela repetição da expressão usada por Fulgor em suas falas: “¡Vaya!”.

Assim, a onisciência do narrador parece se avolumar no fragmento 14, em que se narra um diálogo entre Padre Rentería e sua sobrinha Ana, acerca da morte de Miguél Páramo. O narrador inicia a cena e afirma como o padre “se sentía tranquilo” (R., p. 203). A percepção dos sentimentos pelo narrador será no fragmento 16 muito mais contundente (“sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra” (R., p. 208)), até que se estabelecerá não somente uma confusão de vozes, mas uma expressão que parece ser por excelência do narrador:

¿Por qué aquella mirada se volvía valiente ante la resignación?

Qué le costaba a él perdonar, cuando era tan fácil decir una palabra o dos, o cien palabras se éstas fueran necesarias para salvar el alma. ¿Qué sabía él del cielo y del infierno? Y sin embargo, él, perdido en un pueblo sin nombre, sabía los que habían merecido el cielo. Había un catálogo. Comenzó a recorrer los santos del panteón católico comenzando por los del día [...] (R., p. 208)

Como no fragmento 19, este trecho não está entre aspas ou com qualquer outra marca. Faz parte do discurso do narrador. Mas, neste fragmento, o narrador parece assumir uma posição diante da negação do padre em perdoar Eduviges Dyada. O padre “se revolcaba en su cama”, mas os questionamentos não são dele, mas feitos a ele. O uso da terceira pessoa (“Qué le costaba a él perdonar”) enfatiza esse movimento de passagem de um narrador somente observador, para uma instância que emitirá sua opinião diretamente, evidenciando sua perspectiva.

Nesse sentido, esse narrador em terceira pessoa, inicialmente exterior à narrativa, somente um observador, vai penetrando na história. Primeiro, torna-se onisciente, sabe dos sentimentos íntimos de seus personagens, para após se envolver com a perspectiva dos personagens, assumir um ponto de vista seu. Parece, então, que há um movimento de particularização do narrador, ou seja, ele assume na história um ponto de vista como os outros personagens, uma certa integridade formal, que pode tornar-se também parte desta história narrada.

Temos então um movimento em espiral de duas instâncias narrativas, ora em diálogos, ora em memórias e lembranças, ora em uma narrativa em terceira pessoa. Um movimento que ao mesmo tempo separa essas vozes, como perspectivas diferenciadas, mas também as une. Aquilo que era um diálogo torna-se fragmentos narrativos; o que seriam lembranças são memórias narrativas; ou seja, esses fragmentos caminham para a narração, esses personagens tornam-se narradores de uma história, ao mesmo tempo em que o narrador em terceira pessoa vai em direção a esses personagens, também assume um ponto de vista e fala em sua própria voz. Essa mistura de

vozes e de perspectivas faz com que esses fragmentos se aproximem à possibilidade de se narrar a história de um povo, o povo de Comala, como personagem central da narrativa.

Destas narrativas singulares, chega-se ao particular, pois dentro de si está o universal, como experiência humana, na qual “la universalidad de contenido (y la formal, por tanto) del arte en esa síntesis dialéctica de lo interno y lo externo, es esa refiguración de un mundo adecuado al hombre”⁹². Assim, o romance faz a vivência do homem tornar-se novamente visível e, principalmente, vivenciável, rompendo a aparência e permitindo, em raros momentos, o vislumbre da essência.

Esse movimento narrativo possibilita vislumbrar como os fragmentos aparentemente soltos e aleatórios, na verdade, possuem uma inteligibilidade essencial. Por meio desse movimento narrativo, a integridade do romance se mantém ao permitir que a aleatoriedade transpareça o seu sentido. O romance está em fragmentos; o mundo em sua aparência também, mas é possível, como no romance, por meio da subjetividade estética, reconhecer a totalidade que ali se apresenta, o movimento essencial da história.

Portanto, o alcance à totalidade intensiva como fundamento central do fazer artístico se dá no romance rulfiano por meio de seu movimento mimético que capta a vida cotidiana em sua singularidade, em sua fragmentação. Porém, as mesmas ferramentas que conduzem o leitor a uma confusão inicial são invertidas e tornam-se os fundamentos da verossimilhança, pois é o movimento narrativo, em especial o narrador em terceira pessoa, que conduzirá o movimento necessário entre a dimensão estética e a dimensão ética, já que possibilita um mergulho no mundo narrado e um retorno à vida cotidiana, à história latino-americana, respondendo à sua maneira ao complexo dialético formado entre a poesia e a história, entre a literatura e o documento.

Diante destes aspectos e a fim de aprofundar um pouco mais na análise do movimento narrativo em *Pedro Páramo*, e, principalmente, compreender melhor como este retorno à vida cotidiana (o momento de inversão) se dá efetivamente, ou seja, como o romance possibilita, enquanto arte, ser a

⁹² LUKÁCS, op. cit., 1966, p. 430.

autoconsciência da história humana, é importante neste momento observar como Juan Rulfo construiu a instância narrativa em sua coletânea de contos. O conto estudado será “Luvina”, que, semelhante ao romance, possui um movimento muito peculiar. Sua abordagem contribuirá para se compreender o alcance e os limites desse movimento narrativo em *Pedro Páramo*.

2.1 Movimento narrativo nas obras de Juan Rulfo – uma perspectiva ampliada

“– De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso...” (R., p. 102) – assim inicia-se um dos mais surpreendentes contos de Juan Rulfo: “Luvina”. É, portanto, inserido em um diálogo-monólogo que o ouvinte e o leitor serão imersos nesse outro mundo, que é a cidade de San Juan de Luvina, e também o texto literário. Movimento semelhante é encontrado no romance rulfiano, conforme já foi enunciado.

É interessante saber, antes ainda de nos aproximarmos mais do conto, que, segundo Rulfo, os contos de *El Llano en llamas* fazem parte de um exercício preparatório para o seu grande romance *Pedro Páramo*. É claro que esse comentário não desqualifica de forma alguma os contos; ao contrário, demonstra como o principal objetivo do escritor era “fazer literatura”, era produzir uma obra de arte literária. É, portanto, a partir desse pressuposto, que este capítulo propõe a análise conjunta do conto “Luvina” e do romance rulfiano.

Nesse sentido, a primeira contradição que se impõe na estrutura do conto é a da existência de duas narrativas, desses dois narradores que aparecem ao leitor. Primeiro, um narrador homodiegético (narrador-personagem) conta fatos a partir de sua subjetividade, fatos insólitos; posteriormente, um narrador heterodiegético (narrador em terceira pessoa), que aparece de vez em quando, dando notícias do momento narrativo, do modo como se dá o contar da história, o diálogo.

Tem-se então o início do conto marcado pelo travessão, pela marca de

um diálogo já iniciado; não há uma apresentação ou uma pergunta inicial, o contar já se inicia a nossos olhos:

– De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso. Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho. (R., p. 102).

Então, semelhante ao que ocorre em *Pedro Páramo*, nós, leitores, já somos arremessados em um diálogo já iniciado, a uma conversa que já começou e, como esse interlocutor, passamos a ouvi-lo. E o que ouvimos é isso: o narrador começa a descrever um espaço inóspito, lugar extremamente frio, um lugar alto, sobre um morro, em que, dos barrancos ao redor da cidade, dizem que sobem os sonhos, mas este narrador-personagem apenas viu subir o vento. Ele nos conta como, neste ambiente hostil, nenhuma planta nasce, a não ser “el chicalote”, que é um tipo de planta rasteira, mas que pela força do vento, solta-se da terra e passa a ser levada pelo vento com força, fazendo um ruído semelhante a uma faca ao ser amolada.

O narrador-personagem segue nos contando, nesse diálogo, a força do vento, trata-se de uma personificação da natureza, hostil e violenta:

Y sobran días en que se lleva el techo de las casas como si se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descubijados. Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando tecatas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos. Ya lo verá usted. (R., p. 103)

Vemos que aparece, então, o interlocutor, uma outra pessoa que ouve a conversa e que, conhecendo junto ao leitor as características de San Juan de Luvina, irá para lá depois. Nós, como este interlocutor, estamos sendo

inseridos neste outro mundo: para o interlocutor a cidade San Juan de Luvina; para nós, o conto “Luvina”, como bem salienta Antolin:

Lo único que se puede decir con seguridad es que las ideas se encadenan con un vago aire meditativo que, pronto se descubre, corresponde a un individuo de ficción que participa en los hechos narrados. La parte que primeiramente era un monólogo narrativo adopta la estructura o la forma de un diálogo enmarcado por un narrador que se refiere a quien habla con un ambíguo – y acaso genérico – “él” o “el hombre”⁹³.

Mas, na sequência, há um corte: surge para nós um narrador em terceira pessoa, que nos ambientará, nos situará o momento da narrativa:

El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato, mirando hacia afuera. Hasta ellos llegaba el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines, el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda. Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas chamuscadas. Y afuera seguía avanzando la noche. (R., p. 103)

É interessante perceber que esse narrador aguarda e nos descreve uma pausa reflexiva daquele que nos conta sobre San Juan de Luvina e aproveita para nos descrever o ambiente, ou seja, nos insere ainda mais neste mundo. No entanto, vemos que começa a se formar uma oposição entre o que é narrado pelo homem na cantina, e o narrador em terceira pessoa. Começa a se formar para nós uma oposição entre a imagem exterior dada pelo narrador em terceira pessoa e a imagem dada pelo personagem-narrador de “Luvina”.

⁹³ ANTOLIN, Francisco. *Los espacios em Juan Rulfo*. Miami: Ediciones Universales, 1991. p. 132.

O narrador-personagem encontra-se em um espaço ameno, com movimento, cuja marcação temporal é realizada pelo narrador em terceira pessoa, que nos mostra o avanço da noite e a presença de vida: o barulho do rio e das crianças. Serão, então, os gritos das crianças que rompem com o vazio e com o tempo parado e sem vida de San Juan de Luvina. Há, junto à intromissão desse narrador em terceira pessoa, a intromissão do espaço externo na narrativa:

– Otra cosa, señor. Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñido; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca. Todo el lomerío pelón, sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos; todo envuelto en el calín ceniciento. Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto... Los gritos de los niños se acercaron hasta meterse dentro de la tienda. Eso hizo que el hombre se levantara, y fuera hacia la puerta y les dijera: "¡Váyanse más lejos!! No interrumpen! Sigán jugando, pero sin armar alboroto." Luego, dirigiéndose otra vez a la mesa, se sentó y dijo [...]. (R., p. 103-104)

A partir dessa oposição que se coloca nas vozes narrativas, temos no conto dois espaços onde ocorrem os feitos: “el cerro de Luvina” e a cantina. Para cada espaço há uma voz narrativa: existem dois narradores diferentes, cada um, além de descrever espaços diversos, ainda enunciam tempos distantes entre si. Temos diferenças de focalização: o narrador heterodiegético tem focalização ampla, conhece e detém todo espaço e personagens, sabe o que pensam e sentem. Já o narrador homodiegético tem focalização interna, é a perspectiva de um personagem somente, sua percepção é narrada. Assim, temos cada narrador criando um mundo diferente: um mundo objetivo, o da cantina; e o mundo subjetivo, narrado por meio das percepções desse homem, que descobrimos ao final que se trata de um professor.

Mas, ao analisarmos mais de perto esses dois narradores que nos são apresentados, vemos que todo o contar sobre San Juan de Luvina parte da perspectiva do narrador-personagem, perspectiva essa que é contestada pelos próprios moradores do vilarejo, ou seja, ele nos apresenta um mundo endemoniado, um purgatório, que na verdade não é sentido da mesma forma pelos moradores:

– Tú nos quieres decir que dejemos Luvina porque, según tú, ya estuvo bueno de aguantar hambres sin necesidad – me dijeron –. Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos. "Y allá siguen. Usted los verá ahora que vaya. Mascando bagazos de mezquite seco y tragándose su propia saliva. Los mirará pasar como sombras, repegados al muro de las casas, casi arrastrados por el viento. "– No oyen ese viento? – Les acabé por decir –. Él acabará con ustedes. "– Dura lo que debe de durar. Es el mandato de Dios – me contestaron –. Malo cuando deja de hacer aire. Cuando eso sucede, el sol se arrima mucho a Luvina y nos chupa la sangre y la poca agua que tenemos en el pellejo. El aire hace que el sol se esté allá arriba. Así es mejor. "Ya no volví a decir nada. Me salí de Luvina y no he vuelto ni pienso regresar. (R., p. 110)

Temos então uma outra percepção de San Juan de Luvina, que se difere da do professor. Essa diferença baseia-se não na ausência de percepção da necessidade por parte de seus moradores, mas ouve-se agora a voz desse povo, os motivos que os fazem resistir, e que demonstram compreender algo que parece não ser entendido pelo professor, que é a ligação da situação de necessidade desse povo com um contexto maior:

Un día traté de convencerlos de que se fueran a otro lugar, donde la tierra fuera buena. '¡Vámonos de aquí! – les dije –. No faltará modo de acomodarnos en alguna parte. El gobierno nos

ayudará. "Ellos me oyeron, sin parpadear, mirándome desde el fondo de sus ojos, de los que sólo se asomaba una lucecita allá muy adentro. "– ¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú no conoces al gobierno? "Les dije que sí. "– También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre de gobierno. "Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron los dientes molenques y me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre. "Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de los muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De ahí en más no saben si existe. (R., 1994, p. 110)

Assim, essa separação entre as vozes narrativas, entre os espaços e os tempos narrados começa a deixar de ser tão nítida, ou seja, verifica-se que há uma divisão tênue entre esses dois mundos, pois não estão tão separados assim: San Juan de Luvina e a Cantina fazem parte de um mesmo mundo.

Nesse sentido, mostra-se importante também analisar sob essa ótica a objetividade do narrador em terceira pessoa. Primeiro, suas intromissões, suas descrições que se opõem profundamente à descrição de San Juan de Luvina já intensificam em si a necessidade, as deficiências e a separação desses dois locais, agora unidos pela narrativa. É evidente a objetividade desse narrador em terceira pessoa, de forma que seu discurso parece não se abalar com a situação narrada pelo professor.

No entanto, essa objetividade é fraturada por uma imagem por ele criada, imagem esta que se repetirá em sua entrada e na finalização do conto. Na primeira intromissão do narrador, já nos defrontamos com essa imagem: "Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas chamuscadas. Y afuera seguía avanzando la noche" (R., p. 103).

Junto a essa descrição objetiva do espaço onde se dá o momento

narrativo, o narrador em terceira pessoa conduz o nosso olhar a um outro movimento: o movimento dos insetos que voam em direção à luz, mas esta acaba por lhes queimar as asas, deixando de ser insetos voadores, para tornarem-se “gusanitos desnudos”.

A voz desse narrador em terceira pessoa é suspensa para ouvirmos o relato do personagem. Somente ao final, com a retomada do movimento da passagem do tempo, o barulho do rio, reencontramos o narrador em terceira pessoa e os “comejenes sin alas”, no momento em que o professor, após muito beber, adormece e não finaliza sua história:

“Pues sí, como le estaba yo diciendo...” Pero no dijo nada. Se quedó mirando un punto fijo sobre la mesa donde los comejenes ya sin sus alas rondaban como gusanitos desnudos. Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche. El chapoteo del río contra los troncos de los camichines. El griterío ya muy lejano de los niños. Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas. El hombre que miraba a los comejenes se recostó sobre la mesa y se quedó dormido. (R., p. 111-112)

Essa imagem, aparentemente secundária, parece concentrar com muita força o próprio movimento do conto, ou seja, junto ao enredo intimamente ligado à história factual do México⁹⁴, encontra-se um artifício literariamente criado, um detalhe, que converge para si todo o problema do enredo, mas alcança algo muito maior que a factualidade: as forças estruturantes que conduzem o homem.

Nesse sentido, a imagem desses insetos vivos, mas impedidos de voar, dá força para a compreensão do complexo movimento da Revolução Mexicana,

⁹⁴ No conto, encontra-se imediatamente a narrativa de uma política governamental de Cárdenas, que, em meados da década de 1930, numa tentativa de alfabetizar o povo mexicano, muitos professores foram enviados aos locais mais distantes e inóspitos do território mexicano. No enredo, vamos ouvindo esse antigo professor contar sua experiência a um outro que, possivelmente, irá substituí-lo. Para ele, que estava tão esperançoso ao chegar a San Juan de Luvina, que antes parecia nomear um lugar no céu, torna-se uma experiência dolorosa, de necessidade, de ausência, de fome, mostra-se como um purgatório.

de suas falhas e de sua impossibilidade de se concretizar; mas trazem junto a si, por ser forma literária, a captação de um processo maior, que abrange todos os povos, que se aproxima e compreende o próprio desenvolvimento humano em sua sociedade baseada da divisão social.

Temos, então, junto a esse narrador uma força que organiza, que orquestra o próprio contar do personagem, que dá forma e verossimilhança. Vemos aí o gesto do escritor, e um gesto que se coloca internamente na obra, na criação de uma metáfora que aparentemente é só a descrição do ambiente externo, mas que na verdade concentra e encena o próprio tema do conto como um todo: uma imobilidade; uma potencialidade impedida pela destruição das asas; uma história interrompida, o relato de uma derrota.

Esta história interrompida vem sendo trabalhada no conto de uma forma mais clara na descrição de San Juan de Luvina, no seu tempo parado, em seu povo descrito como moribundos, na fome e na miséria, na falta de trabalho; mas se coloca também, e principalmente, no fazer literário: no embate inicial entre narradores com perspectivas diferenciadas, que acabam por narrar mundos opostos, mas que se mostram não como oposição, simplesmente, mas como movimento dialético das contradições encenadas na obra.

Assim, o conto trata não somente do programa governamental até bem construído de Cárdenas, mas impossível de se realizar plenamente devido às forças conservadoras no país, mas também de toda a história do povo mexicano e a todos os países subdesenvolvidos que carregam em suas histórias o embate com a impossibilidade, com um tempo parado, um eterno presente de não realizações.

Nesse sentido, a arte, ao tratar do mundo das aflições, mostra-se neste conto como um grito ou um testemunho da condição humana nas duras situações do subdesenvolvimento. Juan Rulfo nos diz que “Luvina”, que “se escribe Loobina, significa la raíz de la miséria”⁹⁵. Ao trabalhar literariamente, Rulfo não quis somente tratar do tema da miséria, da necessidade, mas encená-lo em sua forma; ao partir do jogo contraditório que se estabelece entre

⁹⁵ DÍEZ, Miguel. Juan Rulfo y “Luvina”. Disponível em: <<http://www.letralia.com/143/ensayo01.htm>>. Acesso em: fev. 2011.

os narradores, entre os espaços, entre os tempos narrativos em relação às contradições dialéticas da miséria e da fartura; da necessidade e da liberdade, mostra-se como o narrado também está na forma de narrar.

Como leitores, somos inseridos nesse mundo que se mostra como oposição, somos jogados ora em um mundo, ora em outro, e esse movimento de uma realidade e de um tempo ao outro fortalece e ilumina as contradições, as aproximam, e mostram-nas como a captação do próprio movimento histórico das nações latino-americanas, e também do fazer literário.

Fazer literário que se impõe como tema também, por meio desse narrador que organiza, orchestra, que ilumina as contradições. Algo que vai além da técnica. Tanto no conto como no romance, são as múltiplas narrativas que possibilitam a verossimilhança textual, que fornecem ao texto a inteligibilidade necessária para a obra e para o processo de antropomorfização.

No caso do romance, a fragmentariedade, que no conto estava presente somente na divisão entre duas metades (dois espaços, dois tempos, dois narradores), é levada a seu extremo, conforme foi explicitado anteriormente. De forma mais clara é possível ver no romance como a fragmentariedade é inicialmente uma motivação fantástica, mas sendo assim, é também uma motivação realista, demonstrando como o fantasmal não existe sem o real, pois precisa dele para forçá-lo.

Como ocorre em *Pedro Páramo*, esse jogo narrativo em “Luvina” parece inicialmente polarizar os focos narrativos, mas na verdade é esse todo que o conto forma, que permite que esses opostos se estabeleçam em contradição, ou seja, encenam um embate, estão em movimento. Contradição literária, de construção, do fazer literário na seleção do narrador, iluminando uma contradição real, da vida, da necessidade, do humano, tornando-se desfeticizadora.

É nesse sentido que, tanto no conto como no romance, há um nítido desejo do autor de inovar, de empreender mudanças formais narrativas, mas observam-se também seus limites, manifestados pela própria necessidade de persistir no tema ou na forma de narrar. Esse limite, que não é só do autor, mas é da vida social, mostra-se esteticamente por meio do impasse que se dá entre

a inovação e a persistência, entre o novo e entre o velho.

Retomando o fragmento 22 do romance rulfiano, essa dialética é como os “moños negros” vistos por Fulgor: estão ali representando duas ordens. No romance, é a ordem antiga, de Lucas Páramo, como um laço já desgastado e sem cor; a outra fita é nova, brilhante, parece seda, mas não passa de trapo tingido. É a nova ordem imposta por Pedro Páramo, à base de vingança e satisfação de seus desejos:

Tocó con el mango del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo. Pensó en la primera vez que lo había hecho, dos semanas atrás. [...] Miró también, como lo hizo la otra vez, el moño negro que colgaba del dintel de la puerta. Pero no comentó consigo mismo: “¡Vaja! Los han encimado. El primero está ya descolorido, el último relumbra como si fuera de seda; aunque no es más que un trapo teñido.” (R., p. 211)

Diferentemente como sentido, mas igual na forma, o novo e o velho, o arcaico e a inovação na forma literária estão ali no romance como esses dois laços, sobrepostos, que não se anulam, mas se contrapõem, demonstrando o embate da própria obra literária que se quer como arte em um mundo da funcionalização; como uma possibilidade de expressão da máxima liberdade do homem, por meio do aprisionamento da vida e daqueles que não podem nem sonhar com a liberdade.

São os elementos de inovação, mas também os de permanência que farão da obra de Rulfo um marco na literatura latino-americana. É o limite formal e temático, a necessidade de se discutir a possibilidade de narrar, a multiplicidade de vozes e a inversão do papel do narrador em terceira pessoa que dão à obra de Rulfo a potencialidade em demonstrar em si a história em movimento.

É, portanto, a persistência desse narrador em terceira pessoa, que rompe com a fragmentariedade e comparte do tom fantasmal criado pelo diálogo entre mortos, que empreenderá no próprio texto a problematização da literatura como representação do mundo. Da mesma maneira, somente a

complementação da narrativa em terceira pessoa pelas vozes, lembranças e diálogos empreendidos por outros narradores, bem como a inversão de seus papéis que possibilitarão contar a história de Comala.

É este jogo entre as perspectivas narrativas, suas complementações e seus contrastes, a presença de narradores tradicionais e outros improváveis que demonstram como a representação, sempre política, é um problema estético da literatura moderna; como a ascensão de um estilo baixo ou, no caso das literaturas latino-americanas principalmente, como o personagem iletrado ascendeu à categoria de narrador se deu em contraposição a uma realidade que o afastou ainda mais da autonomia necessária para a compreensão da totalidade de sua história.

Nesse sentido, mais que perceber a semelhança dos recursos universais e inovadores em Rulfo, vemos que a fragmentariedade proporcionada pela multiplicidade de vozes de seu romance e de seu conto se impõe não somente por se aproximar dos espaços do insólito ou do inconsciente, como determinado pelo Surrealismo, mas pela própria forma de narrar. Uma narrativa que está em fragmentos não somente por um retorno ao sonho ou de aproximação ao irracional, mas porque conta-se a história de povos também fragmentados. De povos que por muito tempo se ouvia falar, falavam-se deles, mas que por um intuito ideológico e político dos escritores, assumem a narrativa, querem que sua voz seja ouvida. Mas, como o romance de Rulfo nos mostra, há um limite.

Não temos personagem-narradores que por si só conseguem captar a totalidade, temos fragmentos: Dorotea torna-se narradora, mas somente após sua morte, momento este em que não incomoda a mais ninguém. Todas as vozes ouvidas e pronunciadas são dos mortos, estão fora do tempo e do espaço. Dorotea nos contará sobre seu sonho, sobre Miguel Páramo; Susana nos contará de seus traumas; Eduviges e Damiana tentaram contar um pouco sobre a infância de Juan; enfim, somente partes, somente fragmentos. O narrador em terceira pessoa, onisciente, que saberá os sentimentos íntimos e os pensamentos de seus personagens também não saberá tudo, se questionará junto a eles, como visto anteriormente.

Assim, a totalidade (em um dos poucos momentos em que é possível alcançá-la) está no conjunto dessas narrações. Nem os personagens, nem o narrador, nem Pedro Páramo sabe tudo. Essa impossibilidade, esse limite encenado na obra, na construção da voz narrativa múltipla, incita uma problematização mais profunda. Trata-se de um questionamento das verdades estabelecidas, que se constrói por uma necessidade de se buscar a compreensão da estrutura que forma a história humana, que nos tirou a autonomia de captar a nossa história, de perceber como dentro desse movimento intenso (como os múltiplos murmúrios de Comala) há uma permanência forte, um elemento persistente de estagnação (como o narrador tradicional), que está em nossa história e não pode ser prescindido.

Assim, mais que falar sobre um mundo em contradição, a obra de Rulfo encena em sua forma narrativa os impasses desse mundo. A impossibilidade de compreender a totalidade, manifestada na fragmentação das vozes, se contrapõe à sua própria narração: só é possível apreender a história humana pela narração.

Essa pluralidade de vozes e perspectivas não é somente um avanço estético, pois em *Pedro Páramo*, em contraposição com um tema arcaico e entrecortada por um narrador tradicional, demonstra um movimento próprio da história humana em que se tentam apagar a história, apagar as identidades, mas que em nações periféricas tal tentativa se vê imprópria, pois se essa “identidade” já foi em si complexa e incompleta, o que restará sem ela? Talvez somente murmúrios de vidas passadas, fora do tempo e do espaço.

Até então a hipótese de considerar *Pedro Páramo* um novo modelo de romance realista, no qual as múltiplas instâncias narrativas mantêm a necessária captação do movimento histórico, parece válida. Porém, como Lukács evidencia em sua análise do romance histórico, o realismo liga-se, impreterivelmente, à ação humana, ao reconhecimento de sua potencialidade, esta transfigurada no personagem, especificamente no personagem típico.

No caso do romance rulfiano, em que os personagens, em alguns casos, tornam-se narradores, porém estão mortos, encerrados em tumbas, é possível apreender o movimento histórico e possibilitar o reconhecimento da

potencialidade humana? Ou seja, o romance, mesmo como uma aporia, mostra ao homem que um outro mundo é possível?

2.2 – Determinismo, casualidade, Realismo: o movimento dialético das personagens centrais de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo

O homem tornou-se humano ao agir sobre a natureza, ou seja, ao dominá-la por meio do trabalho. Antes, como resposta às necessidades imediatas de sobrevivência, posteriormente como forma de dominação do próprio homem, o trabalho se coloca como o momento ápice da humanização, da separação do homem das determinações da natureza, podendo então construir sua própria história.

Diante dessa potencialidade do homem revelada a si mesmo por sua ação no mundo, analisemos os seguintes fragmentos do romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo:

- ¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos.
- Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?
- Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo.
- Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos. (R., p. 49-50)

Esses fragmentos, dispostos quase na metade do romance, trazem uma nova perspectiva ao leitor: tudo o que foi lido até então não fazia parte somente de um monólogo, iniciado por “Vine a Comala [...]” (R., p. 7). Esta obra revela-

se como um diálogo entre corpos mortos, entre indivíduos enterrados na mesma tumba. Juan Preciado, que tentava dar a sua morte uma causa diferente, termina por contar a Dorotea o real motivo de seu falecimento: “los murmullos”, ou seja, o medo terrível diante da incompreensão dessa nova realidade que a ele se impunha.

Junto à incompreensão manifestada, pouco importa o nome que cada um recebeu como símbolo de sua individualidade. Neste momento, ser Doroteo ou Dorotea não faz mais sentido. Tais fragmentos mostram como muita força um processo de perda da compreensão e da potencialidade humana. Juan Preciado não encontra àquele que busca; Dorotea sem saber se teve ou não um filho, vaga até sua morte pelas ruas de Comala, à espera da caridade alheia. Os dois agora enterrados na mesma tumba conversam... Onde está a força humana?

Este romance ilumina, como mostraram os fragmentos mencionados, uma discussão importante sobre o destino da humanidade. Atualmente, verifica-se que, apesar dessa potencialidade, o homem perdeu-se em sua capacidade suprema de humanização. Na história humana, o trabalho, que até então o havia libertado de uma natureza ameaçadora, torna-se o opressor de seu próprio criador. O trabalho deixa de ser o momento máximo de humanização, para se separar e fazer dos próprios homens seu combustível de ação.

Nesse sentido, a obra de arte literária, como resultado da evolução humana e produto do trabalho, mostra-se como um todo complexo, que, ao ser resultado do próprio processo evolutivo do homem que o levou à reificação e à alienação, ainda guarda em si algo humanizador, no sentido de lembrar ao homem a sua capacidade inerente de construir sua própria história.

Como reflexo de uma realidade nem sempre disponível, a literatura mostra-se como o contraponto entre a incompreensão dos destinos humanos, diante de uma história cada vez mais complexa e inacessível, e a sua possibilidade de estruturação, de formulação por meio da criação artística.

É nesta contradição inerente que a arte se reconhece como objeto humano, cuja tentativa de autoconsciência baseia-se em seu caráter terreno,

ou seja, em sua cismundaneidade, em que, para Lukács⁹⁶, trata-se da arte como um trabalho no qual se evoca a história humana, como resultado da vida coletiva, cotidiana.

Assim, a obra de arte literária mostra-se como uma busca pelo destino humano por meio do reflexo dos destinos individuais. Para Lukács:

A arte – e, em particular, a literatura – como uma forma específica do reflexo de uma realidade exterior à consciência do artista [...] é uma modalidade específica do reflexo da realidade, que produz um conhecimento antropomorfizador do mundo do homem, [...] o que permite à arte elaborar uma autoconsciência do desenvolvimento da humanidade.⁹⁷

É essa possibilidade de conhecimento do mundo humano e do homem em si, que a literatura realista, ainda nos termos de Lukács, busca captar em sua forma. Como um “estudo apaixonado da natureza humana do homem”⁹⁸, a literatura constitui-se como autoconsciência do homem e compreensão da realidade à sua volta.

Trata-se, essencialmente, de uma forma de reflexo, de objetivação, de íntima relação entre o homem criador e seu objeto criado, cujo alvo é o encontro consigo mesmo: o reencontro do homem com sua humanidade perdida. Tal trabalho consiste em transformar o “caráter caótico com que a realidade se manifesta na observação da vida cotidiana”⁹⁹ em uma representação estruturada, ou seja, no movimento dialético entre forma e conteúdo.

O romance, como estrutura formal da modernidade, carrega esse movimento ao constituir-se como “tentativa de conferir significação ao mundo exterior e à experiência humana”¹⁰⁰, como resultado de um longo processo de

⁹⁶LUKÁCS, op. cit., 1966.

⁹⁷LUKÁCS, Georg. *Arte e Sociedade*. Escritos Estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009. p. 15.

⁹⁸LUKÁCS, op. cit., 2009, p. 89.

⁹⁹FREDERICO, op. cit., 1997, p. 55.

¹⁰⁰JAMESON, Frederic. *Marxismo e Forma*. Tradução de Lumna Maria Simon et al. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. Em defesa de Georg Lukács. p. 137.

construção da história do homem, iniciado com a Revolução Burguesa, cuja estrutura formal que se constituiu mais adequada foi o romance¹⁰¹.

Nesse movimento dialético, uma instância formal assume centralidade: as personagens. Junto às outras instâncias essenciais à construção do romance, como enredo, espaço e o tempo, será na construção das personagens que a narração romanesca se concretiza como o reflexo dos destinos humanos:

Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a matéria; as “idéias”, que representam o seu significado, – e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos.¹⁰²

São, então, as personagens que assumem na narrativa os seus destinos individuais como parte essencial e concreta do próprio desenvolvimento social e coletivo. Serão as relações entre estes indivíduos, as ações das

¹⁰¹É importante salientar que o romance foi a expressão do caráter revolucionário da burguesia, que no momento revolucionário voltava-se para uma mudança social profunda e, para isso, tinha plena consciência da necessidade de se conhecer profundamente a realidade. Entretanto, como bem salienta Frederico, “o ano de 1848 marca o final desse período heróico. A burguesia enfrenta agora um novo adversário: o proletariado. Perante os novos desafios, a burguesia torna-se uma classe conservadora, interessada apenas em manter a ordem estabelecida. A sociedade não é mais palco da história social dos conflitos e da busca do conhecimento da verdade. Agora a sociedade passa a ser vista como uma segunda natureza, como algo fixo, imutável, e o pensamento se compraz na apologia do existente. A democracia é substituída pelo liberalismo; a economia clássica se transforma em economia vulgar, o racionalismo abandona o ideal emancipatório e torna-se uma técnica positiva de controle social”. Ver: FREDERICO, Celso. *Lukács* – um clássico do século XX. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Logos) p. 41. Tais aspectos mostram-se importante a este capítulo, principalmente porque o romance, objeto de estudo, situa-se em momento posterior, da própria crise das promessas burguesas em países periféricos e da crise do próprio modelo do romance, promovido pelas vanguardas.

¹⁰²CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In: _____; ROSENFELD, Anatol et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 54

personagens, em seu cotidiano, ou com o narrador (intra ou extradiegético), que carregarão a forma social do romance, imanente à sua estrutura.

Sendo as personagens e suas vivências a expressão fundamental das relações sociais e expressão da potencialidade humana, como encarar um romance cujos personagens já estão, desde seu início, mortos? Como compreender a significação de uma “experiência humana” por meio de vidas e possibilidades de ação já findas? Chega-se, neste momento, a mais um problema deste capítulo: o que as almas penadas de Comala nos dizem sobre a história humana?

Na tentativa de responder a essas questões ou, ao menos, formulá-las mais adequadamente, é preciso aprofundar o estudo das personagens, de sua constituição como seres sociais, incluídos em uma sociedade peculiar, transfigurados por meio de uma elegia, de uma triste obra lírica, que parece nos indicar o fim de um caminho, a chegada do homem a sua aporia, contudo traz consigo um outro lado, manifesto na obra de arte, que deve ser apropriado pelo leitor.

Diante dessa problemática, é preciso iniciar a análise em sua personagem central: Pedro Páramo. Esta personagem assume uma importância fundamental em todo o romance. O primeiro indício disso é a extensão de seu nome ao título da narrativa. O outro aspecto, central ao enredo, a trajetória de ascensão e queda desse *cacique*, proprietário de Media Luna, que sustenta e mantém a cidade de Comala.

No decorrer da narrativa acompanhamos a formação e o desenvolvimento de Pedro Páramo, desde sua infância até seu assassinato, por meio do relato e da memória de diversos personagens e por intermédio de um narrador em terceira pessoa, como tratado no tópico anterior. A primeira notícia que temos da personagem é que já está morta. Juan Preciado, conversando com Abundio, descobre que assim como parece não haver nenhum vivente em Comala, “Pedro Páramo murió hace muchos años” (R., p. 10).

É preciso notar que somado ao tom fantasmal desses primeiros fragmentos da obra, a aparição do *cacique* também está envolta em mistérios,

ou, mais que isso, em alguma maldição: “– Yo también soy hijo de Pedro Páramo – me dijo. Una manada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo cuar, cuar, cuar.” (R., p. 9).

Esta maldição que ronda o nome de Pedro Páramo e parece se estender a seus filhos está enunciada nessa aparição repentina de uma manada de corvos, os quais na cultura popular são portadores de maus presságios, principalmente por ser um pássaro de plumagem totalmente negra e de hábitos necrófagos.

Após a descoberta da morte de Pedro Páramo, já no fragmento 2, os outros fragmentos seguirão contando momentos de sua infância, sempre misturados a enunciados da lembrança de Susana San Juan, o grande amor de Pedro. No fragmento 10 encontra-se um diálogo bem revelador entre Pedro e sua avó:

– ¿Qué haces aquí a estas horas? ¿No estás trabajando?

– No, abuela. Rogelio quiere que le cuide al niño. Me paso paseándolo. Cuesta trabajo atender las dos cosas: al niño y el telégrafo, mientras que él vive tomando cerveza en el billar. Además no me paga nada.

– No estás allí para ganar dinero, sino para aprender [...]. Es necesario que te resignes.

– Que se resignen otros, abuela, yo no estoy para resignaciones.

– ¡Tú y tus rarezas! Siento que te va a ir mal, Pedro Páramo.
(R., p. 20)

Após o olhar desconfiado de sua avó no fragmento 7, encontra-se esta declaração clara do destino sombrio de Pedro Páramo. No entanto, da família em condições modestas, mostrada nos primeiros fragmentos, junto à própria descrença do pai, Don Lucas, que não via no jovem condições de conduzir seus negócios, Pedro Páramo passa a ser a lei do lugar: “¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros.” (R., p. 107).

Tal poder é conquistado por meio da mentira, da usurpação e de muitos

assassinatos, como de Toribio Aldrete, enforcado em um quarto da pensão de Eduvirges, sob a acusação de usufruto. Assim, assiste-se à ascensão de Pedro Páramo, que se dá sobre muitos escombros de vidas e famílias arruinadas:

– Dices bien, Geraldo. Déjalos aquí. Los quemaré. Con papeles o sin ellos, ¿quién me puede discutir la propiedad de lo que tengo?

– Indubitavelmente nadie, Don Pedro. Nadie. Con su permiso. (R., p. 84)

Dono das terras produtivas e das vidas de Comala, que destino sombrio se reserva a Pedro Páramo, como enunciado pelos corvos ou por sua avó? O primeiro indício de sua queda está no fragmento 39, após ser informado da morte do único filho que realmente criou, Miguél Páramo:

Pedro Páramo se había quedado sin expresión ninguna, como ido. Por encima de él sus pensamientos se seguían unos a otros sin darse alcance ni juntarse. Al fin dijo:

– Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto. (R., p. 57)

É neste momento que os pensamentos soltos semelhantes aos da infância retornam a Pedro Páramo. No entanto, não para recordar sua paixão e seus momentos com Susana, mas para compreender a morte de seu filho e, principalmente, para reconhecer sua trajetória.

Retomando o que foi tratado anteriormente acerca da potencialidade do homem de construir sua história, por meio de seu trabalho, de suas relações sociais, como é possível compreender a trajetória de Pedro Páramo? Vê-se claramente no romance como seu destino parece já determinado previamente. Sua trajetória de ascensão e de queda mostra-se já como previamente estabelecida.

Vaticinado por sua avó, Pedro não se resignará. Vingará a morte de seu pai, mesmo sem saber quem realmente o matou; se tornará o “*cacique*” de

Comala, ou seja, um domínio sobre a população da cidade que abrange as condições financeiras e sociais, um domínio quase que pleno:

el asunto comenzó – pensó – cuando Pedro Páramo, de cosa baja que era, se alzó a mayor. Fue creciendo como una mala yerba. [...] Siempre esperé que él viniera a acusarse de algo; pero nunca lo hizo. Y después estiró los brazos de su maldad con ese hijo que tuvo. Al que el reconoció, solo Dios sabe por qué. (R., p. 58)

A personagem se percebe, então, presa a este ciclo de seu destino, já previamente determinado, no qual sua história mostra-se como causal, como etapas de um objetivo já idealizado. Assim, o potencial humano de construção de sua própria história parece limitado por “determinações oriundas do patamar de desenvolvimento alcançado, até aquele momento histórico, pela formação social”¹⁰³.

Por isso, a essência da particularidade encontrada na personagem, em sua relação direta com o mundo que a rodeia, respondendo a condições já previstas, assume uma generalidade necessária à obra de arte e ilumina um movimento importante da história humana. Como um tipo, Pedro Páramo terá seu destino individual possibilitado e limitado pelas condições concretas do desenvolvimento social.

A liberdade do homem manifesta-se em sua ação sob a natureza. Tal ação caracteriza-se pelos movimentos de objetivação e de exteriorização. Assim, a ação do homem sobre a natureza e posteriormente sobre as relações sociais manifestam-se por meio da capacidade da prévia-ideação, ou seja, da capacidade de construir mentalmente aquilo que ainda não está concretizado no mundo.

Tal capacidade, como bem salienta Lessa ao tratar das concepções ontológicas de Lukács, ao se processar, precisa incorporar: “o patamar de desenvolvimento sociogenérico já alcançado pela humanidade, como também

¹⁰³LESSA, Sérgio. *Para compreender a ontologia de Lukács*. 3. ed. Ver. e ampl. Ijuí: Ed. Unijuí, 2007. p. 78.

generaliza a situação presente ao confrontá-la com o passado e com o futuro”¹⁰⁴. Assim, o processo de acumulação, que permeia a objetivação, constitui-se no momento em que “a ideia [é] tornada objeto”¹⁰⁵.

No entanto, o que a trajetória de Pedro Páramo nos revela é uma história já determinada, já condicionada. Essa trajetória da personagem central é tão forte que parece contaminar a história de todo um povo, toda uma cidade. A ascensão e a queda de Pedro Páramo são também o destino da sociedade de que é o centro. Como pedras, Comala também desmonora, como nos conta o diálogo de Abundio e Juan:

– [...] Yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.

– No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie. (R., p. 10).

Essa determinação presente na trajetória da personagem central do romance se manifesta como a transfiguração, o reflexo, de uma realidade que se impõe aos homens. Como mencionado anteriormente, o resultado do trabalho humano foi a alienação e a reificação, no sentido em que o capital tornou-se, no capitalismo, o único tipo de produção da vida social:

Não apenas os produtos dos trabalhadores transformados em forças independentes – produtos que dominam e compram de seus produtores –, mas também, e sobretudo, as forças sociais e a [...] forma desse trabalho, que se apresentam aos trabalhadores como propriedades de seus produtos. Estamos, portanto, no caso, diante de uma determinada forma social, à primeira vista muito mística, de um dos fatores de um processo de produção social historicamente produzido.¹⁰⁶

¹⁰⁴LESSA, op. cit., 2007, p. 79.

¹⁰⁵LESSA, op. cit., 2007, p. 38.

¹⁰⁶BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 145.

Essa vida social torna-se produzida e reproduzida pelas leis do capital, baseada na propriedade privada e no domínio da riqueza e dos meios de produção por uma classe apenas, enquanto se exclui o restante da população. A trajetória de Pedro Páramo não é o reflexo da história do desenvolvimento do capitalismo simplesmente por ser este um *cacique*, mas principalmente por materializar em sua construção como personagem típico o movimento cíclico similar já previamente determinado por uma força aparentemente mística, ou não bem determinada, apenas sentida e prenunciada, sem existência palpável.

Desse modo, a potencialidade humana, em que seu trabalho construirá efetivamente novas objetivações e novas relações sociais, mostra-se impedida pelo processo de produção material – o capitalismo –, que se reproduz infinitamente sob as mesmas condições de exploração da força humana.

A consciência da personagem, ou seja, o desenvolvimento do seu ser-para-si¹⁰⁷, limita-se ao reconhecimento de suas impossibilidades, ao fatalismo de seu destino. Semelhantes em trajetórias, Paulo Honório, de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, também personagem sucumbido por um destino já determinado, reconhece que “se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige”¹⁰⁸.

A aflição de Pedro virá com a morte de Susana e a impossibilidade de realização desse amor. Pedro não alcançará a percepção de ser mais uma peça de uma engrenagem maior, como Paulo Honório¹⁰⁹, mas sucumbirá como todos os outros, ou de uma forma ainda mais trágica, pois muitos ainda mantêm seus corpos, podem dialogar... Pedro Páramo apenas se reduziu a um “montón de piedras” (R., p. 101).

Esse movimento da narrativa, materializado principalmente na trajetória de sua personagem central, Pedro Páramo, mostra-se como determinado,

¹⁰⁷ LESSA, op. cit., 2007, p. 83.

¹⁰⁸ RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo: Record, 2006. p. 220.

¹⁰⁹ Este tema é melhor discutido em ROSA, Daniele dos Santos. *Literatura e nação: um estudo sobre S. Bernardo e Grande Sertão: veredas*. 2009. 186 f. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2009.

fatalista, cuja ação humana limita-se a reproduzir relações sociais que mantêm, acima de tudo, uma relação de exploração entre os homens, impossibilitando a humanização de todos.

Como face inversa de uma mesma moeda, encontra-se neste romance um movimento em direção contrária, também materializado na particularidade das personagens, mas que inverte a relação: a casualidade, isto é, a incompreensão e a inexistência palpável de qualquer razão para os acontecimentos.

Enquanto o destino de Pedro Páramo aparece já enunciado desde sua infância, outras personagens já parecem vagar em um espaço sem conseguir ao menos se situar ou compreender seus acontecimentos. Tal é o destino de Abundio, Juan Preciado e de Dorotea. Diante disso, analisemos parte do fragmento 68:

– ¡Damiana! – llamó Pedro Páramo –. Ven a ver qué quiere ese hombre que viene por el camino.

Abundio siguió avanzando, dando traspiés, agachando la cabeza y a veces caminando en cuatro patas. Sentía que la tierra se retorció, le daba vueltas y luego se le soltaba; Él corría para agarrarla, y cuando ya la tenía en sus manos se le volvía a ir, hasta que llegó frente a la figura de un señor sentado junto a una puerta. Entonces se detuvo:

– Denme una caridad para enterrar a mi mujer – dijo.

Damiana Cisneros rezaba: «De las asechanzas del enemigo malo, líbranos, Señor». Y le apuntaba con las manos haciendo la señal de la cruz.

Abundio Martínez vio a la mujer de los ojos azorados, poniéndole aquella cruz enfrente, y se estremeció. Pensó que tal vez el demonio lo había seguido hasta allí, y se dio vuelta, esperando encontrarse con alguna mala figuración. Al no ver a nadie, repitió:

– Vengo por una ayudita para enterrar a mi muerta.

El sol le llegaba por la espalda. Ese sol recién salido, casi frío, desfigurado por el polvo de la tierra.

La cara de Pedro Páramo se escondió debajo de las cobijas como si se escondiera de la luz, mientras que los gritos de Damiana se oían salir más repetidos, atravesando los campos: «¡Están matando a don Pedro!». (R., p. 287)

Conta-se, nesse fragmento, a aproximação de Abundio à casa de seu pai Pedro Páramo. Aquele, muito embriagado, segue o caminho em busca de alguém que possa ajudá-lo a enterrar sua esposa. Está confuso. Não compreende o porquê dos gritos da mulher que está à sua frente, não reconhece a seu pai, que esconde o rosto debaixo das cobertas.

Este fragmento, e a obra como um todo, parece evidenciar um problema central na compreensão do destino humano, em que a percepção da história se dá como um movimento das ações humanas, compreendidas entre dois extremos: a causalidade, como um fatalismo resultante de relações puras de causa e efeito; e a casualidade, cujos eventos não teriam nenhuma espécie de controle.

O homem ao imprimir à natureza sua condição de existência, ou seja, ao torná-la objeto e a si sujeito, condiciona à história um outro movimento, diferentemente do casual. No entanto, o homem não está fora dessa natureza dominada e essas leis causais se impõem a si próprio, ao mesmo tempo em que a parte não dominada dessa natureza (externa e internamente) força o extremo contrário dessa determinação: o puro descontrole de suas forças, isto é, a casualidade.

É simplesmente casual o encontro de Abundio e Pedro Páramo? Estando embriagado, sem consciência de seus atos, o parricídio cometido pelo personagem é involuntário, ou seja, Abundio é apenas um instrumento para a finalização da trama? Ou, seu oposto, Abundio carrega em sua inconsciência todo o ódio e a vingança de homens e mulheres explorados e massacrados por Don Pedro? Seu destino como assassino já estava determinado? Essas questões, sendo respondidas afirmativamente ou não, levam aos extremos. Não é possível considerar Abundio como apenas um autômato, nem imputar-lhe uma reação tão ampla. É na relação dialética entre o causal e o casual que se chega ao necessário, como síntese que ao estar carregada dessas duas

forças permite compreender os destinos dos personagens, e a história humana consequentemente, como um todo, como uma fábula, nos termos de Aristóteles.

De forma semelhante, conforme pode ser visto já na primeira citação deste capítulo, Juan e Dorotea, mortos, conversam na tumba. Contam suas vidas e, acima de tudo, desejam compreendê-la, como afirma Dorotea: “Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo” (R., p. 51).

Juan Preciado é inserido em um mundo que pouco compreende. Sua cabeça, cheia de vozes, irá de encontro aos ruídos e murmúrios de Comala:

Llegué a la plaza, tienes tú razón. Me llevó hasta allí el bullicio de la gente y creí que de verdad la había. Yo ya no estaba en mis cabales, recuerdo que me vine apoyando en las paredes como si caminara con las manos. Y de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras. Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. Me aparté de las paredes y seguí por la mitad de la calle; pero las oía igual, igual que si vinieran conmigo, delante detrás de mí. No sentía calor, como te dije antes; antes por el contrario, sentía frío. (R., p. 50)

Juan, ao tentar relatar seus últimos momentos de vida, rememora sua incompreensão. Comala não era a cidade que conhecera pelos olhos de sua mãe, Dolores; lá não havia mais ninguém, nem seu pai, já morto; mas encontrava pessoas, conversava, ele as via e depois elas desapareciam. Enfim, Juan mal conseguia definir com segurança sua sensação corporal, ora sentia frio, ora muito calor.

Essa incompreensão manifesta-se mais claramente ao tratar-se da esperança em encontrar a seu pai:

– Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer

aquí?

– Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión.

– ¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que no fue, por decirlo así, sino una ilusión más; porque nunca tuve ningún hijo. (R., p. 51)

Mais que incompreensão, a ausência de sentido no destino dessas personagens mostra-se como um erro de percepção, causado pelo engano dos sentidos ou da mente, baseados em uma esperança que parece crescer involuntariamente. Trata-se de uma confusão entre a aparência e a realidade, ou essência.

Essas personagens, inseridas no mundo estabelecido pelos desejos de Pedro Páramo, estão impossibilitadas de ver claramente o mundo a sua volta, de conhecer ou reconhecer a realidade em que vivem e que recriam. Alienadas desse conhecimento, essas vidas tornam-se ainda mais distantes de sua potencialidade de objetivação, de construir suas histórias.

Essas personagens parecem viver sob um sonho ou um eterno sono, como se dormissem sempre:

Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños. (R., p. 41)

Essa incompreensão é o destino da maioria dos personagens de *Pedro Páramo*. Suas vidas, dominadas por uma força maior, não parecem ter sentido. A fala de Bartolomé, ao retornar com sua filha Susana para Comala, após não conseguir adquirir riqueza com as minas, materializa bem o sentimento comum deste povo:

Este mundo que lo aprieta a uno por todos lados, que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá, deshaciéndonos en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre. ¿Qué hemos hecho? ¿Porqué se nos ha podrido el alma? (R., p. 70)

Como estas, muitas são as perguntas no romance. Como ruídos constantes, como vozes lamuriantes, essas perguntas se repetem. A única possibilidade de resposta parece vir da superstição e do medo. A magia, os sinais naturais, a religião, o rogo constante a uma salvação que parece cada vez mais distante, parecem ser não uma resposta, mas o alívio a uma impossibilidade de compreensão.

Essa impossibilidade torna-se tão forte que parte dos personagens secundários, ou até essenciais, como Juan Preciado e Dorotea, e contamina o próprio Pedro Páramo. Essa contaminação demonstra, com muita contundência, como esses dois movimentos, da causalidade e da casualidade são parte de uma mesma contradição.

Pedro Páramo a tudo domina, exceto aquilo que mais queria: o amor de Susana San Juan. Mesmo ao tê-la por perto, ele não consegue acessá-la:

Mientras Susana San Juan se revolvía inquieta, de pie, junto a la puerta, Pedro Páramo la miraba y contaba los segundos de aquel nuevo sueño que ya duraba mucho. El aceite de la lámpara chisporreaba y la llama hacía cada vez más débil su parpadeo. Pronto se apagaría.

Si al menos fuera dolor lo que sintiera ella, y no esos sueños sin sosiego, esos interminables y agotadores sueños, él podría buscarle algún consuelo. Así pensaba Pedro Páramo, fija la vista en Susana San Juan, siguiendo cada uno de sus movimientos. ¿Qué sucedería si ella también se apagara cuando se apagara la llama de aquella débil luz con que él la veía? (R., p. 83)

Pedro Páramo também não compreende a dor, nem os delírios ou sonhos de Susana. Como bem salienta o narrador em terceira pessoa: “¿Pero

cuál era el mundo de Susana San Juan? Ésa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber.” (R., p.117).

Essa incompreensão, que gera a incerteza e a imprevisibilidade da própria vida das personagens, alcança aspectos mais centrais da narrativa, como o narrador em terceira pessoa. Como indicado anteriormente, no romance *Pedro Páramo* há multiplicidade de vozes narrativas e, entre elas, há um narrador em terceira pessoa que conta a trajetória do protagonista, muitas vezes ratificando ou ampliando outras perspectivas já narradas pelas outras vozes.

Esse narrador, inicialmente onisciente, começa também a perder suas certezas, como se dá no fragmento anteriormente citado: “¿Qué sucedería si ella también se apagara cuando se apagara la llama de aquella débil luz con que él la veía?” (R., p. 83).

Observa-se, então, que a imprevisibilidade destina muitas das personagens a uma incompreensão constante de suas vidas. É como se dormissem, se estivessem sempre em pleno sono. A aparência, proveniente desta visão distorcida, encobre a essência, impossibilitando ao homem sua autoconsciência.

Essa falta de nitidez, como um disfarce, que impede a Juan Preciado e a Dorotea, e a muitos outros, compreenderem seus destinos, é semelhante ao próprio fetichismo, no qual a dicotomia entre aparência e essência é ocultada e apenas a aparência parece estar disponível.

Essa inversão que se dá ao considerar que as relações sociais criadas historicamente são na verdade naturais, isto é, o fetichismo da mercadoria, “como forma peculiar assumida pelo trabalho na sociedade burguesa”¹¹⁰, e por isso, precisam ser eternizadas ou não podem ser modificadas, é a ilusão que condenou toda uma vida, como a de Dorotea, a bêbada, ou levou Juan diretamente à sua morte.

Assim, como faces de uma mesma moeda, o puro determinismo que impede a Pedro Páramo uma outra vida, outras escolhas; ou a simples casualidade, como perda total no controle da existência, são movimentos que

¹¹⁰BOTTOMORE, op. cit., 2001, p. 149.

impedem ao homem o livre exercício de sua humanização e são ambos gerados pela divisão social do trabalho no mundo capitalista.

A casualidade, permeada como parte da cultura popular, não é apenas a contraposição ao movimento determinista imposto pelo capital, como se ali estivesse uma possibilidade de fuga; mas pode ser tão determinista quanto, pois também impede a ação do homem, a compreensão necessária para a ação, para a realização da própria história.

Desse jogo dialético entre essas duas forças, o que sobra? A obra aponta para dois caminhos. O primeiro materializa-se no seguinte fragmento:

– ¿Qué es lo que hay aquí? – pregunté.

– Tiliches – me dijo ella –. Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos. Pero el cuarto que le he reservado está al fondo. Lo tengo siempre descombrado por si alguien viene. ¿De modo que usted es hijo de ella? (R., p. 12)

Diante do clima fantasmal, a resposta de Eduviges a Juan chega a ser decepcionante. Como assim apenas trastes velhos? A resposta é decepcionante porque o resultado de todo empenho no desenvolvimento humano também é desapontador. O que restou do trabalho, da separação do homem da natureza, do desenvolvimento de sua linguagem e subjetividade? A mercadoria, não como forma de satisfazer as necessidades humanas, mas como valor de troca, cujo poder de permutabilidade tornou-se tão amplo, e por isso fantasmagórico, que os homens deixaram de ser sujeitos para tornarem-se também objetos de si.

Essa percepção, possibilitada pela transfiguração de uma obra de arte literária, é essencial e contribui para o reconhecimento do mundo pelo homem. No entanto, o que se pode compreender com a sobrevivência das múltiplas vozes no romance? E pela presença e trajetória de Susana, “uma mujer que no era de este mundo” (R., p. 89)?

A partir dessas questões, pode-se chegar ao próprio movimento gerado pela produção de uma obra artística. Como falado anteriormente, é fruto do

trabalho humano e consequência da própria divisão social do trabalho, porém ao guardar em si elementos criadores e humanizadores, pode tornar-se desfeticizadora, ou seja, pode devolver ao homem sua potencialidade de ação.

É esse sentido que as múltiplas vozes, eternizadas no romance, vozes de corpos mortos, como de Dorotea e Juan Preciado, que dão sentido à narrativa, parecem representar. Mais que fluxos de uma oralidade popular, é a resistência de uma história, de um povo. Pedro Páramo desmoronou, mas aqueles cujo destino ele sempre dominou permaneceram, ainda falam, ainda se mostram presentes de alguma maneira.

Não são apenas vozes de almas penadas, como Dorotea nos explica, são as vozes de seus corpos, sofridos durante toda a vida, violentados pelo corpo e pela vontade dos Páramos. É uma voz mais materializada, que toma força e cruza os caixões, as pedras, as paredes, os tempos e os espaços.

Junto a essa força trazida pela insistência das vozes, Susana mostra-se como a negação extrema ao mundo de Pedro Páramo. Ela é a inexplicável, porque a explicação dada por Pedro não lhe cabe; seu mundo é outro. Um mundo que também está ali, encerrado nas tumbas, mas cujo grito ainda é ouvido e se atualiza na obra de arte.

É no reflexo desse movimento dialético entre a causalidade e a casualidade, transfigurado no movimento de constituição das personagens e da multiplicidade de vozes narrativas, que a literatura mantém latente a contradição da história humana, manifestada entre a potencialidade do homem de criar e a sua nulidade; entre a vida e a morte. Como a multiplicidade de vozes, esse movimento entre o causal e o casual conduz a narrativa ao plano da necessidade, que, como síntese, mantém o movimento dessas duas forças, permitindo-lhes alcançar uma historicidade mais plena, ou seja, a totalidade.

Nesse sentido, no momento em que *Pedro Páramo* deixa de ser um conjunto aleatório de fragmentos, de vozes desconexas para torna-se uma totalidade inteligível, esta obra de arte se assume com desfeticizadora, como um romance que, sendo realista, capta a história em seu movimento constante e contínuo. Esta historicidade, presente nessa lógica interna dos próprios

fragmentos, demonstra como a multiplicidade de vozes não são partes espaçadas e descontínuas. Ao contrário, revelam uma unidade profunda, na qual o movimento de passagem de personagem a narrador e vice-versa, como ocorre com o narrador em terceira pessoa, captam, como conjunto, um movimento que, ao ser verossímil, transfigura a realidade.

Essa força de captação do movimento do real presente no conjunto dos murmúrios, que deixam de ser vozes perdidas para se tornarem um coro que mostra ao homem sua potencialidade de ação (desfetichizadora), alcança os personagens. Pedro Páramo, como personagem típico, nos termos de Lukács, transita entre as duas ordens que formam a sociedade mexicana: desde uma família de humildes produtores, que dependem do comércio local; até tornar-se o “senhor” do lugar, o dono das vidas e das leis. Sua trajetória, conforme foi vista neste capítulo, de ascensão e queda, vincula-se intimamente ao próprio destino do povo mexicano e carrega consigo as forças que conduziram nossa história até o presente.

No entanto, são os outros personagens, como Dorotea e, principalmente, Susana que demonstram em suas trajetórias, de forma contraditória, a potencialidade que a obra de arte carrega, demonstrando ao homem seu potencial de construtor da realidade. Dorotea está presente nos momentos cruciais da trajetória dos Páramos: é aquela que em troca de alimento ajuda Miguel a capturar mulheres; conhece profundamente a trajetória de Don Pedro, desde quando assassinou todos os suspeitos da morte de seu pai e usurpou seus bens; até presenciar seus últimos dias, com a morte de Susana.

Assim, de mulher simples, sem bem algum, dependendo da caridade e em busca de um filho que nunca chegou a conceber, Dorotea assumirá o mais forte desses murmúrios que, além de possibilitar reuni-los e dar-lhes uma inteligibilidade, possibilitará a Juan Preciado e a nós leitores nos interamos de toda a trajetória dos moradores de Comala. Há concentrado nela a força do cotidiano, a potencialidade do povo, todos elementos essenciais que possibilitam, como contundência narrativa, se apropriar das forças que produzem a vida social.

Como em *Dorotea*, há uma força na personagem de Susana que permite, como tratado anteriormente, se contrapor ao mundo estabelecido pelo poder vigente, no caso, pelos Páramos. Susana, como personagem típica, congrega todos os elementos contrários ao mundo de Pedro Páramo: nela estão os sentimentos de amor, a sensualidade, a reflexão, a saudade, a sensibilidade, enfim todos os sentimentos que a impedem de viver em *Media Luna*. Sentimentos estes que Pedro Páramo reconhece em Susana, mas está impossibilitado de vivê-los.

São, portanto, esses murmúrios que deixam de ser apenas narrativas da derrota para tornarem-se possibilidades de ação humana, assim como personagens que ao assumirem a condição de narradores se constituem como personagens típicos por concentrarem ao mesmo tempo os maiores limites de suas vidas e possibilitarem, em sua simplicidade e trajetória social, a experiência da potencialidade do homem como construtor da realidade.

Assim, é possível considerar, ainda inicialmente, o romance rulfiano como realista, pois a partir de sua estrutura formal – multiplicidade narrativa e personagens – é possível perceber um movimento similar que vai ao encontro das estruturas sociais que formam a realidade, a fim de captá-la e compreendê-la.

Ao se delimitar com a exatidão possível os movimentos internos à obra, como a multiplicidade narrativa e o alcance dos personagens, foi possível compreendê-la com mais exatidão e perseguir os passos do escritor em sua busca hermenêutica na obra literária. Contudo, o movimento elíptico da narração, ao somar-se com a amplitude dos personagens, permitiu ao romance rulfiano trilhar caminhos próprios na busca por transfigurar a totalidade do movimento da história humana? De que forma o romance se aproxima de seu problema central: a forma literária e o processo social?

Na tentativa de responder a essas questões e compreender se o romance alcança, de fato, a totalidade do movimento histórico, pois isto depende, ainda, da presença de chão histórico transfigurado, bem como a possibilidade de retorno à vida cotidiana, torna-se necessário aproximar o romance rulfiano dos grandes romances realistas do fim do século XIX e início

do século XX. Porém, tal aproximação, que se faz pelo par dialético poesia e história, não é mecânica, nem simples. Como será tratado no próximo capítulo, necessitará ainda perceber a abrangência dos avanços e dos limites de *Pedro Páramo*, como objeto central desta pesquisa.

Capítulo 3 – "tierra que todo se da [...] pero todo se da con acidez": ficção e história em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo



Juan Rulfo, *Jinetes y caminantes*, 1949-1950

Después pasearon los dos por los corredores del curato, sombreados de azaleas. Se sentaron bajo una enramada donde maduraban las uvas.

– Son ácidas, padre – se adelantó el señor cura a la pregunta que le iba a hacer – vivimos en una tierra en que todo se da, gracias a la providencia; pero todo se da con acidez. Estamos condenados a eso. (R., p. 294)

A citação escolhida para iniciar este capítulo, que também faz parte do título desta seção, se impõe como um símbolo-síntese da complexa relação entre o documento e a poesia: “vivimos en una tierra en que todo se da, gracias a la providencia; pero todo se da con acidez. Estamos condenados a eso.”. Trata-se do fragmento 40. É um dos mais longos de todo o romance e se centra no Padre Rentería. Inicia-se com a lembrança do padre ao ir a Contla, cidade próxima ao povoado de Comala, para se confessar. Em sua reflexão, rememora o momento em que, ao tornar-se adulto, Pedro Páramo começa a ser acusado por seu envolvimento com diversas mulheres. O padre afirma esperar a autoacusação do *cacique* que nunca chega. Entrega-lhe Miguel, cuja mãe morreu no parto e, como o pai, “fue creciendo como una mala yerba” (R., p. 246), até que abusará da sobrinha do Padre Rentería, Ana, e matará seu irmão.

Neste longo fragmento, o Padre Rentería recorda o momento em que lhe foi negada a absolvição pelo Padre de Contla, seu amigo de seminário. Como afirma a sua sobrinha, não se sente mal, mas “um hombre malo” (R., p. 250), responsável não diretamente pelas mazelas sofridas pelo povo, mas por abster-se de uma ação modificadora e por se submeter também aos mandos do *cacique* local, impondo-se como também dono das “almas” destas pessoas e negando-lhe o único refrigério que poderiam desejar, a salvação, como está explícito no fragmento 16, nos pensamentos do próprio padre:

Todo esto que sucede es por mi culpa – se dijo –. El temor de ofender a quienes me sostienen. Porque ésta es la verdad;

ellos me dan mi mantenimiento. De los pobres no consigo nada; las oraciones no llenan el estómago. Así ha sido hasta ahora. Y éstas son las consecuencias. Mi culpa. He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios. ¿Pero qué han logrado con su fe? ¿La ganancia del cielo? ¿O la purificación de sus almas? Y para qué purifican su alma, si en el último momento... Todavía tengo frente a mis ojos el último momento... Todavía tengo frente a mis ojos la mirada de María Dyada, que vino a pedirme salvara a su hermana Eduviges [...]. (R., p. 207)

Esta autorreflexão feita pelo Padre Rentería, que se repete em todo o romance, se concretiza nesta imagem central: uma terra que tudo dá, no sonho possível desde a colonização; mas um todo amargo, ágrico, doloroso. Trata-se de uma experiência da culpa, da dor, do pecado, da morte e da necessidade que se impõem como reflexo de complexa relação entre passado e presente, e se materializa na vivência dos personagens, como uma síntese da perda do sentido último na história humana.

O romance de Rulfo parece se fundamentar nessa profunda experiência da complexa relação entre o passado, em seus momentos decisivos, e o presente, transfigurado na vivência dos personagens. No entanto, é preciso nos perguntar: essa experiência do passado e do presente, em sua relação contraditória, também se encontra na forma de narrar? Em sua complexa relação entre ficção e história, ao assumir como elemento constitutivo a fantasia, o romance mantém firme sua relação com a história do país e de seu povo?

Dando continuidade à discussão dos problemas propostos, é preciso remeter a três importantes fragmentos da obra. Esta discussão parte dos fragmentos 64, 65 e 66. Já próximos ao final do romance, tratam de dois assuntos centrais: a morte de Susana San Juan e a presença do *El Tilcuate* na Revolução Mexicana. Diferentemente do fragmento 40, que narra a tentativa de confissão do Padre Rentería, estes assuntos centrais ora se remetem à própria

narrativa, ao seu desenrolar interno, como a morte do grande amor de Pedro Páramo; ora trará de forma explícita o documento da vida mexicana: o relato da sua Revolução. É esse movimento dialético entre o documento e a poesia que este capítulo busca desenvolver.

O primeiro, fragmento 64, traz parte do diálogo entre Dorotea e Juan Preciado. Como já sabemos, os dois, enterrados na mesma tumba, conversam. É uma conversa longa, eterna e atemporal, situada no presente da enunciação, que marcará a obra como um todo, revelando-se apenas no meio do livro. Dorotea está muito interessada no que está sendo dito por outros mortos e pede que Juan Preciado lhe conte o que ouve. Após a narração de um momento da vida de Susana, Dorotea inicia o fragmento com a seguinte frase: “Yo. Yo vi morir a doña Susanita.”. Como características gerais, podemos verificar que se trata do presente da narrativa; é uma continuidade indireta do fragmento 55 (parte do diálogo) e liga-se de forma temática, mas não linear, ao fragmento imediatamente anterior, no qual se narra o momento da morte de Susana, e Dorotea é uma das mulheres ali presentes:

- Yo. Yo vi morir a doña Susanita.
- ¿Qué dices, Dorotea?
- Lo que te acabo de decir. (R., p. 294)

No fragmento 65, no qual conta-se o enterro de Susana San Juan, já se tem outras características. Retorna-se no tempo, temos a presença de um narrador em terceira pessoa, ou seja, há mais narração que diálogo. Relata-se também um dos momentos centrais do romance: a tristeza de Pedro Páramo com a morte de Susana. Para ele, deverá ser uma tristeza sentida por todos. Por isso, estabelece um período de luto em Media Luna e em Comala. Como símbolo desse desalento, ouve-se o repique dos sinos, que forte e repetitivo impede a compreensão do fato pelos moradores, além de se transformar em uma grande festa. De forma punitiva, Pedro Páramo promete cruzar seus braços e deixar a cidade morrer de fome, fato este que se cumpre, pois Comala torna-se uma cidade habitada por mortos e desolados:

Al alba, la gente fue despertada por el repique de las campanas. Era la mañana del 8 de diciembre. Una mañana gris. No fría; pero gris. El repique comenzó con la campana mayor. La siguieron las demás. [...] Llegó la noche. Y el día y la noche las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos. [...] La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja. Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. Allá había feria. [...] Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala:

– Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.

Y así lo hizo. (R., p. 295-296)

Por fim, no terceiro fragmento há um rompimento temporal e temático maior: já não se trata mais da morte de Susana San Juan. É um diálogo entre *El Tilcuate* e Pedro Páramo sobre suas investidas na Revolução Mexicana. O *cacique* de Comala, a fim de proteger sua propriedade, estabelece contato com os revolucionários, promete a eles dinheiro e homens, e manda seu empregado para, junto a eles, inserido na guerrilha, buscar manter sua posição como *terrateniente*.

Em forma de diálogo, apenas iniciado por um narrador, *El Tilcuate* vai contando a Pedro Páramo as mudanças e os choques de poder que ocorrem durante os anos da Revolução:

El Tilcuate siguió viniendo:

– Ahora somos carrancistas.

– Está bien.

– Andamos con mi general Obregon.

– Está bien.

– Allá se ha hecho la paz. Andamos sueltos.

– Espera. No desarmes a tu gente. Esto no puede durar mucho.

– Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos

con él, o contra él?

- Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno.
- Pero si somos irregulares. Nos consideran rebeldes.
- Entonces vete a descansar.
- ¿Con el vuelo que llevo?
- Haz lo que quieras, entonces.
- Me iré a reforzar al padrecito. Me gusta cómo gritan. Además lleva uno ganada la salvación.
- Haz lo que quieras. (R., p. 296)

Pelo próprio desenrolar da Revolução, sabe-se da mudança e dos movimentos de desacordos, traições e assassinatos ocorridos, o que no fragmento está contido em uma forma linear de diálogo, como se tudo fosse dito de uma vez. O tempo que compreende a tomada de poder por Carranza, em 1915, a vitória de Obregon em 1920, até o levante Cristero, em meados de 1927-1929, está apreendido em um diálogo. Este fragmento, portanto, mostra-se interessante por romper em si, em sua estrutura, a própria instância temporal.

Nos três fragmentos mencionados (64, 65 e 66), encontram-se elementos de muita importância para a análise do romance como um todo. Neles está presente a experiência da complexa relação entre o passado e o presente, como vivência dos personagens, ou seja, como temática da narrativa; mas também como forma de narrar, em que essa experiência faz parte da forma específica que a obra de arte se propõe como aproximação e método de conhecimento da realidade. Considera-se, portanto, que essa sequência, não linear, de narrar a vida dos personagens inseridos na história documental do México, em que se aproxima a morte de Susana San Juan, relatada por diversos pontos de vista (narrador em terceira pessoa e em primeira pessoa – Dorotea), ao diálogo atemporal de El Ticalte e Pedro Páramo, não é aleatória, pois essa fragmentação dá força ao sentido último que a obra traz, como foi demonstrado no capítulo anterior.

Nos fragmentos 64 e 65 tem-se a mesma experiência sendo contada de forma diferenciada. No primeiro, é Dorotea que, no presente da narrativa,

expõe ao seu colega de tumba, Juan Preciado, a sua presença no momento da morte de Susana San Juan. Este momento, central à narrativa, é então anunciado e remetido diversas vezes. No fragmento 62, aparecem duas personagens, Ángeles e Fausta, que ao retornarem da igreja observam a janela da casa de Pedro Páramo e sugerem algum acontecimento ruim. Estas personagens, cujos nomes são extremamente significativos e que aparecem somente esta vez no romance, anunciam o momento exato da morte de Susana, momento este detalhado no fragmento 63, em que, junto ao Padre Rentería e a outras pessoas, Susana se nega a se confessar e se entrega à morte:

Después sintió que la cabeça se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeça; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche. (R., p. 294)

Tem-se, então, uma situação narrada que se torna mais que um momento crucial da obra: a morte torna-se a experiência limite de todos os personagens. Por isso, essa situação narrada deixa de ser uma vivência singular para ser, além de tema, também estrutura formal, pois a experiência da perda, percepção da vida como um mundo de aflições, alcança a todos os personagens e, conseqüentemente ao leitor, no contato direto com essa estrutura formal que é a obra literária.

Essa experiência da morte, através da perda da vida da personagem, é na história narrada um evento central que levará os outros personagens, em especial Pedro Páramo, a um outro estágio, outro momento, a um instante de reflexão e de reconhecimento de sua existência. Por sua vez, no modo de narração trata-se também de uma experiência, que não é mais somente da morte, mas da perda do sentido, no momento em que a linearidade temporal é rompida, e não há mais uma sequência lógica que possa guiar o olhar do leitor.

Essa universalização, que parte da experiência da morte para a experiência da Revolução Mexicana também se dá nessa sequência, com a

chegada ao fragmento 66. Nele, como será tratado com mais profundidade no tópico a seguir, o tempo e o espaço são rompidos com mais força. O narrador heterodiegético desaparece, volta-se a um diálogo em um tempo indeterminado, mas pertencente ao passado, pois não faz mais parte da conversa ou do que Dorotea e Preciado ouvem dos outros mortos. É o retorno necessário desse passado, das vidas de Comala que insistem em retornar, tornando essa experiência do passado e do presente não apenas tema, mas como um problema da representação literária, da relação entre ficção e história, no reconhecimento da narrativa, em especial o ato de narrar, como condição humana.

Como está nos fragmentos citados, discute-se o complicado problema da representação do mundo na obra literária, diante de sua autonomia como arte, mas também vinculada intimamente a uma realidade difícil de abarcar. Retomando o fragmento apresentado aqui como epígrafe, disposto mais ao fim do romance, na verdade pertence aos seus momentos iniciais, pois essa reflexão do Padre Rentería e sua busca pelo perdão ocorrem no dia da morte de Miguel Páramo, já narrada. Assim, estes fragmentos propõem a necessária discussão deste capítulo: o alcance da história humana em sua profundidade por meio da elaboração dos elementos artísticos, como a diluição temporal, a fragmentação espaço-tempo e a aproximação máxima à vida histórica coletiva do povo por meio da elaboração artística do cotidiano, concentrada no detalhe.

Essa discussão se faz necessária porque o romance de Rulfo possui uma dupla perspectiva: a busca por uma inovação formal, resultado de sua aproximação ao movimento do Realismo Fantástico; junto à necessária permanência de temas e de formas literárias que mantêm uma relação de continuidade com as obras costumbristas dos romances da Revolução, entre eles o próprio narrador em terceira pessoa, como abordado no capítulo anterior. É essa relação contraditória entre inovação e tradição, mimetizados no movimento entre o passado e o presente da narrativa, que o romance *Pedro Páramo* é analisado, ciente que de este movimento está presente tanto como tema, na retomada dos momentos essenciais da modernização mexicana, como na forma de narrar.

Nesse sentido, ao se universalizar uma situação narrada, a obra de arte literária torna-se uma forma muito especial de representação ou mimese, ou seja, mostra-se como um

processo de mediação realizado pelo escritor que, ao construir uma outra realidade, reduzindo os elementos externos à estrutura literária, alcança relevância estética quando dá a ver a realidade exatamente por transformá-la em algo diferente e relativamente autônomo em relação a ela: o texto literário.¹¹¹

É nessa relação entre a literatura e a sociedade, evocada pela obra de arte, no momento em que o cerne da obra se apresenta no tema, mas principalmente na forma, que a obra de arte literária alcançará por meio da ficção a história humana. É por isso que o mais importante na obra literária não é somente o reconhecimento imediato do que se representa, mas a maneira como se representa a vida humana ali particularizada:

El gesto mimético es pues en sí – considerado desde el punto de vista ulterior y superior de desarrollo de la humanidad – un sucedáneo de la palabra, y, por tanto, un sucedáneo del concepto, una intención inconsciente dirigida a fijar y ordenar conceptualmente los objetos, los hechos, etcétera.¹¹²

A *mimesis* como forma de *poiesis*¹¹³ impede o simples retrato inerte da vida para se aproximar de seu movimento em pleno funcionamento. Por isso,

¹¹¹ CORRÊA, Ana Laura dos Reis; HESS, Bernard Herman. Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: EdUnB, 2011. p. 175.

¹¹² LUKÁCS, op. cit., 1966, p. 27.

¹¹³ Sendo *mimesis* a representação das ações humanas, ou seja, “uma própria forma para figurar a presença do sujeito no mundo, como objeto central da atividade estética” (TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács – etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Unesp, 2008. p. 205), *poiesis* é a *mimesis* como atividade, ou seja, “a representação literária do mundo é um fazer, uma produção. [...] é no trabalho artístico, nos modos de como se constrói a representação, que se dá o processo mimético” (BASTOS, Hermenegildo. *Literatura como trabalho e apropriação – um esboço de hermenêutica literária*. *Reamate de Males - Teoria Literária Hoje*, v. 28, n. 2, Campinas, jul./dez. 2008. p. 157). Como bem sintetiza Candido: “mimese é sempre uma forma de poiese” (CANDIDO, Antonio. *Crítica e sociologia (tentativa de escolarização)*. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 13).

aqui se compreende a mimese como “mimese da ação”, ou seja, como representação da história não como imitação imediata da realidade, mas como “objeto imitador ou representante, isto é, a técnica da representação”¹¹⁴, em que se valoriza o ato criativo, o fazer imitativo como forma de compreensão das estruturas que dão forma à realidade, considerando a obra de arte sempre como um novo mundo criado.

A morte de Susana San Juan e o luto de Pedro Páramo que, como visto no fragmento 65, será o motivo mais imediato do abandono e da destruição da cidade de Comala, ao se universalizarem, tornando-se uma experiência geral dos personagens e sendo por eles também narrada, assume uma dimensão maior, como uma narrativa que também se propõe como experiência da morte, como experiência de um mundo da necessidade, de um mundo em que o documento por si só não basta. É necessária a poesia como elemento crucial de reconhecimento dessa realidade.

É nesse sentido que o romance *Pedro Páramo*, como uma representação artística da vida humana, possibilita ao homem tornar de novo presente a realidade, não apenas dos acontecimentos passados, mas a possibilidade de uma visão mais clara e mais profunda do presente, que escapa à percepção imediata. Por isso, toda representação ou *mimesis* artística é uma interpretação, um processo hermenêutico construído por meio da linguagem ficcional.

Os fragmentos 64 e 65 remetem a um mesmo fato, a morte de Susana, porém cada um deles é narrado por meio de uma perspectiva própria e tendo por estrutura formal uma variação significativa na forma de narrar. O primeiro é um pequeno diálogo entre os protagonistas; situa-se no presente da narrativa. Já o segundo, é uma narrativa contada em terceira pessoa, com narrador heterodiegético, cujo tempo e espaço pertencem ao passado, mas se diluem e se misturam na sequência evolutiva da narrativa. O terceiro, fragmento 66, por fim, é como a mistura formal dos dois anteriores: é um diálogo, porém atemporal e intimamente ligado à história documental, diferentemente dos fragmentos 64 e 65.

¹¹⁴ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. São Paulo: Humanitas, 2006. p. 104.

Assim, o enunciado e o momento da enunciação se mostram como instantes diferenciados no tempo, que juntos compartilham a necessária aproximação ao narrado. Essa necessidade de compreensão do presente por meio da aproximação ao passado, manifestada no discurso dos personagens, torna-se o tema central do romance. Será a experiência humana de todos os personagens de Comala que precisa ser conhecida. Porém, essa experiência complexa do tempo não está somente nos personagens, mas faz parte da estrutura formal, no sentido em que a obra literária, o romance *Pedro Páramo*, torna-se também uma experiência do tempo presente vinculada intimamente ao passado.

Como experiência do presente, como inovação formal, o romance rompe com a linearidade do tempo, ao inserir as múltiplas narrativas e pontos de vista diferenciados, porém essa experiência depende fatalmente da história humana, ou seja, do conhecimento do passado, desse movimento contínuo entre o antes e o depois, entre o passado e o presente, como tempos intermináveis e essenciais à compreensão da complexa história do homem no mundo.

Estabelece, assim, como tema e como realização formal da obra, uma relação entre o passado e o presente, como experiência humana, e entre a ficção e a história como formas de se aproximar da vida e do mundo, permitindo na obra de arte a universalização dos eventos factuais, particularizando-os, humanizando-os, pois “o universo se humaniza ao ser narrado”¹¹⁵.

Diante do conteúdo e da relação estabelecida entre esses três fragmentos, como partes de uma obra maior, mas partes essenciais e que contêm em si o todo, pode-se verificar dois aspectos centrais da obra de Juan Rulfo e que são essenciais para a discussão neste capítulo. Trata-se das características inovadoras da obra de Rulfo, como a fragmentação temporal e espacial de sua obra, próprias da fase literária nomeada como Realismo Fantástico; bem como uma referencialidade na própria história do México, semelhante ao que se dá na literatura costumbrista.

¹¹⁵ BASTOS, Hermenegildo. A obra literária com leitura/interpretação do mundo. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: EdUnB, 2011. p. 15.

Publicado em 1955, *Pedro Páramo* é considerado um dos romances centrais da Literatura Mexicana. Publicado quase que simultaneamente ao livro de contos *El llano en llamas*, o único romance de Rulfo representa um importante movimento de ruptura no estilo dominante nos anos de 1950, considerado como uma transição para a modernidade, por meio dos novos modos de expressão, próprios do movimento inovador que, anos mais tarde, será apropriado pelo movimento editorial chamado de *Boom*, elevando a literatura latino-americana à sua máxima universalidade de público.

Essa ruptura de estilo, como será melhor tratada posteriormente, é em si contraditória. Se é visível a mudança que se estabelecerá internamente na própria obra de Rulfo, em que os contos de *El llano en llamas*, em sua maioria, se aproximam muito mais da narrativa costumbrista e dos romances da Revolução que de seu romance experimental; também não é possível não perceber o nexos que une todos os seus escritos: o chão histórico mexicano.

Para muitos críticos, a obra de Rulfo foi um momento de mudança na literatura mexicana, que partiu de uma literatura de testemunho, como se considerou a *Novela de la Revolución*, dominada por um narrador onisciente, para se realizar como uma narrativa plural, em uma linguagem literária que se estabelecerá como própria das experiências e da visão de quem a expressa.

Contudo, como já foi tratado no capítulo anterior, a inovação promovida pela fragmentação das vozes narrativas mantém uma relação dialética com o narrador em terceira pessoa, o qual possibilita a plena correlação dos fragmentos, mantendo-nos em uma lógica inteligível necessária à captação do movimento histórico. Esta relação se mantém na diluição temporal e na captação da experiência histórica da Revolução Mexicana?

Retomando a hipótese central desta tese, que tende a considerar *Pedro Páramo* como um novo modelo de romance realista, como se posiciona o relato histórico e os aspectos fantasmiais presentes na obra? Sendo a relação entre passado e presente central no romance, como se estabelece o movimento entre inovação e persistência? As novas estruturas formais realmente possibilitam o necessário retorno ao passado com vistas à compreensão do presente, ou seja, nestes aspectos *Pedro Páramo* pode ser considerado um

romance realista?

Nesse sentido, na busca por responder as essas questões, se faz necessário abordar as bases críticas que consideram *Pedro Páramo* uma resposta ao romance da Revolução Mexicana, tendo em vista a complexa relação que se estabelece entre a poesia e o documento. Para isso, será incluído no tópico a seguir aspectos importantes do romance central da Revolução: *Los de Abajo*, de Mariano Azuela.

3.1 *Los de Abajo* e *Pedro Páramo*: obras realistas? O transitar constante entre o documento e a poesia

Sendo *Pedro Páramo* considerado uma resposta ao romance da Revolução Mexicana, neste momento, faz-se necessário incluir neste esforço de análise alguns aspectos importantes de um dos romances mais centrais desse período: *Los de Abajo*, de Mariano Azuela, no sentido de compreender melhor a complexidade da história em um romance da Revolução.

Dividido em três partes, o romance de Mariano Azuela pertence ao que a historiografia literária denominou por *Novela de la Revolución*, que são romances escritos ou ambientados durante a fase armada da luta, entre os anos 1910 e 1917. Nesse sentido, os três capítulos selecionados apresentarão um momento mais específico dessa luta em que forças populares, próximas ou sob a regência de Francisco Pancho Villa e de Emiliano Zapata, se levantam contra o governo contrarrevolucionário de Victoriano Huerta, responsável pelo assassinato de Francisco Madero.

Nesse sentido, este romance possui, inicialmente, todos os elementos essenciais para sua classificação como romance histórico, segundo a crítica lukacsiana: situa-se em um momento de transição – a Revolução Mexicana; a narrativa é constituída com a presença de personagens reais, como Francisco Pancho Villa, e personagens ficcionais, sendo Demetrio Macías, o herói mediano da trama. No entanto, não basta ao romance ter apenas esses elementos formais. Para Lukács, é preciso que o romance apreenda o

movimento da vida, ou seja, a história como um processo dialético, constituído por forças motoras presentes na concretude do cotidiano, resultado da práxis consciente do homem. Assim, esta obra pode ser considerada um romance histórico, como precursor do Realismo, nos termos de Lukács? Sendo positiva ou negativa esta resposta, como esta obra contribui para o romance rulfiano, em sua busca pelo realismo?

Nos capítulos VI, VII e VIII da Primeira Parte, narra-se um dia após a chegada de Luis Cervantes ao grupo de Demétrio Macías. Este grupo revolucionário contava com um número inicial de 25 homens que seguiam a Macías, após este ser perseguido pelo Exército, a mando do *cacique* local, Don Monico, devido a conflitos relacionados à posse de terras. Após ser brevemente interrogado e ameaçado de morte por seus sentinelas, Luis Cervantes é deixado em um curral, sendo vigiado por Pancrácio e el Manteca. Ainda no capítulo V, ao ser capturado, Cervantes tenta explicar o motivo que o levou a tornar-se um revolucionário e tentar se juntar ao grupo, mas não consegue ser compreendido:

– Yo he procurado hacerme entender, convencerlos que soy un verdadero correligionario...

– ¿Corre... qué? – inquirió Demétrio, tendiendo una oreja.

– Correligionario, mi jefe... es decir, que persigo los mismos ideales y defiendo la misma causa que ustedes defienden.

Demétrio sonrió:

– ¿Pos cuál causa defendemos nosotros?¹¹⁶

Esse diálogo é muito interessante e será retomado posteriormente. A princípio, o que se deseja evidenciar é a chegada de Cervantes ao grupo de Macías. Nos capítulos que serão analisados a seguir, conta-se o momento em que Cervantes busca adormecer, aconchegando-se em um monte de estrume, até o momento em que desperta e, depois de uma longa espera, é novamente interrogado por Macías, chefe do grupo, que informa ao prisioneiro a decisão

¹¹⁶ AZUELA, Mariano. *Los de Abajo*. In: LEAL, Antonio Castro (Coord.). *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, 1978. p. 14. Nas próximas citações, as páginas constarão no corpo do texto, juntamente à inicial do sobrenome do autor.

por seu fuzilamento; mas antes Cervantes pode se confessar com um padre. Trata-se de uma farsa, ou em espanhol: “*una broma*”, em que não se desejava realmente fuzilá-lo, mas verificar se falava a verdade, pois não se tratava de um padre de verdade, mas de *La Cordoniz*, um dos membros do grupo de Macías, que disfarçado buscava lhe arrancar verdades.

Resultado: Macías e seu grupo acreditam em suas palavras, creem que se trata de mais um “correligionario” em busca de lutar por uma causa ainda incerta. O que se busca ressaltar dentro dessa narrativa são seus elementos mais peculiares: a presença de um narrador que transitará e contará a história de Cervantes, assim como os relatos em primeira voz feitos pelo personagem, todos esses movimentos envolvidos em um movimento de farsa ou de engodo.

No capítulo VI, o narrador inicia a descrição do ambiente em que Cervantes se encontra, sua dificuldade para dormir e suas dores provenientes dos espancamentos e do esforço em encontrar o grupo. Trata-se de um narrador em terceira pessoa, extradiegético, que assumirá nesses capítulos uma plena onisciência, expondo os pensamentos e sentimentos do personagem. Após a ambientação do capítulo, em que Cervantes encontra-se no curral, a narração se segue assim:

Sí: él no había sabido apreciar a su debido tiempo la distancia que hay de manejar el escalpelo, fulminar latrofaciosos desde las columnas de un diario provinciano, a venir a buscarlos con el fusil en las manos a sus propias guaridas. (A., p. 14)

Este “Sí” que inicia o parágrafo é muito interessante porque simula um diálogo que, no entanto, não está estabelecido interna ou linearmente no próprio texto. É como se o narrador respondesse ao leitor, seu interlocutor, uma questão supostamente formulada: afinal, quem é este jovem aluno de medicina que aparece de repente para lutar, cujo discurso é tão diferenciado dos outros?

Nesse sentido, o narrador retorna sua narrativa para explicar o que levou Cervantes a procurar um grupo de revolucionários. Sem explicar a causa, o narrador começa o relato no momento em que Cervantes participará do primeiro confronto entre o Exército e os revolucionários. Cervantes, soldado do

Exército huertista, assim que se iniciam os embates, se esconde. Encontrado por seu general e ao som das gargalhadas de seus colegas de tropa torna-se ajudante de cozinha. Eis parte do relato:

[...] Juraría, la mano puesta sobre un Santo Cristo, que cuando los soldados se echaron los máuseres a la cara, alguien con voz estentórea había clamado a sus espaldas: “¡Sálvese el que pueda!”. Ello tan claro así, que su mismo brioso y noble corcel, avezado a esos combates, había vuelto grupas y de estampida no había querido detenerse sino a distancia donde si el rumor de las balas se escuchaba. [...] (A., p. 15)

Cervantes então foge do embate e se esconde nas montanhas. O relato continua:

[...] ¿Qué cosa más lógica podría ocurrirse sino la de buscar abrigo entre las rocas, darles reposo al cuerpo y al espíritu y procurarse el sueño? Pero la lógica del soldado es la lógica del absurdo. [...] (A, p. 15)

No outro dia, após o fim do confronto, Cervantes é encontrado por seu coronel, que como já foi dito, o rebaixa como ajudante de cozinha. Até que o narrador explicita:

La injuria gravísima había de dar frutos venenosos. Luis Cervantes cambia de chaqueta desde luego, aunque sólo in mente por el instante. Los dolores y las miserias de los desheredados alcanzan a conmoverlo; su causa es la causa sublime del pueblo subyugado que clama justicia, sólo justicia. (A., p. 15)

Este capítulo evidencia um aspecto muito importante da narrativa, em especial na relação que o narrador estabelece com o personagem Cervantes. O leitor já é desde o início ambientado nos movimentos próprios da Revolução

Mexicana. Nesse sentido, se pensarmos ainda de forma muito superficial na relação entre Literatura e História, vemos que a narrativa se faz sob um chão histórico muito bem identificado, que não deixa dúvidas do momento em que a narrativa se passa, nem do ambiente em que os acontecimentos decorrem. A aproximação ao documento é a máxima possível.

No entanto, chamamos a atenção para esses três capítulos da Primeira Parte porque internamente a essa ambientação tão centrada no fato histórico, já evidenciada pela crítica, a narrativa literária se deixa fluir e ao ser trabalhada como obra de arte avança para caminhos que se elevam e se sobrepõem a simples narrativa historiográfica dos acontecimentos.

O tom com que o narrador conta a fuga de Cervantes do embate entre o Exército e os revolucionários é tão elevado quanto os discursos inflamados do personagem no decorrer dos próximos capítulos, ou na breve resposta que Cervantes dá a Macías sobre o motivo de sua presença no grupo, citada anteriormente. Assim, forma-se um confronto que se estabelece entre o discurso elevado e as próprias ações do personagem, ou seja, umas são as palavras e a grandeza dos termos referidos, outras são as ações, que demonstram covardia, desinteresse, falta de compreensão da coletividade.

Há então na voz do narrador um tom irônico, que ao mesmo tempo revela a covardia de Cervantes em buscar um lugar seguro para abrigar-se e descansar, enquanto todos os outros se enfrentam em luta, porém por meio de um discurso que aproxima esses atos a um certo heroísmo ou ao menos justificado em uma lógica que se diferenciaria da então “lógica absurda dos soldados”. Assim, ironicamente, todo o ato de Cervantes torna-se justificado.

Contudo, esse mesmo narrador, de forma muito sutil, começa a construir junto a essa grandeza dos motivos que levaram Cervantes à luta revolucionária uma dúvida que vai tomando espaço dentro da narrativa. Um primeiro índice é o momento em que se descobre que Cervantes, além de aluno de medicina, era também jornalista e responsável por “fulminar latrofaciosos desde las columnas de un diario provinciano”, ou seja, colocou-se contra o movimento revolucionário em suas publicações no jornal. Não se sabe ao certo se foi uma obrigação ou uma opção entrar no Exército, já que durante a fase armada da

Revolução muitos aderiam livremente à luta, outros eram recrutados. Porém, sua mudança de “lado” durante a luta, como mostra os fragmentos citados, já evidencia alguma problemática.

Esse confronto, então, começa a se fortalecer, juntamente à ampliação dos discursos do personagem, inflamado de um suposto humanismo e de princípios revolucionários, como os do capítulo VII:

– La revolución beneficia al pobre, al ignorante, al que toda su vida ha sido esclavo, a los infelices que ni siquiera saben que si lo son es porque el rico convierte en oro las lágrimas, el sudor y la sangre de los pobres... [...] Yo he querido pelear por la causa santa de los desventurados... (A., p. 17)

No capítulo VIII começa-se a evidenciar os reais motivos de Cervantes por meio de seus próprios questionamentos:

Retraído en su propio pensamiento, Luis Cervantes no la escuchaba más. “¿En dónde están esos hombres admirablemente armados y montados que reciben sus haberes en puros pesos duros de los que Villa está acuñando en Chihuahua? [...]” (A., p. 17)

A partir desse questionamento inicial, recorda-se imediatamente de quando Cervantes resolve, no capítulo VI, “mudar de lado” e começa a se aproximar dos soldados do Exército, e torna-se, muito sagazmente, um confidente: passa a ouvir suas reclamações, seus desejos e, em especial, as informações que estes tinham sobre os revolucionários. E o que mais lhe chama a atenção nessas várias narrativas não era exatamente a condição com que cada um entrou na luta, mas como era possível tirar proveito desse momento decisivo:

Otro, joven, muy inteligente, pero charlatán hasta por los codos, dipsomano y fumador de mariguana, lo llamó aparte y,

mirándolo a la cara fijamente con los ojos vagos y vidriosos, le sopló al oído: “Compadra... aquellos los de allá del otro lado... ¿comprendes?... aquellos cabalgan lo más granado de las caballerizas del norte y del “interior”, las guarniciones de sus caballos pesan de pura plata... Nosotros, ¡pst!... en sardinas buenas para alzar cubos de noria... ¿comprendes, compadre? Aquellos reciben relucientes pesos fuertes; nosotros, billetes de celuloide de la fábrica del asesino... Dije...”. (A., p. 15)

Após outras confidências semelhantes a esta mencionada na citação anterior, o narrador interrompe as lembranças de Cervantes e expõe:

Y Luis Cervantes, que compartía ya con la tropa aquel odio solapado, implacable y mortal a las clases, oficiales y a todos los superiores, sintió que de sus ojos caía hasta la última teleraña y vio claro el resultado final de la lucha. (A., p. 15)

O que aparentemente parece ser a adesão de Cervantes à revolução popular, como uma luta armada contra o poder centralizador de Huerta e a favor das causas populares, se converte em um dos caminhos propícios para se enriquecer. Essa última “teleraña” que cai de seus olhos não é o reconhecimento da necessidade de mudança social, como estava em seus discursos iniciais, mas na possibilidade de ganhos financeiros, de ascensão social individual. Ao final do romance, Cervantes abandona a luta, ainda enfrentada pelo grupo de Macías, e vai exercer sua profissão nos Estados Unidos, e como ele mesmo sugere a Venancio, isso o possibilitou a “cambiar de posición social” (A., p. 59).

É nesse sentido que o tom elevado do narrador e do personagem, em confronto com as ações de Cervantes, assume nesta primeira parte um tom de farsa, pois joga com a própria compreensão do leitor que, vislumbrado pelo discurso de Cervantes, acredita em suas boas intenções, como os outros personagens. É como se esses índices fossem encobertos, mas que na verdade estão extremamente expostos, mas de forma ainda tão sensível, que o

discurso elevado do personagem, assumido falsamente pelo narrador, conduz o leitor para dentro da narrativa e, conseqüentemente, para dentro da História.

Assim como Cervantes é vítima da farsa de La Cordoniz, que se veste de padre para confirmar sua lealdade ao grupo dos revolucionários, toda essa primeira parte, em especial as referências a esse novo “correligionário” podem ser consideradas também como uma farsa. Farsa não somente no sentido de “concepção simples e de ação trivial ou burlesca”, mas como “ação ou representação que induz ao logro”¹¹⁷, pois o que no decorrer da leitura do romance será verificado é que o narrador quer, junto com o leitor, chegar a uma problematização mais profunda dos acontecimentos, e não se deixa enganar pelos embustes.

Nesse sentido, o confronto entre a semelhança do tom elevado do discurso do narrador e do Cervantes e as ações interesseiras e controversas do personagem é parte essencial para se compreender o discurso historiográfico que ali se constitui, pois na obra de arte literária a História não se torna presente pela simples menção aos fatos, mas no momento em que os seus elementos estruturais, no caso o próprio tom narrativo, evidencia um movimento semelhante ao que conduz a história humana. É o movimento de transição do documento para a poesia.

É nessa perspectiva que a análise empreendida nesta pesquisa, ao retomar uma discussão sobre um dos romances da Revolução Mexicana, juntamente com a reflexão sobre um importante romance posterior que também mantém a relevância do chão histórico em suas narrativas, é necessária para ao mesmo tempo rever o que há de verdadeiramente literário em narrativas vistas como espelhamento direto da História, assim como compreender a força que o mundo objetivo exerce sobre uma obra artística, não a determinando, mas evidenciando um movimento dialético entre a particularidade de uma obra de arte e a universalidade da História.

Assim, os romances da Revolução Mexicana são normalmente entendidos como obras em que a experiência mexicana é fixada por meio de estruturas estéticas ora próximas ao “costumbrismo”, ora a um “realismo

¹¹⁷ HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico de língua portuguesa 3.0*. 2009. Verbete: Farsa.

crítico", muitas vezes aproximadas a um Naturalismo. Apesar do consenso em que algumas obras alcançaram, como as de Mariano Azuela, uma força estética que superou as limitações próprias desses movimentos, no sentido de carregar em obras específicas a força histórica e estética da representação literária, pouco se tem avançado em evidenciar realmente esses elementos em uma leitura mais específica de cada obra.

Em um estudo muito interessante sobre o caráter épico do personagem Demétrio Macías em *Los de Abajo*, feito por Seymour Menton, evidencia-se a continuidade dessa leitura que vê na obra de Azuela uma reprodução quase que idêntica aos acontecimentos da Revolução Mexicana, como no fragmento a seguir:

La división de la novela en tres partes corresponde a tres fases históricas de la revolución, muy precisas. El hecho de que la primera parte sea la más grande – veintiún capítulos – y que capte el espíritu idealista de la lucha contra las fuerzas revolucionarias del usurpador Victoriano Huerta. [...] Los catorce capítulos de la segunda parte, que corresponden históricamente a las maniobras políticas de los varios *caciques* antes de la Convención de Aguascalientes, hacen resaltar la barbarie de los revolucionarios. Los siete últimos capítulos de la tercera parte comienzan con la derrota de Pancho Villa, en la batalla de Celava, y reflejan el proceso lento, pero definitivo, de la supresión de las actividades bélicas.¹¹⁸

Não é possível negar que há no romance essa linearidade proposta por Menton, já que a própria narrativa faz essas referências históricas, cita esses acontecimentos, além de citar nominalmente os principais representantes dessa luta como Victoriano Huerta e Francisco Pancho Villa. No entanto, se fortalece nesta pesquisa uma pergunta óbvia: para que escrever uma obra de arte literária? Somente para reproduzir o discurso histórico? Na discussão inicial sobre o tom narrativo e a relação entre narrador e personagem busca-se,

¹¹⁸ MENTON, Seymour. Texturas épicas de "Los de Abajo". In: *Caminata por la narrativa latinoamericana*. 2. ed. México: FCE, UV, 2004 (Colección Tierra Firme). p. 79

então, problematizar essas questões que são óbvias, mas ao mesmo tempo difíceis de se abarcar conceitualmente.

A partir da análise do tom elevado presente no narrador e nos discursos de Cervantes em contraponto ao que está exatamente narrado, verifica-se que esse “espírito idealista” percebido pela crítica na verdade é também uma farsa, pois o idealismo está presente como voz do único personagem que conhece exatamente os recursos declamatórios que construíram um conceito de Revolução Mexicana, mas que se distanciava da realidade daqueles que verdadeiramente atuaram na luta.

Mais adiante, ainda na Primeira Parte, no capítulo XIII, Macías pergunta a Cervantes o motivo que o levou a pegar em armas e seguir lutando na Revolução:

– ¿De veras quiere irse con nosotros, burro?... Usted es de otra madera, y la verdad, no entiendo cómo pueda gustarle esta vida. ¿Qué cree que uno anda aquí por su puro gusto?... Ciertamente, ¿a qué negarlo?, a uno le cuadra el ruido; pero no sólo es eso... (A., p. 23)

A dificuldade de Macías em compreender o motivo que levou um jovem estudante de medicina e jornalista a entrar na luta armada se dá por que, assim como o dele, os motivos de todos os outros soldados estão diretamente ligados aos embates por terra, a perseguições ou devido à fuga após cometer crimes. Macías, então, resume a circunstância que o levou ao embate:

Mire, antes de la revolución tenía yo hasta mi tierra volteada para sembrar, y si no hubiera sido por el choque con don Mónico, el *cacique* de Moyahua, a estas horas andaría yo con mucha prisa, preparando la junta para las siembras... (A., p. 23)

Nesse sentido, ao se conhecer os motivos de Macías, somados às narrativas que se assemelham muito a essa, o “espírito idealista”

fundamentado em todo um discurso construído a partir de bases políticas e sociais vai se diluindo no decorrer do romance. Assim, na voz do personagem Cervantes, o idealismo se torna falso, assume na narrativa uma forma farsesca ao ser apropriada pelo narrador, tornando essa primeira parte do romance um amontoado de discursos que se contrapõem e se anulam. Retorna-se, nesse ponto, aos questionamentos de Macías a Cervantes que, ao não entender sequer a palavra “correligionario”, pergunta ao seu interlocutor: “– ¿Pos cuál causa defendemos nosotros?” (A., p. 14).

Esta pergunta não é somente do personagem, mas ganha força e ressonância nessa duplicidade de discursos baseados em um idealismo revolucionário que se forma na primeira parte do romance e passa então a ser efetivamente a pergunta do narrador a toda a sua narrativa: afinal, que causa essa sangrenta luta efetivamente defende?

É, então, a partir desse autoquestionamento subjacente à própria narrativa que os índices da vida objetiva e os elementos próprios da narrativa literária precisam ser analisados, já que a partir de uma imagem interna do romance – a farsa sofrida por Cervantes –, esses elementos se ampliam para uma dimensão maior ao se tornar o eixo condutor do discurso narrativo durante toda a Primeira Parte do romance; para, então, formular uma questão central: a Revolução Mexicana foi também uma farsa, no sentido em que seus resultados não foram realmente eficientes para a mudança social almejada?

Sabe-se que esta obra de Azuela foi publicada pela primeira vez em 1915, ou seja, muito próxima aos próprios acontecimentos narrados, além de que o próprio autor participou como médico de um grupo armado de Pancho Villa. No entanto, não podemos esquecer que em 1925, ano da publicação de *Los de Abajo* em formato livro, o autor fez diversas alterações, entre elas no subtítulo do romance, que deixa de ser “cuadros y escenas de la Revolución actual” para tornar-se “la novela de la Revolución”¹¹⁹; e ainda incluiu um outro personagem, muito peculiar, na Terceira Parte, o Valderrama.

O que se quer evidenciar com estas informações é que se trata de uma

¹¹⁹ RUFFINELLI, Jorge. *Los de abajo y sus contemporáneos. Mariano Azuela y los límites del Liberalismo. Literatura Mexicana*, México, v. 1. n. 1, 1990. Disponível em: <<http://www.ojs.unam.mx/index.php/rlm/article/view/26760>>. Acesso em: maio 2012.

obra literária e, portanto, sua relação com a história documental não é algo simples. O fato da proximidade com os acontecimentos narrados ou fazer parte da vivência do escritor não garante aos escritos a necessária captação dos movimentos próprios da História. Assim, a ligação que se estabelece entre *Los de Abajo* e a Revolução Mexicana não é de uma simples narrativa historiográfica, mas uma tentativa de reelaboração, de refiguração de um momento decisivo da vida social mexicana, por meio de um olhar particular cujo intuito não é contar os fatos, mas compreendê-los em sua profundidade possível, aproximando-se assim do que Lukács nomeou por romance histórico.

Por isso, essa pergunta subjacente na Primeira Parte, que pertence à voz do protagonista da narrativa, mas assume ressonância no próprio movimento interno de constituição do romance alcança uma profundidade muito maior ao questionar as bases que verdadeiramente estão fundamentando a luta. É uma pergunta tão profunda que ainda ressonará muitos anos depois e fará parte do importante romance de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, como tem sido abordado neste capítulo.

Como percebido na análise dos romances, se mantém em *Pedro Paramo* não somente a necessidade de um chão histórico pautado no evento mais central do século XX da história mexicana, mas também a concretização de uma demanda de compreensão da história humana em si. Refletir sobre o romance da Revolução não como totalmente oposto à obra rufiana é importante para se perceber como a relação entre obra literária e história é em si muito complexa.

Verifica-se que a exclusividade de um narrador em terceira pessoa, assim como a linearidade dos fatos narrados em *Los de abajo* já não correspondem mais às novas necessidades formais. A resposta que Rulfo dará a essa mesma demanda precisará ser outra. O que se torna então mais difícil de compreender nessa relação de continuidade e de ruptura entre as obras aqui estudadas é como foi possível formas “novas” em realidades ainda tão presentes, como a exploração, a pobreza, o caciquismo? Ou houve alguma mudança fundamental na história mexicana que exigiu novas formas narrativas, mas que ainda não percebemos qual é?

Nos dois romances analisados, é perceptível a presença e a força organizativa que a história assume nas narrativas. Em *Azuela*, o caminho de análise tomado foi o inverso: está óbvia a ligação do romance com o documento. No entanto, o que no romance realmente remete à vida objetiva vai além da descrição e dos relatos do movimento revolucionário, está na construção textual, na mudança de tom e nos discursos que se formam na narrativa que conduzem o leitor à pergunta central da obra: que causa essa sangrenta luta efetivamente defende?

Em Rulfo, ao problematizar as inovações formais provenientes da *Nueva Narrativa Latinoamericana* tem-se um romance experimental, fragmentado, fantasmal, mas que manteve em si a necessidade de responder às questões literárias e históricas de seu país. Assim, o novo ao se mesclar com o arcaico evidencia em *Pedro Páramo* um embate de forças não somente estéticas, mas sociais e históricas. É a modernidade que chega ao México, trazendo consigo o atraso, pois este não é eliminado, mas permanece residual.

Ao se referir à experiência humana transfigurada na obra literária, verifica-se que nos romances estudados essa é sempre uma “experiência do tempo”, como bem define Agambem:

A poesia, portanto, é sempre retorno, mas um retorno que é adiamento, retenção e não nostalgia ou busca por uma origem; é um caminhar, mas não é um simples marchar para frente, é um passo suspenso [...] a poesia é esse movimento do olhar para trás operado no poema e, portanto, um olhar para o não-vivido no que é vivido, tal como a vida do contemporâneo.¹²⁰

Ao falar da poesia, Agamben ressalta elementos essenciais das narrativas que, mesmo sem serem assumidamente narrativas históricas, a vida objetiva se propõe como uma força contundente e interna à estrutura estética. Nos dois romances estudados, o retorno a um passado significativo foi decisivo para a elaboração formal de cada obra, mas como salienta o filósofo, não é

¹²⁰AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 19

nem nostalgia, nem anacronismo, mas um movimento necessário para se compreender no vivido aquilo que está encoberto, escondido. É essencialmente a experiência concreta da história.

Neste momento, a obra conduz o leitor a, assim como o escritor, a “manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo”¹²¹ e assim se apropriar de um tempo histórico que é essencialmente coletivo; pois não é mais a singularidade das experiências de seu autor, nem somente a identificação imediata do leitor: é a particularidade do destino humano.

É por isso que, em cada um dos romances aqui analisados, é possível entrever que a retomada do passado é parte de um projeto de compreensão do presente. Sem esse necessário movimento dialético entre essas temporalidades, o passado perde sua força, como elucida Lukács:

sin relación vivenciable con el presente no es posible una configuración de la historia. Pero para el arte histórico realmente grande esa relación no consiste en alusiones a acontecimientos contemporáneos del autor [...] sino en la vitalización del pasado como historia previa del presente, en la vivificación de las fuerzas históricas, sociales y humanas que, en el curso de un largo desarrollo, han hecho de nuestra vida lo que es, lo que nosotros mismo vivimos.¹²²

Essa vitalização do passado se fortalece no momento em que o passado, como resíduo, deixa de ser somente parte da história narrada e se propõe como parte do modo de narrar, na maneira como o próprio texto se organiza. Nos dois romances esse modo de narrar se evidencia ao se proporem, cada um a seu modo, mundos diversos da realidade – seja por meio da farsa inicial em Azuela, seja pelo fantasmal em Rulfo –, em que a multiplicidade de vozes e a relação entre tradição e inovação estética são elementos ao mesmo tempo essenciais da construção textual e evidencia em si

¹²¹AGAMBEN, op. cit., 2009. p. 60.

¹²²LUKÁCS, op. cit., 1976, p. 54.

esse necessário reexaminar do presente sob o olhar do passado.

Se podemos considerar, nos termos lukacsianos, *Los de Abajo*, de Mariano Azuela, um romance histórico, como um precursor do realismo, o movimento indicado em *Pedro Páramo* entre o passado e o presente, em que a experiência da morte universaliza-se como a experiência da Revolução, é possível então justificar, somado aos aspectos anteriormente vistos, a validade de considerar o romance rulfiano como um novo modelo de romance realista.

Porém, essa relação entre poesia e documento formula-se, na obra rulfiana, a partir de sua aproximação ao Realismo Fantástico e ao tom fantasmal como parte construtora da estrutura formal. Podemos, então, considerar os elementos fantasmais como estruturas formais em busca do real? Como afirmou Lukács sobre Hoffmann, o fantástico em *Pedro Páramo* possibilitou uma aproximação máxima à captação do movimento da história?

3.2 *Pedro Páramo*: do Fantástico ao Realismo

Pedro Páramo foi considerado pela crítica um romance experimental, pois traz em si muito das inovações próprias das vanguardas do início do século XX. Um de seus elementos centrais é o tom fantasmal, que caracteriza todo o romance, como pode ser observado no fragmento 3:

Fui andando por la calle real en esa hora. Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba. ¿Cómo me dijo aquel fulano que se llamaba esta yerba? «La capitana, señor. Una plaga que nomás espera que se vaya la gente para invadir las casas. Así las verá usted.» Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera. Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas. Hasta que nuevamente la mujer del rebozo se cruzó frente a mí.
– ¡Buenas noches! – me dijo.
La seguí con la mirada. Le grité.

– ¿Dónde vive doña Eduvigés?

Y ella señaló con el dedo:

– Allá. La casa que está junto al puente.

Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra. (R., p. 184)

Presente no início do romance, este fragmento narra a chegada de Juan Preciado a Comala. Após se despedir de Abundio, o *arriero* que o acompanhou até a entrada da cidade, Juan Preciado se vê em um ambiente muito diferente do que havia conhecido em Sayula, com ruas movimentadas, cheia dos ruídos das crianças brincando na rua. Trata-se de um ambiente que é, inicialmente, um “pueblo sin ruidos” (R., p. 183), onde o personagem ouve o ecoar de seus próprios passos na pedra e, mesmo aparentemente inabitado, surge uma senhora que lhe dá informações. Envolto neste clima fantasmal, o personagem ainda busca encontrar aquilo que veio procurar: seu pai, “um tal Pedro Páramo” (R., p. 179).

Esse tom fantasmal, que envolverá a chegada de Juan Preciado à Comala, se seguirá até o momento em que, já no meio do romance, o leitor descobre que tudo isso que ele conhece até o momento faz parte de um diálogo entre Juan Preciado e Dorotea. Porém, essa revelação não rompe com esse tom, ao contrário, ao revelar um diálogo entre mortos faz com que a distância entre o sobrenatural e o real seja ainda menor e a linha que os separam ainda mais tênue. O que antes parecia ser somente fantasmas, como algo exclusivo do mundo sobrenatural, passa a se igualar aos vivos, impedindo qualquer separação entre estes mundos.

Diante desse rompimento entre esses mundos, unindo o mundo dos vivos e dos mortos, que se apresenta na temática do romance e em sua forma de narrar, qual sentido se impõe no romance? O que esse par dialético – sobrenatural e realidade – transfigura na obra?

Considerada pela crítica como uma obra fantástica, o romance de Juan Rulfo, ao romper com os limites do mundo sobrenatural e da realidade

aproxima-se de um dos problemas centrais da literatura moderna: o movimento dialético entre ficção e história. Esta problemática evidencia-se já na contradição própria da escola literária em que o romance é comumente inserido: Realismo Fantástico. Nesse sentido, este tópico buscará compreender melhor como esta contradição se estabelece e o que o romance tem a nos dizer sobre isso.

O problema entre a Ficção e a História, do qual o Realismo Fantástico é parte, está no próprio âmbito da criação estética e relaciona-se com o desenvolvimento da humanidade, nos seus variados aspectos, e os movimentos modernizadores, impetrados nos mais diversos países. Trata-se, portanto, de uma discussão que envolve a relação entre forma literária e processo social, nas suas mais dialéticas implicações, em um movimento contínuo entre a forma romance, naquilo que esta carrega de comum e de inovação; e na formação de uma estética comum, de diálogos e expressões próprias de um movimento literário, como parte da demanda por inovação formal e como resposta (ou formulação de perguntas) a uma realidade que se impõe ao escritor latino-americano.

Não se pode esquecer de como é complexa essa relação entre inovação formal, como tentativas de representação eficaz, e a realidade em si, no sentido em que não se estabelece entre essas duas forças uma relação de dependência ou de subalternidade, como muito se acreditou erroneamente no predomínio da infraestrutura sobre a superestrutura¹²³. No entanto, é importante ressaltar que, como nos explica Lukács:

os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado. Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução

¹²³ Considera-se infraestrutura a “organização social que nasce diretamente da produção e do comércio, a qual, em todas as épocas, constitui a base do Estado e, do resto da superestrutura das idéias” e a superestrutura “refere-se à consciência ou à visão de mundo de uma classe”. (BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 27).

social.¹²⁴

Diante disso, o Realismo Fantástico se impõe, na historiografia literária, como um dos movimentos mais importantes na América Latina. Baseado na apropriação e na reformulação dos modelos metropolitanos estéticos de vanguarda, buscava formular sua própria expressão do mundo e de si. Assim, a obra literária desse *Boom* latino-americano desejava impor uma leitura particular dessa modernidade literária em vigor, apropriando-se e reconstruindo elementos, como o monólogo interior e a fragmentação temporal, dando a essa nova expressão uma práxis de construção de uma outra concepção do mundo, baseada, então, nos universos arcaicos e atrasados de seus países.

Junto a grandes nomes como Gabriel García Márquez e Julio Cortazár, as obras de Juan Rulfo também estão relacionadas a esses parâmetros, dialogando com esse momento de renovação da forma literária na América Latina e, em especial, no México, como bem salienta Perera ao tratar de forma geral das obras *El llanto en llamas* e *Pedro Páramo*:

[...] marcan el surgimiento de una nueva narrativa cuyos antecedentes cercanos se encuentran sin duda fuera de México en Jorge Luis Borges y en Azorín y, entre nosotros, en Agustín Yañez (1904-1980), Rubén Salazar Mallén (1905-1986) y Efrén Hernandez (1904-1958).¹²⁵

Ao se pensar o Fantástico, é preciso se pensar na caracterização de um gênero, cientes de que qualquer gênero literário não possui somente uma dimensão linguística. Ao contrário, os gêneros respondem, não diretamente, às transformações da vida humana. Com o Fantástico isso não foi diferente. As obras atualmente nomeadas por Literatura Fantástica remontam, em última instância, ao romance gótico, do século XVIII, em que explorava os ambientes

¹²⁴ LUKÁCS, Georg. Narrar e Descrever. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 53.

¹²⁵ ROSADO, Juan Antonio; CASTAÑÓN, Adolfo. Los años cincuenta: SUS obras y ambientes literarios. In: PERERA, Manuel Fernández. (Coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE; Conacultura; Universidad Veracruzana, 2008. p. 267.

macabros, em um ritmo acelerado de aventura. Ao chegar ao século XIX, o fantástico torna-se mais depurado, desenvolvendo-se por meio de um arsenal narrativo mais sutil, com enredos mais condensados e uma escritura mais requintada.

Na passagem do século XIX para o século XX, tendo E.T.A. Hoffmann com um dos principais expoentes, o campo temático da literatura fantástica começa a se modificar, abandonando a rápida sucessão de acontecimentos surpreendentes e assustadores para se posicionar em esferas mais complexas, afastando-se dos “mundos fabulosos, distintos do nosso e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos no dia-a-dia”¹²⁶. Assim, a narrativa fantástica mantém sua busca em reavaliar os pressupostos da realidade, ao questionar sua formulação e, principalmente, estabelecer a dúvida na capacidade humana de captá-la em sua totalidade por meio dos sentidos. Com isso, na literatura fantástica se impõe a necessidade que se fazem emergir, no olhar humano, a incerteza e o desconforto diante daquilo que até então era percebido como familiar.

Coalla, citado por Volobuef, estabelece uma interessante divisão progressiva do desenvolvimento da Literatura Fantástica:

- em fins do século XVIII e começo do XIX, o fantástico exigia a presença do elemento sobrenatural, materializando-se o medo na figura de um fantasma ou monstro (a causa da angústia está no ambiente externo);
- no século XIX, o fantástico passa a explorar a dimensão psicológica, sendo o sobrenatural substituído pelas imagens assustadoras produzidas pela loucura, alucinações, pesadelos (a causa da angústia está no interior do sujeito);
- no século XX, o fantástico transportou-se para a linguagem, por meio da qual é criada a incoerência entre elementos do cotidiano (a causa da angústia está na falta de nexos na ordenação de coisas comuns, na falta de sentido, no

¹²⁶ VOLOBUEF, Karin. Uma Leitura do Fantástico: A Invenção De Morel (A.B. Casares) e O Processo (F. Kafka). *Revista Letras*, Curitiba, Editora da UFPR, n. 53, p. 109-123. jan./jun. 2000. p. 109.

surgimento do absurdo). Se antes o insólito era produzido no nível semântico, no século XX ele se infiltra no nível sintático.¹²⁷

Tal progressão é relevante por demonstrar como a Literatura Fantástica atravessou diversas fases, constituindo-se como um gênero que se baseia, cada vez mais, em temas mais críticos e mais próximos à realidade, à vida cotidiana. Assim, para Todorov¹²⁸, teríamos a Literatura Fantástica tradicional, produzida até o fim do século XIX e o Fantástico do século XX, ou chamado de Moderno mais atualmente, que é a narrativa inaugurada por Kafka.

No entanto, essa diversidade fez surgir incontáveis maneiras de classificar as obras, baseadas ora nas categorias definidas por Todorov, como estranho, maravilhoso, insólito, ou na criação ou adaptação desses termos para a particularidade das obras em si. Outro fator de suma importância foi a separação feita por Carpentier, no prefácio de sua importante obra *El reino de este mundo*, de 1949, entre a literatura fantástica produzida na Europa e a realizada na América Latina. Assim, passou-se a nomear as obras latino-americanas por meio da expressão “real maravilhoso”, cujo diferencial era:

Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiende, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano. Los libros de caballería se escribieron en Europa, pero se vivieron en América, porque si bien se escribieron las aventuras de Amadís de Gaula en Europa, en Bernal Díaz del Castillo quien nos presenta con su Historia de la conquista de la Nueva España el primer libro de caballería auténtico.¹²⁹

Devido a essa perspectiva diferenciada, a Literatura Fantástica do

¹²⁷ VOLOBUEF, op. cit., 2000. p. 111.

¹²⁸ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates, n. 98).

¹²⁹ CARPENTIER, Alejo. *Razón de Ser*. La Habana: Letras Cubanas, 1984, p. 73.

século XX, com seus inúmeros desdobramentos, recebeu muitas vezes um tratamento diferenciado pela crítica, cujas divisões e subdivisões se multiplicam, formando subgêneros como: realismo mágico, maravilhoso, literatura do absurdo, entre outros. Essa discussão não será, nesta pesquisa, pormenorizada porque não contribuirá para a discussão do romance rulfiano, já que, apesar de ter sido incluído no *Boom*, a obra de Rulfo nunca se adequou tranquilamente à terminologia de real maravilhoso, principalmente pelo fato de sua descrença na recriação otimista de um mito passado, muito comum nestas obras.

Devido a esse problema de nomenclatura, a crítica acerca dessa nova narrativa latino-americana cunhou o termo “realismo mágico” e “realismo fantástico”, inicialmente como sinônimos, na tentativa de caracterizar melhor o que se produziu na América Latina, distanciando-se inclusive das obras de Carpentier. Para Dacanal:

Há uma diferença básica a opor-se entre aquela literatura europeia praticada em torno do elemento fantástico e a que hoje em dia se realiza entre nós: enquanto naquela o elemento irreal ou não-real apenas serve como ratificação do real como único dado existente, na literatura latino-americana, aí incluída a brasileira, a oposição fica totalmente afastada, de tal sorte que ambos os elementos convivem sem maiores problemas.¹³⁰

Da mesma maneira, Anderson reproduz a seguinte citação de Jameson, mas intitula as obras como “realismo fantástico”:

sacodem o nosso extinto senso da história, perturbam a inanidade de nossa historicidade temporal e tentam convulsivamente reanimar o adormecido senso existencial do tempo com o potente remédio da mentira e das fábulas impossíveis, com o eletrochoque de repetidas doses do irreal e

¹³⁰ DACANAL, José Hildebrando. *Realismo Mágico*. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1970. P. 85

do inacreditável.¹³¹

Diante dessa ambiguidade de nomenclatura, *Pedro Páramo*, coloca-se como uma obra que, ao ser analisada, propõe um questionamento ao alcance dessas nomenclaturas. Considerada inicialmente como obra do gênero Fantástico, esta pesquisa buscará refletir também como o romance rulfiano se adéqua ou não ao Realismo Fantástico, cujo sentido é: “no contradice las leyes del realismo literario, pero muestra que esas leyes se convierten en las leyes de un irrealismo cuando la actualidad es tenida como totalmente problemática”¹³².

Pensar a obra literária juntamente com sua historiografia contribui para compreender como esse estranhamento, próprio dos romances fantasmiais, não está somente na obra de arte, mas na vida, como bem salienta Lukács:

O homem da sociedade capitalista encontra-se diante da realidade “feita” – por si mesmo (enquanto classe) –, como se estivesse em frente a uma “natureza”, cuja essência lhe é estranha; está entregue sem resistências às suas “leis”, e sua atividade consiste apenas na utilização para seu proveito (egoísta) do cumprimento forçado das leis individuais. Mas, mesmo nessa “atividade”, permanece – pela própria natureza da situação – objeto e não sujeito dos acontecimentos.¹³³

Inicialmente, como identifica Ruffinelli¹³⁴, o romance de Rulfo se distancia, em parte, do real maravilhoso, ao mesmo tempo em que separa, também em parte, do realismo crítico, mais ligado ao documental, das décadas anteriores. Utilizando o termo Realismo Fantástico, é possível entrever melhor essa complexa relação entre o que há de fantasmal e o que há de documental

¹³¹ ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 77, mar. 2007. p. 14.

¹³² BESSIÈRE, Irene. El relato: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madri: Arco/Libros, 2001. p. 87.

¹³³ LUKACS, Georg. *História e Consciência de classe*. Estudos sobre a dialética marxista. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 284.

¹³⁴ RUFFINELLI, Jorge. La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el mometo em que deja de serlo. In: FELL, Claude (Coord.). *Juan Rulfo – Toda La Obra*. 2. Ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17).

no romance, sem que nenhuma dessas instâncias se perca na análise ou seja identificada em separado, principalmente porque será a partir dessa complexidade dialética de um novo gênero literário, considerado por Jameson e Anderson como possibilidades de um novo tipo de romance histórico, que será possível, ao dialogar com a teoria lukacsiana, aproximar-se desse complexo romance.

Trata-se, portanto, de obras que, ao serem consideradas como parte do Realismo Fantástico, como a de Juan Rulfo, estão inseridas em uma dialética que marca a própria história dos países: o choque entre o singular e o universal. Assim, esse movimento estético, alimentado e fortificado por essa contradição, mostra-se, ao inverter em certa medida a zona de influência dos modelos e temas literários (agora seria da América Latina para a Europa e Estados Unidos da América), como um “coroamento de um longo processo de depuração e amadurecimento, por intermédio do qual as culturas locais chegariam a marcar uma nova presença na literatura”¹³⁵, presença esta estabelecida no sistema literário dos países latino-americanos, por meio da produção de sentido, um novo ou ao menos diferenciado, sentido ao mundo.

Retomando os três fragmentos mencionados anteriormente, as partes 64, 65 e 66 – que tratam da morte de Susana San Juan e da presença do *El Tilcuete* na Revolução Mexicana –, verifica-se como se estabeleceu o confronto entre as novas formas narrativas e a manutenção do arcaico, que deixa de apenas se referir ao passado, mas mostra-se como um resíduo, como significativo para o presente. Não há, como foi visto, uma linearidade temporal nos fragmentos, apesar de sua sequência no romance. O que se estabelece é um vai e vem na história, em um movimento espiral, levado ao extremo no fragmento 66, no qual anos de luta e embates do México foram reduzidos a frases curtas, que demonstram além de um recurso formal muito inovador, a própria complexidade desse movimento histórico para o país.

Assim como a fragmentação do tempo, o espaço também é diluído: ora estamos na tumba, com Juan Preciado e Dorotea, ora na casa de Pedro Páramo, ora em lugar algum, apenas ouvindo *El Tilcuete* contar sobre os

¹³⁵ BASTOS, Hermenegildo. Dos criminosos e seus relatos. Negatividade e aporia em Juan Rulfo. *Cerrados*, Brasília, n. 15, ano 12, 2003. p. 127.

movimentos revolucionários. A própria instauração de um diálogo dentro de um monólogo narrativo, ambientado em uma tumba, bem como a intensa fragmentação materializada nas diversas vozes que surgem no decorrer do romance, umas podendo ser identificadas, outras apenas como murmúrios longínquos que permanecem, dão ao romance como um todo um aspecto de forte inovação, baseada nesses elementos fantasmiais.

É importante perceber como esse fantasmal, no romance de Rulfo, se prende a um dos aspectos centrais desse movimento: o local, referenciado por meio dos ambientes arcaicos (retorno ao campo e não a ambientação na cidade) e, principalmente, da manutenção das relações atrasadas de uma região que faz parte de um processo modernizador, mas que está sob o domínio de um *cacique*: Pedro Páramo.

Pode-se concordar com Aguinaga, ao afirmar que as obras de Juan Rulfo “destruyen las relaciones clásicas entre el narrador y la realidad más concreta, entre lo narrado y el espacio y tiempo”¹³⁶. Porém, percebe-se que internamente ao próprio movimento do Realismo Fantástico, bem como com muita força no romance de Rulfo, a realidade local se impõe. Se retornarmos aos fragmentos aqui estudados, é inegável a presença e a referência à história documental do México e, principalmente, a um dos seus momentos mais decisivos: a Revolução Mexicana.

Verificamos que um dos elementos fundamentais do Realismo Fantástico, e presentes em *Pedro Páramo*, é a relação contraditória e dialética estabelecida entre as novas formas estéticas, vindas do Modernismo europeu e americano, e um passado pós-colonial e atrasado dos países latino-americanos, reconfigurados por meio da tentativa de construir uma nova forma de romance, a qual busca mesclar o fantástico ou maravilhoso a aquilo de mais real e vivido por esses povos. Para Rama, trata-se da complexa relação de dupla vanguarda, em que:

La cosmovisión realista y la fantástica, la atención referencial a

¹³⁶ AGUINAGA, Carlos Blanco. Realidad y estilo de Juan Rulfo. In: FELL, Claude (Coord.). *Juan Rulfo - Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17). p. 807.

la historia y su negación, el manejo de la lengua culta y la recuperación del habla popular, la expresividad existencial y la impasibilidad objetivante, esos opuestos convivirán dentro del movimiento en variadísimas dosificaciones, por lo cual singularizan parcialidades. Algunas de ellas son más capaces que otras para expresar los puntos más agudos de la nueva situación, pero aun en ese caso deberán ser vistas dentro del funcionamiento general de una estructura extraordinariamente dinámica, relacionada dialécticamente con otras parcialidades.¹³⁷

Contraditoriamente ao subjetivismo que dominará nas literaturas metropolitanas, no México, problemas como a identidade do homem mexicano em um país que, após uma Revolução, luta por se modernizar; assim como a retomada de uma linguagem popular, baseada na oralidade, serão a base contraditória desse momento de inovação do modelo de romance, ao prolongarem um trajeto de construção literária baseada na temática rural e popular, pois

El tema de la Revolución aún no ha muerto. Todo lo contrario: influidos por las nuevas tendencias narrativas aparecidas durante la década anterior, revitalizan el género. [...] Rulfo trasciende la mera recreación del dialecto de los jaliscienses, va más allá de la vivificación de un lenguaje mexicano y, por lo tanto, del realismo imperante en décadas anteriores.¹³⁸

Observa-se, então, que o romance *Pedro Parámo*, como o próprio movimento estético do Realismo Fantástico, são parte de um movimento inovador, estético e como forma de visão de mundo, que vai na contramão do próprio modernismo europeu e norte-mericano, como forma de expressão estética, na qual formula-se um desprestígio à investigação de cunho histórico,

¹³⁷ RAMA, Ángel. La tecnificación narrativa. 1981 apud CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa* – seu percurso na obra narrativa de Ángel Rama. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 163-164.

¹³⁸ ROSADO; CASTAÑÓN, op. cit., 2008. p. 281.

momento este em que problemas da nação e da identidade nacional perdem sua força e sentido.

Pode-se, então, pensar que a força de uma obra como a de Rulfo, bem como do movimento do Realismo Fantástico como um todo, baseia-se na sua necessidade de problematizar uma questão ainda não resolvida: a contradição entre Ficção e Realidade. Buscando posicionar melhor esta questão, é preciso ainda nos perguntar: como foi possível tratar da história mais real, por meio do fantasmal?

Com o objetivo de responder a essas importantes questões ou, ao menos, articulá-las mais apropriadamente, será preciso retomar a discussão realizada por Lukács acerca da Ficção e da História, como uma das abordagens mais importantes sobre teoria literária.

A importância desse problema tratado por Lukács, que sempre buscou situar suas afirmações em um contexto histórico específico, transcende os aspectos que parecem limitar seu alcance. Isso se dá porque o ponto de partida e de chegada de toda a análise estética de Lukács é a obra de arte literária realista, no sentido em que ser “realista” não é tratar dos aspectos reais de forma imediata ou fotográfica, mas sim conseguir captar as estruturas históricas e sociais em seu movimento peculiar, ou seja, em suas próprias palavras: “la profunda configuración artística de lo que existe”¹³⁹. Nesse sentido, essa configuração profunda não se limita a um modelo específico de romance ou a um momento histórico exclusivo, mas é por meio do estudo dessa estrutura que os aspectos essenciais a esse fim podem ser melhor apreendidos.

É, portanto, a partir dessa concepção da forma literária, que a leitura da obra *Romance Histórico* torna-se essencial a esta discussão. Sabe-se que *Pedro Páramo* não é um romance histórico, mas está aí o ponto central desta discussão: temos um novo modelo de romance, baseado em novas formas de expressão, mas parece que a necessidade de refletir sobre a História ainda permanece.

Diante disso, os problemas e os avanços indicados por Lukács em seu

¹³⁹ LUKÁCS, op. cit., 1976. p. 315.

estudo sobre o romance histórico do século XIX ainda permanecem, ou seja, esse novo modelo de romance produzido no século XX por Rulfo, apesar de não previsto no modelo de análise proposto por Lukács, como necessita dele para a sua compreensão, pois tratam em suma do mesmo problema: Ficção e História; Realidade e Fantástico.

Para Lukács, a força do romance histórico, como modelo que congrega e apreende o movimento das estruturas sociais, baseia-se em aspectos que compreendem sua forma. O aspecto central consiste na contundência do personagem. É preciso que o personagem carregue em sua intimidade a história internalizada, história esta central na vida de um povo, como uma guerra ou um movimento revolucionário:

Así surgen las posibilidades concretas de que los hombres enriendan su propia existencia como algo históricamente condicionado, la posibilidad concreta de que vean en la historia algo que penetra profundamente en su existencia cotidiana, algo que les afecta inmediatamente.¹⁴⁰

É, portanto, essa percepção, dos homens como construtores da sua história, que fundamentará o romance histórico do início do século XIX, como precursor do Realismo. Essa relação entre o público e o privado se realizará por meio de personagens secundários representativos, normalmente como heróis medianos, nos quais reduzem em si a situação de ambiguidade sofrida. Assim, acabará por se estabelecer um embate de classe, no qual o modelo clássico de romance histórico se baseará por um lado no conceito abstrato de progresso e a partir de uma posição normalmente conservadora de seus escritores.

Lukács, ao refletir sobre a história como um ininterrupto processo de transformações, trata em sua obra da transição de um modelo clássico de romance histórico até a sua decadência, a partir do rompimento entre a relação público e privado, no qual o subjetivismo passa a predominar na obra, impedindo assim fazer a conexão entre a reflexão sobre o passado e o

¹⁴⁰ LUKÁCS, op. cit., 1976, p. 21.

presente da narrativa, como está bem demonstrado em suas análises sobre *Salambô*, de Gustave Flaubert.

A partir desse breve apanhado das questões centrais tratadas por Lukács, como então pensar a obra de Rulfo? Pode ser considerado como movimento de retorno dessa necessidade de ligação entre passado e presente, manifestado por outro modelo literário, uma transformação do tipo de romance histórico, tornando-se um romance realista? O fato de tal manifestação se concretizar na América Latina, em nações cujas condições arcaicas demonstram a impossibilidade de um futuro, demonstraria a latência dessa necessidade histórica? Por fim, esta então seria a força dos romances latino-americanos que apelam ao insólito para conseguir refletir sobre seus futuros contaminados por seus passados? Tais questões podem ser melhor discutidas se retomarmos o fragmento 66, já mencionado, e o fragmento 59, no qual se descreve uma noite de Damiana Cisneros.

No fragmento 66, a referência à Revolução é nítida, porém a retomada histórica e a ligação entre passado e presente se dão por meio da junção de tempos e espaços diversos. Como foi dito, está contido em um diálogo linear o início da Revolução Mexicana até os movimentos cristeros, já posteriores. Um outro importante aspecto a ser percebido é como a mudança de um movimento a outro se dá sem a preocupação de Pedro Páramo, que apenas responde “está bien”. Essa quebra na linearidade histórica evidencia com muita força o próprio movimento de mudança de governo no México, demonstrando seus embates e traições; cuja extensão não alterou o cotidiano e o poder do *cacique* em Media Luna e Comala. Ao contrário, seu poder está mantido pela própria força que ele empresta ao movimento: *El Tilcuate*.

Assim, a obra de Rulfo capta a história ao mesmo tempo em que rompe com a linearidade temporal e avança no sentido de explorar não apenas o momento revolucionário, mas suas consequências posteriores, ou seja, a relação desse passado e as suas marcas no presente. A história, portanto, contamina não somente o tema, como na referência explícita à Revolução Mexicana, mas principalmente se faz presente quando as estruturas que dão movimento à vida estão sublimadas na forma literária, no modo de narrar;

exatamente como se verifica no fragmento 66, ao colocar em evidência as relações entre o passado e o presente.

São a partir dessas marcas no presente que a remissão ao passado deixa de ser um registro somente arcaico, para tornar-se um resíduo, ao fazer parte desse presente e estabelecer um sentido. Para Williams, os elementos do passado se apresentam na vida objetiva de duas formas: como elementos arcaicos ou como residual. Segundo o autor:

[...] eu chamaria de "arcaico" aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser "revivido" de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante.¹⁴¹

Por sua vez, o residual consiste:

[...] por definição, [o que] foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente.¹⁴²

Nesse sentido, ao mostrar-se como um resíduo, a forma como o passado é tratado indica o próprio caminho de compreensão do presente; assim, a forma que o passado assumiu na obra aqui analisada remete não somente ao ponto de vista particular da obra, mas conduz o crítico a seguir os passos de sua construção, e perceber como a obra literária se coloca como edificação de um sentido, como processo hermenêutico frente à realidade.

Na obra de arte literária como processo hermenêutico de captação da realidade, formula-se esse momento vital, como um processo de apropriação da realidade, em que a consciência do passado torna-se posse permanente da humanidade e se propõe como possibilidade progressiva de autoconsciência.

¹⁴¹ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979. p. 125.

¹⁴² WILLIAMS, op. cit., 1979. p. 125.

Frederico, ao comentar os estudos estéticos de Lukács, expõe como essa força da arte é uma força evocativa, que

[...] deve-se ao fato de que na arte o passado é feito presente [...]. O indivíduo, perante a figuração estética, pode se generalizar e, assim, confrontar a sua existência pessoal com a epopéia do gênero humano, retratada num momento de sua evolução pela arte.¹⁴³

De forma semelhante, encontramos no fragmento 59 as relações entre o poder de Pedro Páramo e o destino do México. Por meio de um narrador em terceira pessoa, nos defrontamos com a narração de uma noite de Damiana Cisneros, empregada de Media Luna. Acordada de madrugada pelos bramidos dos toros, acompanha a ida de Pedro Páramo ao quarto de Margarida, outra empregada, que servirá aquela noite ao *cacique*. Nas suas palavras:

– ¡Ah, qué don Pedro! – dijo Damiana –. No se le quita lo gatero. Lo que no entiendo es por qué le gusta hacer las cosas tan escondidas; con habérmelo avisado, yo hubiera dicho a la Margarida que el patrón la necesita para esta nocha, y él no hubiera tenido ni la moléstia de levantarse de su cama. (R, p. 284)

O poder de Pedro Páramo se estende da propriedade à vida e aos destinos de seus empregados. Basta desejar uma de suas empregadas, que elas estarão à sua disposição. Damiana, ainda acordada, passa a ouvir outros tipos de barulho: “otros golpes, pero contra la puerta grande, como si la estuvieran aporreando a culatazos” (R, p. 285). Porém, apesar do barulho, a personagem nada viu:

Otra vez abrió la ventana y se asomó a la noche. No veía nada; aunque le pareció que la tierra estaba llena de hervores,

¹⁴³ FREDERICO, op. cit., 1997, p. 64-65.

como cuando ha llovido y se enchina de gusanos. Sentía que se levantava algo así como el calor de muchos hombres. Oyó el croar de las ranas; los grillos; la noche quieta del tiempo de aguas. Luego volvió a oír los culatazos aporreando la puerta. Una lámpada regó su luz sobre la cara de algunos hombres. Después se apagó. “Son cosas que a mi no me interesan”, dijo Damiana Cisneros, y cerró la ventana. (R, p. 285).

Junto ao poder ilimitado de Pedro Páramo, parece surgir uma outra coisa, ainda não nomeada ou decifrada, mas que “se levantava algo así como el calor de muchos hombres”. Neste fragmento, disposto entre a narração do retorno do advogado Geraldo a cuidar dos negócios de Don Pedro e as informações sobre a Revolução dadas por Damásio, *el Tilcuete*, vemos a chegada de uma outra força. Seria a Revolução? Seriam as promessas do fim do caciquismo que chegam à Media Luna por meio de golpes na porta? Como um clamor da própria terra, uma terra em ebulição, algo está surgindo, algo que virá e poderá interromper “la noche quieta del tiempo de las aguas”, ou seja, o domínio do *cacique*.

Este fragmento 59 mostra-se importante a esta pesquisa por trazer a retomada de um aspecto central, a apropriação da história, por meio dos recursos mais inovadores desse período, como o tom fantasmal (barulhos e seres que surgem e desaparecem), o tempo fragmentado, em que passamos do presente narrado, para o passado e depois para o futuro, mas também por remeter a algo que já foi anteriormente mencionado: a obra literária como “la profunda configuración artística de lo que existe”, disposta entre o movimento semelhante com o mundo narrado e a potencialidade do homem em transformar a história. Antes, porém, de chegar a esse ponto, é preciso ainda refletir um pouco mais sobre como esta nova forma literária capta o sentido histórico humano.

Conforme foi visto, encontramos em *Pedro Páramo* uma motivação histórica muito clara. Assim, muitos aspectos que Lukács considerou essenciais à captação da história em movimento reaparecem estruturalmente no romance. O chão histórico ao qual a narrativa pertence é um momento de ambiguidade,

de transição histórica, já que podemos identificar no romance os embates da Revolução Mexicana, somados a um movimento de modernização do México.

Tais aspectos concorrem com a inovação formal trazida pelo romance, no qual a quebra da temporalidade, da espacialidade e a multiplicação de vozes e de narradores promovem o reconhecimento e a reapropriação de um dos temas centrais da vida mexicana, no sentido de recolocá-lo em evidência, como parte da própria atualidade, do próprio presente, como bem salienta Escalante:

La obra de Rulfo se ubica de una manera oblícua, por decirlo así, frente a los discursos dominantes de nuestra época. Ubicación oblícua, en primer lugar, y sobre todo, frente al acontecimiento más importante de la historia mexicana en este siglo: la Revolución de 1910-1917. Y, de modo subsecuente, frente a los discursos legitimadores de dicha revolución convertida en gobierno. Ubicación oblícua, también, frente a la secuencia narrativa que se conoce con el nombre de Novela de la Revolución. Un complejo histórico y otro narrativo, en consecuencia, van a ser puestos en entredicho por la obra de Rulfo¹⁴⁴.

Mostra-se, portanto, como a motivação histórica em *Pedro Páramo* liga-se dialeticamente a uma necessidade de inovação formal, como resposta ao Romance da Revolução Mexicana e ao tipo de Realismo ali concebido, bem como a uma demanda social e histórica. Os problemas da nação, de uma revolução que não se concretiza e de um processo modernizador em falha, se imiscuem na obra, impedindo seu mergulho total na fantasia ou no subjetivismo, mantendo a obra ainda com os seus pés bem fixos no chão histórico.

É neste sentido que esta tese busca questionar em que medida o conceito de Realismo, como uma forma de evidenciar os limites da vida

¹⁴⁴ ESCALANTE, Evodio. Texto Histórico y texto social em la obra de Rulfo. In: FELL, Claude (Coord.). *Juan Rulfo - Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17). p. 665.

humana, se apresenta em situações não previstas pela crítica lukacsiana. Na América Latina, como evidenciam Jameson e Perry Anderson¹⁴⁵, a fantasia, manifestada pela Literatura Fantástica, passa a ocupar o lugar que seria destinado à história, na tentativa de encarar dessa forma sua impossibilidade e inconcretude. Nesse mesmo sentido, acaba-se por, ao invés de se “viver” a história, esta se daria na literatura.

É neste ponto que se instala um sério problema: ao pensarmos o Realismo Fantástico de forma geral, é possível entrever essa busca por uma outra história, ou ao menos uma forma diversa de narrá-la, centrada na fantasia. No entanto, ao nos depararmos com o romance rulfiano, um outro movimento se instala, pois ao mesmo tempo em que o romance se fundamenta no insólito, como no diálogo entre corpos mortos, ou no transitar constante de almas penadas na cidade de Comala, há a quebra desse fantasmal pelo cotidiano, em sua máxima ligação com a realidade, tornando problemático o pertencimento do romance rulfiano ao chamado Realismo Fantástico, assim como é impossível classificá-lo como romance costumbrista, nos termos mais gerais.

Retomando o fragmento 57, analisado anteriormente, verifica-se uma construção baseada na fragmentação, na presença de visões e vultos que aparecem e desaparecem. No entanto, se retornarmos ao fragmento 53, narra-se a chegada à Media Luna de um grupo de revolucionários que, esperados por Pedro Páramo, vão lhe dar notícias de como está a formação das bases da Revolução:

Pedro Páramo los miraba. No se le hacían caras conocidas. Detrasito de él, en la sombra, aguardaba *El Tilcuate*.

– Patrones – les dijo cuando vio que acababan de comer –, ¿en qué más puedo servirlos?

– ¿Usted es el dueño de esto? – preguntó uno abanicando la

¹⁴⁵ Ver: JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? In: *Novos Estudos* CEBRAP, n.77, mar., 2007 e ANDERSON, Perry. Trajetos de uma Forma Literária. In: *Novos Estudos* CEBRAP, n. 77, mar., 2007. Publicados no mesmo número, os artigos desses dois importantes críticos contribuem para a reabertura do estudo da teoria estética lukacsiana, em especial sobre o romance histórico, e sua possível continuidade.

mano.

Pero otro lo interrumpió diciendo:

– ¡Aquí yo soy el que hablo!

– Bien. ¿Qué se les ofrece? – volvió a preguntar Pedro Páramo.

– Como usted ve, nos hemos levantado en armas.

– ¿Y?

– Y pos eso es todo. ¿Le parece poco?

– ¿Pero por qué lo han hecho?

– Pos porque otros lo han hecho también. ¿No lo sabe usted? Aguárdenos tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces le averiguaremos la causa. Por lo pronto ya estamos aquí. (R., p. 275)

A mesma ausência de linearidade entre os acontecimentos que caracterizam o romance pode, em certo sentido, aproximar os fragmentos 53 e 57, e romper, ainda de certa forma, com o caráter fantasmal empregado. Outros dois episódios do romance dão a ver melhor esta relação: os fragmentos 29 e 5.

No fragmento 29, narra-se a chegada de Juan Preciado à casa de Donis e de sua irmã. Após vagar pelas ruas de Comala, ouvindo vozes e murmúrios, e vendo pessoas que surgiam e desapareciam, Juan Preciado chega a uma porta e é convidado a entrar. No interior da casa, vê que o local está destelhado e o casal está nu. Então, pergunta-lhes:

– ¿No están ustedes muertos? – les pregunté.

Y la mujer sonrió. El hombre me miró seriamente.

– Está borracho – dijo el hombre.

– Solamente está asustado – dijo la mujer.

Había un aparato de petróleo. Había una cama de otate, y un equipal en que estaban las ropas de ella. Porque ella estaba en cueros, como Dios la echó al mundo. Y él también.

– Oímos que alguien se quejaba y daba de cabezazos contra nuestra puerta. Y allí estaba usted. ¿Qué es lo que le ha

pasado?

– Me han pasado tantas cosas, que mejor quisiera dormir. (R., p. 224)

Diante de todo o universo sobrenatural que Juan Preciado tem enfrentado até aquele momento – perseguido por vozes, ecos, corpos, entre outros espectros –, a resolução dada pela narrativa é: será que está bêbado? Será que tudo o que ele narrou até o momento faz apenas parte de sua imaginação? Devemos, como Dorotea e Donis, desconfiar de sua narração?

No outro fragmento, bem anterior a este citado, temos um rompimento ainda maior com esse universo fantasmal. Juan Preciado, ao chegar à Comala, procurou por Eduviges Dyada, que possuía uma pensão. Chegando lá, não foi preciso chamá-la. Esta o esperava, já que havia sido avisada por Dolores, por meio de seu sexto sentido. Ao entrar em sua casa, Juan Preciado é conduzido por um comprido e escuro corredor, assustado, narra o que vê:

Tenía todo dispuesto, según me dijo, haciendo que la siguiera por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados. Pero no; porque, en cuanto me acostumbré a la oscuridad y al delgado hilo de luz que nos seguía, vi crecer sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo abierto entre bultos.

– ¿Qué es lo que hay aquí? – pregunté. (R., p. 186)

Diante de tudo que foi narrado até o momento por Juan Preciado, fundamentado em um tom fantasmal, espera-se que a resposta a essa pergunta seja no mesmo nível ou ainda mais fantástica. Seriam realmente vultos? Fantasmas? Almas penadas? Mas, a resposta é simples: “– Tiliches – me dijo ella –.Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos.” (R., p. 186).

Essa simplicidade, na verdade, congrega duas importantes consequências: a) a complexa relação entre fantasia e realidade no romance de Rulfo, que implica certa confusão no momento de classificar seu gênero; e

b) o fato de se aproximar do cotidiano ao invés de mergulhar no fantasioso, não é uma simplificação, ao contrário, remete a um problema real da vida humana: a reificação, como bem identifica Bastos:

En la imagen de los tiliches sujeto y objeto son inseparables. Con todo, es en los objetos que reencontramos los sujetos que desaparecieron. Los sujetos están en los objetos. Ahí se depositan las formas de relación social determinantes de la sociedad narrada. Los tiliches son imagen de la vida de los antiguos habitantes de Comala. Los objetos ven al primer plano: los sujetos em ellos depositados, reducidos a la condición de objetos.¹⁴⁶

Na complexa relação entre fantasia e realidade, o romance de Rulfo é habitualmente classificado como um romance Fantástico, o que não está de todo equivocado. O problema é que uma análise mais profunda de sua estrutura textual demonstra como o próprio texto busca questionar essa forma de classificação, que está no enunciado, como no fragmento analisado, e na sua estruturação, como na múltipla narração, que foi melhor referida no capítulo 2 desta tese.

Nesse sentido, verifica-se que há na obra um movimento de transição, do sobrenatural para o real, em que a busca para a realidade se dá no encontro com o cotidiano, impedindo o puro mergulhar na fantasia, mas questionando profundamente o que se chama por realidade, pois ao responder: “Tiliches”, ao reduzir o fantasmal ao concreto dos objetos, a obra leva o leitor de volta ao fantasmal, mas ao fantasmal da reificação, em que os objetos que antes possuíam valor de uso, se ampliam como peças de valor de troca, apagando a presença humana impressa pelo trabalho, movimento este já indicado por Jean Franco ao afirmar que “anticipa la historia de Comala, un

¹⁴⁶ BASTOS, Hermenegildo. Un pájaro burlón: trabajo, poesía y venganza en Pedro Páramo. *Revista Intercâmbio*, Brasília, s/d. Disponível em: <<http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/277/233.pdf>> . Acesso em: 2 mar. 2013.

lugar donde las relaciones humanas se cosifican”¹⁴⁷.

Por isso, os “tiliches” não são somente os trastes deixados pelos moradores que se foram de Comala, são também relíquias, objetos que por mais que estejam encobertos por um novo valor, ainda guardam em si aqueles que os criaram, os usaram. Ao confundir os movéis com vultos, Juan Preciado evidencia, sem saber, este outro lado dos objetos, que ao estarem ali, depreciados, esquecidos, carregam a memória dos que se foram e representam o destino de toda uma comunidade.

É neste sentido que a fragmentação textual e a dimensão fantasmal mostram-se como um reflexo da experiência social, em que “la dimensión fantasmal es, por si misma, histórica”¹⁴⁸ e não seu contraponto. Ao se propor discutir o tema do Realismo em Rulfo, se faz necessário o reconhecimento dessa contradição, na qual:

El carácter fantasmal de Pedro Páramo tiene que ver con un pasado que insiste en no desaparecer: los que se fueron, entre ellos Dolores, jamás volverán. El mundo de Dolores ahora está depositado, como los demás habitantes de Comala, en la fonda de Eduviges. Está también en la narrativa que, como obra de arte, salva de la destrucción la verdad del pasado.¹⁴⁹

Por isso, o que inicialmente é apenas um todo fragmentado e fantasmal, que impediria a percepção da totalidade, mostra-se como uma outra possibilidade de captação do real. É a obra de arte literária que tematiza a vida humana ao centrar-se em sua própria problemática: como é possível representar o mundo? Problema este que ao se impor na leitura da obra demonstra como a literatura é um problema vital, em que as técnicas historicamente constituídas e o momento de suas rupturas mostram-se como

¹⁴⁷ FRANCO, Jean. El viaje al país de los muertos. In: RULFO, Juan. *Toda la obra*. Edición Crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima; 1996. p. 869.

¹⁴⁸ BASTOS, Hermenegildo. Un pájaro burlón: trabajo, poesía y venganza en Pedro Páramo. In: *Revista Intercâmbio*, Brasília. Disponível em: <<http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/277/233.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2013.

¹⁴⁹ BASTOS, op. cit., 2013.

um problema ao escritor no momento de sua escritura, no momento de seu trabalho.

Como Juan Preciado, o leitor e o crítico também são inseridos em um longo corredor em que espaços, tempos e personagens surgem e desaparecem. É, inicialmente, o espaço e o tempo de uma derrota. Sendo a obra de arte literária uma forma de conhecimento dessa realidade, tem-se que:

Rulfian narrative does not depict or evoke this experience directly, however, but by means of a very simple, but ingenious twist: instead of a historical present that cannot shake off the past, we are told the story of its under -, or flip-side: of a past that, paradoxically, has no awareness of, no connection to the present from which it is re-experienced, a past that, in this precise sense, becomes its own present.¹⁵⁰

Ao tornar-se presente, esse passado conduz ao reconhecimento, ou *anagnorisis*¹⁵¹ – nos termos aristotélicos, que se dá com o personagem, no nível da narração, mas com o leitor e o crítico, como resultado do trabalho formal do escritor, na forma de narrar, por meio da catarse. Porém, ainda nos termos aristotélicos, é preciso perceber que o romance de Rulfo mostra-se como uma peripécia aristotélica incomum, já que:

In *Pedro Páramo* this sense of destiny, this formal, underlying unity of present and past takes the seemingly monstrous form of a reversal-cum-recognition that forces heroic subject to lose

¹⁵⁰ LARSEN, Neil. Rulfo and the transcultural: a revised view. In: *Determinations*. Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas. London: Verso, 2001. p. 140. (“A narrativa rulfiana não descreve ou evoca esta experiência diretamente. No entanto, a faz por meio de significados muito simples: ao invés de um presente histórico que não tem acesso ao passado; a história nos é contada pela sua parte inferior ou insolente: um passado que paradoxalmente não teria consciência de nenhuma conexão com o presente, passa a ser experienciado como um passado que precisa tornar-se seu próprio presente”. – tradução livre).

¹⁵¹ “Embora a *anagnorisis* esteja profundamente ligada à estrutura da tragédia clássica grega, o movimento que a representa está associado à natureza da obra literária ainda hoje, a qual se apresenta como forma de conhecimento profundo da história humana e como possibilidade de ampliação da consciência do leitor em relação a si mesmo e ao mundo” (CORRÊA, Ana Laura dos Reis; HESS, Bernard Herman. Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: EdUnB, 2011. p. 150-151).

sight of his own location or point of departure in the present of past crimes and irrationalities. In Comala the dead literally bury the dead, and yet in doing so they deny this as a right or a capacity of the living. Juan Preciado comes to Comala, not, in Oedipal fashion, to discover the mystery of his birth and then to meet his downfall, but rather to discover that having been Born is in itself no proof of living in the present.¹⁵²

Assim, essa aproximação ao fantasmal, bem como o constante retorno ao real neste embate dialético entre passado e presente são movimentos que buscam captar a história, assim como o romance histórico, porém não se sustenta em um senso de progresso. Sendo assim, será essa “experiência da derrota”, nos termos de Anderson, que possibilitará a apropriação do documento pela poesia, a *mimesis*, pois esse “profundo pessimismo histórico não foi empecilho para uma representação magistral da totalidade dos objetos”¹⁵³. Porém esse reconhecimento, ou *anagnorisis*, se faz de forma inversa, assim como “inverte aquela perspectiva: o Estado-nação, que tinha sido o horizonte ideal do romance histórico clássico, figura como o ponto final de um colapso social e moral”¹⁵⁴.

O Estado-nação e seu colapso, como possibilidade e como fatalidade¹⁵⁵, são fonte e resultado da Revolução Mexicana e mostram-se como elementos importantes para se compreender o movimento de captação da história pela literatura, já que são ao mesmo tempo elementos de distanciamento entre o

¹⁵² LARSEN, Neil. Rulfo and the transcultural: a revised view. In: *Determinations. Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas*. London: Verso, 2001. p. 141 (Em *Pedro Páramo*, este sentido de destino como unidade subjacente de presente e passado toma aparentemente forma monstruosa de uma revesão com reconhecimento que força seu herói a perder a visão de sua própria localização ou ponto de partida do presente. A sorte do herói não está apenas obscura, parece falhar em completar o passado, em redimi-lo para purgar o presente de crimes passados e de irrationalidades. [...] Juan Preciado aparece em Comala, não de forma edipiana, para descobrir o mistério do seu nascimento e, em seguida, para encontrar a sua queda, mas sim para descobrir que ter nascido não é em si nenhuma prova de viver no presente.)

¹⁵³ ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 77, mar. 2007. p. 14.

¹⁵⁴ ANDERSON, op. cit., 2007. p. 14.

¹⁵⁵ Os termos “possibilidade” e “fatalidade” são aqui utilizados na tentativa de abarcar um complexo movimento sofrido pelas América Latina: no momento em que estas nações lutam por se estabelecer, o conceito de nação deixa de ser importante, perdendo terreno para o global. No entanto, o que resta a estas nações? Abandonar aquilo que não chegou a ser plenamente e se tornar o quê? Como se posicionar diante dessa argumentação?

romance da modernidade, como *Pedro Páramo*, do modelo clássico de romance histórico, mas são também responsáveis por uma diferenciação essencial dos romances latino-americanos, que se queriam verdadeiros registros históricos, como os romances da Revolução.

É nesse sentido que, mesmo diante de todos os elementos sobrenaturais presentes no romance de Rulfo, sua plena classificação ao Fantástico é ainda problemática, pois faltaria os elementos centrais propostos por Todorov para o Fantástico moderno. Nesta linha de pensamento, Bastos, ao referir-se ao episódio que traz os “tiliches”, conclui:

Tampoco se puede tomar la escena como una página de literatura fantástica, una vez que le hace falta la duda o la hesitación que Todorov consideró como definidora del fantástico. Para el lector, como también para Juan Preciado, de hecho, hay una duda inicial sobre si Eduviges y después Damiana están vivas o muertas. En el transcurso del libro, sin embargo, esta duda es superada por una visión de la muerte como una forma de vida, una muerte que es una condición histórica más que una condición biológica.¹⁵⁶

Situar o romance como fantástico, na tentativa de impedir que os elementos fantasmais sejam ignorados, promove uma leitura incompleta do próprio romance, pois é preciso evidenciar que seus aportes fantasmais estão a serviço de sua busca central: a necessidade de encontro do real, posicionando-se, portanto, como uma obra Realista, no sentido dado por Lukács.

Assim, o Realismo como uma forma de apreensão da história humana em sua particularidade toma forma na obra literária, especialmente em *Pedro Páramo*, por meio do movimento dialético entre um necessário retorno ao cotidiano, que impediria o mergulho total no fantasmal, ao mesmo tempo em

¹⁵⁶ BASTOS, Hermenegildo. Un pájaro burlón: trabajo, poesía y venganza en Pedro Páramo. In: *Revista Intercâmbio*, Brasília. Disponível em: <<http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/277/233.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2013.

que, como uma forma de conhecimento, questiona em si os limites e o alcance da busca humana pelo conhecimento de sua própria história. Em Rulfo, os momentos de reconhecimento, tanto do personagem como do leitor/crítico, possibilitam esse instante de percepção, próprio de obras Realistas.

Jameson, ao discutir a relação entre Realismo e Modernismo, baseado *a priori* nos escritos de Lukács, afirma que:

In that case, we might call realist any literary work which raises the question of realism, whether to problematize it or to attempt to reinvent it: realism would then name any narrative that is organized, not around the question of the “real” or “reality” (philosophical questions), but around the very interrogation of realism and the realistic itself. Yet even here it seems to me that there would be a separation between modernistic realisms and realistic modernisms. The fruitful idea of “estranging estrangement” might well be broached here, in the context of a text that uses and then questions the experimental; and a modernist realism would begin to emerge when the traditional methods of narrative representation (novelistic realism) are used and then undermined.¹⁵⁷

Sem, contudo, abordar a discussão de Jameson sobre a complexa relação entre Realismo e Modernismo, é possível aproximar sua análise das obras da modernidade aos pontos centrais da discussão lukacsiana sobre o Realismo e perceber como tais aspectos solidificam a análise do romance de Rulfo aqui exposta.

Tendo o fragmento sobre os *Tiliches* como um instante e que toda a obra se ilumina à crítica, está nele a contradição suprema entre Fantástico e

¹⁵⁷ JAMESON, Frederic. Antinomies of the Realism-Modernism Debate. In: *Modern Language Quarterly*, n. 73:3, set., 2012. P. 478. (“Nesse caso, poderíamos chamar de realista qualquer obra literária que levanta a questão do realismo, se ao problematizá-lo ou ao tentar reinventá-lo. Pode-se, então, nomear como realista qualquer narrativa que é organizada, não em torno da questão do “real” ou “realidade” (questões filosóficas), mas em todo ao se questionar sobre o realismo e do modo realista da representação em si. No entanto, mesmo aqui parece-me que haveria uma separação entre realismos modernistas e modernismos realistas. A ideia fecunda de “estranhamento alienado” pode bem ser abordado aqui, no contexto de um texto que usa e depois questiona o experimental.” – tradução livre).

Realismo, em que aquilo que carrega elementos fantasmiais, na verdade os perde ao aproximar do cotidiano e, conseqüentemente, da realidade mais profunda da vida humana, retomando outra dimensão, que é também fantasmal, não apenas no sentido estético e formal, mas no sentido histórico e político.

Esse novo universo fantasmal que se estabelece aos olhos do leitor/crítico baseia-se no reconhecimento da dominação da mercadoria sobre as relações sociais humanas. Há a inversão: o homem aliena-se do mundo que criou e os objetos se humanizam, como se as relações fossem entre eles. Sendo a reificação, o mecanismo de funcionamento da alienação e do fetichismo da mercadoria, trata-se do:

Ato (ou resultado de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas.¹⁵⁸

Neste mundo reificado em que “as leis do mundo das coisas” imperam sobre o humano, reconhecer ou se apropriar da própria história torna-se um desafio. Assim como é um desafio ser obra de arte neste mundo. Por isso, aquilo que no romance rulfiano aparentemente é fantasmal, as almas que surgem e desaparecem, uma linearidade difícil de abarcar, torna-se, na verdade, a evidência da impossibilidade de se olhar e perceber diretamente a realidade, pois esta também surge e desaparece, esconde-se e encobre-se.

A obra de arte, em especial o romance de Rulfo aqui abordado, se impõe como um instante, um momento em que essa realidade pode ser novamente percebida. No caso do romance rulfiano, esse momento se dará nesse movimento complexo entre o real e o fantasmal, entre o passado e o presente, transformando-se conseqüentemente no movimento entre o sujeito e o seu

¹⁵⁸ BOTTOMORE, op. cit., 2001. Verbete: Reificação. p. 314.

objeto, como um raro momento de sua síntese.

É preciso, no entanto, perceber que no momento em que nos apropriamos dos conceitos de reificação (em seu movimento interno entre alienação e fetichismo da mercadoria), este deve ser pensado à luz de nossa realidade concreta. Isso quer dizer que se reconhece a amplitude de tais conceitos, baseada na universalização da história humana, resultante do sistema capitalista. Porém, é preciso ressaltar como tal conceito formula-se juntamente com outros, como a possibilidade de reconhecimento e mudança do proletariado, e como a história da situação colonial, própria da América Latina, ao mesmo tempo em que está incluída nisso, também dela se distancia.

Se retomarmos as análises de Jameson e Perry Anderson, que concordam que o realismo fantástico (ou realismo mágico) é na América Latina a possibilidade de captar a história que se dá somente por meio da fantasia, vemos que isso se dá pelo fato de que nesses países o processo de reificação se soma com situações em que o movimento histórico torna-se imperceptível, muitas vezes nos levando ao importante questionamento: nestes países, a história está em movimento? Questão difícil, cuja resposta ainda está distante. Porém, sendo afirmativa ou negativa, a resposta parece ser apenas vislumbrada em momentos de emergência, como nas obras de arte.

Diante disso, verifica-se que a proposta de se fazer uma leitura realista do romance rufiano se baseia em seus próprios elementos formais, que contribuíram para a criação e difusão de definições do gênero, como o Realismo Fantástico. Porém, sem a pretensão de resolver tal problemática de nomenclatura, é preciso perceber como o romance de Rulfo se baseia em uma complexa percepção da realidade que, de tão profunda, reproduz em si o movimento da própria história humana. Se o documento não consegue sozinho abarcar a realidade, é preciso recorrer à poesia. Mas, esta também está em embate; também é vítima e difusora da reificação. Assim, somente uma obra realista para, então, transfigurar o movimento da vida humana sem petrificá-la.

CONSIDERAÇÕES FINAS



Juan Rulfo, Niña corriendo en un portal de Jalisco,
1961

[...] ¿Qué pasó por aquí?

– Un correcaminos, señor. Así les nombran a esos pájaros.

– No, yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.

– No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.

– ¿Y Pedro Páramo?

– Pedro Páramo murió hace muchos años. (R., p. 110)

Parte final do segundo fragmento do romance, trata-se de uma conversa entre Abundio e Juan Preciado logo que chegam à Comala. Já sabem que são irmãos, filhos de Pedro Páramo, o *cacique* local, que está morto. O lugar que avistam também remete à morte, pois segundo *el arriero* está inabitado.

Como este, os fragmentos iniciais do romance vão estabelecendo o tom fantasmal essencial da obra. No caso deste diálogo, o insólito se fortalece ao se descobrir, quando Juan Preciado já está na casa de Eduviges, que naquela época já era para Abundio estar morto, ou, ao menos, incomunicável, pois quando ainda a cidade “vivia”, Abundio fica surdo e decide calar-se, deixando de ser aquele que mediava a comunicação de todo o povoado. Porém, será ele o condutor inicial de Juan Preciado e aquele que matará o grande *cacique* de Comala.

Juntamente ao estabelecimento desse tom fantasmal, o fragmento nos dá notícia da passagem de um tempo e do cotidiano de um povoado. Assim, é possível sintetizar nele o objeto central que esta pesquisa buscou abarcar: a complexa relação entre literatura e história.

Trata-se de uma problemática que é difícil de apreender ao mesmo tempo em que está nítida na obra literária. Talvez seja este seu ponto fulcral: a história, de alguma maneira, é parte essencial da obra literária, seja para segui-la linearmente, seja para fragmentá-la ou negá-la, porém sua presença não é amistosa. Formula-se, assim, na obra de arte uma contradição fundante entre esses dois mundos. É, portanto, a forma que a contradição entre documento e

poesia se impõe que poderá estabelecer o romance como uma autoconsciência da humanidade.

Foi, portanto, a partir dessa relação que o único romance de Juan Rulfo foi analisado nesta pesquisa. Partiu-se de sua contradição fundante: trata-se de um romance experimental, que faz uso de recursos estéticos inovadores, entre eles o fantasmal e o insólito, porém o documento da vida social mexicana permanece latente.

É importante notar que, conforme se buscou desenvolver nesta pesquisa, a poesia e o documento de forma alguma são excludentes ou se apresentaram no romance de forma paralela. Ao contrário, a relação entre essas duas forças se estabeleceu de forma dialética, possibilitando que o romance trate do documento por meio dos recursos poéticos mais avançados e ainda se autoquestione, ou seja, essa relação dialética está como tema (a trajetória de um *cacique* e de seus dominados) e como forma, ao problematizar a presença de narradores e o papel das personagens no universo romanesco.

Nesse sentido, esta pesquisa centrou-se na análise das instâncias narrativas, principalmente por observar que se encena no romance um movimento em que o vivenciar e o narrar se confundem. Juan Preciado, Dorotea, Susana e muitas outras personagens assumem a narrativa no decorrer da obra. Serão elas que, ainda de forma fragmentada, construirão a narrativa do destino de Comala e Media Luna. De maneira semelhante, o narrador em terceira pessoa, que inicia como heterodiegético ao nos dar notícia da infância de Pedro Páramo, no decorrer do romance também se converge, torna-se onsciente e finaliza sua presença também se questionando sobre o destino do povoado.

Esse movimento inverte as posições tradicionais das instâncias ficcionais (personagem e narrador) e permite que o romance inove como forma, mas mantenha, por meio desse narrador que se personaliza, a unidade essencial, seu caráter de verossimilhança, permitindo que o romance seja um reflexo artístico da experiência do passado e do presente, em especial da complexidade que se estabelece entre a ficcionalidade e o chão histórico.

Essa problemática, estabelecida entre a força da história como documento em contraposição à inovação e ao experimentalismo, nos levou a importantes conceitos da crítica literária: mimese, realismo e totalidade. Refletir sobre essa tríade conceitual se colocou como essencial, pois são três categorias que se constituem como discussões aprofundadas da relação dialética entre história e representação literária.

Devido a isso, esta pesquisa precisou recorrer a críticos de grande porte, como a teoria lukacsiana, os apontamentos essenciais de Aristóteles e as importantes contribuições de críticos como Antonio Candido, Ángel Rama, Perry Anderson, Frederic Jameson, entre outros, que buscam pensar a literatura latino-americana como a transfiguração do problema da representação literária do mundo.

Ao se relacionar o romance rulfiano, como movimento hermenêutico, e o avanço crítico possibilitado pelos autores citados, foi possível responder afirmativamente ao questionamento central desta pesquisa: é *Pedro Páramo* um novo tipo de romance realista?

Ser realista implica diversas questões, tanto no conteúdo como na forma e, principalmente, no movimento dialético estabelecido por esse par. Assim, percebeu-se que a fragmentariedade do romance – como a sua divisão em blocos textuais, multiplicidade narrativa e os aspectos fantasmiais – se estabelece de forma inteligível, ou seja, congrega de forma verossímil todo esse universo que tem por condição de existência a necessidade de tratar da vida e da história humana.

Percebeu-se pela análise como o cotidiano não é somente uma tênue ligação entre o fantasmal da ficção e o real da história, mas assume o movimento de inversão, no qual ao invés de conduzir o leitor para um mundo mágico, o prende ao chão histórico. Contudo, esse retorno à história possibilitado pelo rebaixamento do insólito ao cotidiano baseia-se na possibilidade de formulação de uma autoconsciência da humanidade. Semelhante ao que ocorre com Juan Preciado e Dorotea, que após a morte, podem refletir e compreender seus destinos, o leitor, após a leitura do

romance, retorna à sua história muito mais consciente das estruturas que fundamentam a vida social.

Essa capacidade desfetichizadora do romance rulfiano se estabelece porque nele estão contidos e problematizados três movimentos essenciais à vida humana: a casualidade, o causal e a necessidade. Tanto na história como na arte, tais movimentos são fundamentais, pois conduzem, quando relacionados dialeticamente, à totalidade, ou seja, à apreensão da vida humana em sua complexidade.

Ao analisar a trajetória de Abundio e Pedro Páramo foi possível apreender como o casual e a casualidade são forças que, mantidas em contradição, possibilitam perceber na história humana seu caráter necessário, sua essencialidade. Como indivíduos, suas trajetórias são particularizadas, elevadas como necessidade, e este outro mundo criado pela arte, que é Comala, torna-se adequado ao homem, pois lhe possibilita reconhecer sua responsabilidade pelo que está a sua volta.

Diante da possibilidade de reconhecimento desse mundo humano, as perguntas de Bartolomé, pai de Susana, ressoam como nossas, como condição necessária de compreensão da história humana: “¿Qué hemos hecho? ¿Porqué se nos ha podrido el alma?” (R., p. 70).

A culpa, que parece condenar a todos os habitantes do povoado, evidencia o rompimento entre a aparência e a essência no cotidiano, cuja existência fetichizada se mostra determinista, seja pelo predomínio da casualidade (ausência de sentido dos acontecimentos), seja pela supremacia das redes de causa e efeito.

Entretanto, sendo *Pedro Páramo* um romance realista que possibilita, como nos explica Lukács, “la configuración artística de lo que existe”¹⁵⁹, é preciso que essa relação entre aparência e essência seja reestabelecida. Isso se dá no momento em que os personagens assumem sua condição de narradores, no momento em que, como coletividade, congregam seus relatos e, por fim, quando os murmúrios e ruídos de vozes tornam-se mais que lamentos, são expressões de vidas sofridas que se mantêm, enquanto obra de

¹⁵⁹ LUKÁCS, op. cit., 1976, p. 315.

arte, como força humanizadora ao trazerem contidas a latência da vida humana que se materializa, que sobrevive.

Pedro Páramo, como *cacique*, é o dono de “toda la tierra que se puede abarcar con la mirada” (R., p. 183) ao mesmo tempo que é “la pura maldad” (R., p. 262), como salienta o pai de Susana, Bartolomé San Juan. No entanto, nem sempre foi assim. Começamos a conhecer o personagem que emprestará seu nome à narrativa já no fragmento 6. Neste fragmento, predominantemente em terceira pessoa, vemos a um menino que observa atentamente o barulho da chuva, que está no “escusado” (banheiro da casa), a pensar em Susana. Seus pensamentos são amplos e poéticos, demonstram um carinho e uma admiração por aquela que os inspira. O ato de pensar e refletir não são muito bem vistos por sua mãe, que o ordena a fazer algo, a ajudar sua avó a “desgranar maíz” (R., p. 189).

Assim, se relacionarmos essa primeira aparição de Pedro e o desenvolvimento de sua história é difícil perceber como esse garoto, cheio de inspirações românticas, pode se tornar “un rencor vivo” (R., p. 182). A narrativa se prossegue, Pedro irá ajudar sua avó, e é no fragmento 7 que nos deparamos com a astúcia desse personagem em formação:

Se dio una vuelta por la reprise del Sagrado Corazón y encontró veintecuatro centavos. Dejó los quatro centavos y tomo el veinte. Antes de salir, su madre lo detuvo: [...] Encontró un peso. Dejó el veinte y agarro el peso. “Ahora me sobrá dinero para lo que se ofresca”, pensó. (R., p. 190-191)

Assim como realiza uma transação financeira na infância, transforma as dívidas herdadas do pai em terras, posses e poder. Como já tratado, um poder que se estende também pelas vidas, pelo corpo das mulheres a sua volta, tornando-se pai de muitos, porém de forma extremamente cruel, como indica Abundio: “Y es de él todo ese terrenal. El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar” (R., p. 183).

Em contraponto a uma trajetória de acumulação, de soma, a personagem Dorotea, cujo nome quer dizer “dom divino”, no entanto, é a bêbada, palhaça, mendiga, sem utilidade alguma para aquela sociedade. Sua importância residirá em intermediar e conseguir mulheres para Miguél Páramo. Carrega a dor de possuir dois sonhos: um bendito, em que gera um filho, e por isso carrega sempre consigo uma espécie de manta como se ele estivesse ali enrolado; e o sonho maldito, em que um anjo lhe arranca o ventre. Presente nos principais acontecimentos de Comala e de Media Luna, será aquela que enterrará Juan Preciado e, ao fim da cidade, será também enterrada por outros nessa mesma cova.

Dorotea carrega em si um antagonismo que se coloca em contraposição a Pedro Páramo, pois enquanto ela torna-se o símbolo de infertilidade, da inutilidade e improdutividade, ele como pai de todos é a demonstração máxima da fertilidade. No entanto, sua fertilidade é cruel, gera consigo a própria destruição, enquanto o sonho de Dorotea parece carregar uma força ameaçadora, que indica a incidência de um perigo ao próprio mundo de Pedro Páramo.

Seus destinos estão intimamente ligados ao destino do país. Dorotea sucumbe junto à cidade. Vê as pessoas partindo, deixando seus móveis, para não retornarem mais; percebe a degradação do ambiente. Assim como Juan Preciado, observa “las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba” (R., p. 184).

Assim, essa contraposição entre a fertilidade e a infertilidade; ou entre a produtividade e a improdutividade, parece indicar e problematizar questões muito similares na história humana. Encontramos no drama de Dorotea, devido ao fato de não poder gerar um filho, a transfiguração do drama do México, em que a impossibilidade faz parte da história dessas nações periféricas e que, como o seu oposto, a produtividade, não é uma oposição de bem *versus* mal, mas um contraponto que na história não foi de forma alguma benéfico, pelo contrário, trouxe a destruição, se formulou em um Estado mexicano que também pode ser caracterizado como um *cacique*, que está transfigurado por meio de uma elegia, desta triste obra lírica que é Pedro Páramo.

Verifica-se, então, uma homologia entre a forma romance *Pedro Páramo* e a história mexicana e, ainda, de outros países periféricos. Assim, o movimento do romance transfigura e capta o movimento da história, como salientado por Lukács. No entanto, a obra é mais que isso, ou melhor, ao ser a configuração artística do real não basta ser semelhante ou apenas reproduzir em si as estruturas sociais, na relação entre passado e presente.

Nesse sentido, vemos que dentro da similitude que se forma entre a vida de Pedro Páramo e a história do México, um elemento não se ajusta. A Revolução trouxe a Pedro sua única paixão, mas diferente, impenetrável:

Pensaba más en Susana San Juan, metida siempre en su cuarto, durmiendo, y cuando no, como si durmiera. La noche anterior se la había pasado en pie, recostado en la pared, observando a través de la pálida luz de la veladora el cuerpo en movimiento de Susana; La cara sudorosa, las manos agitando las sábanas, estrujando la almohada hasta el desmorecimiento. Desde que la había traído a vivir aquí no sabía de otras noches pasadas a su lado, sino de estas noches doloridas, de interminable inquietud. Y se preguntaba hasta cuándo terminaría aquello. Esperaba que alguna vez. Nada puede durar tanto, no existe ningún recuerdo por intenso que sea que no se apague. Si al menos hubiera sabido qué era aquello que la maltrataba por dentro, que la hacía revolcarse en el desvelo, como si la despedazaran hasta inutilizarla. (R., p. 273)

Afinal, que mundo é este de Susana San Juan? Trata-se de um mundo que se opõe à história de fertilidade, produção e da destruição de Pedro Páramo. É um mundo de sonhos, delírios. Mundo este semelhante ao qual viveu Dorotea e muito mais idêntico ao momento da narrativa: um diálogo de mortos. Comala é destruída, seus habitantes partem ou findam; mas há ainda algo ali, que conduz Juan Preciado e que mantém a necessidade do contar, do narrar e do ouvir.

Juan Preciado, que promete à sua mãe a ida a Comala somente por desengano de consciência, decide cumprir ao perceber que “ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones” (R., p. 179). As narrativas após sua morte, aquilo que ouve de Dorotea e de outros defuntos também está impregnado de sonhos, de delírios e desejos, os quais se eternalizam nesse discurso em forma literária, fora do tempo e do espaço. Serão essas vozes, esses sonhos, esses desejos que tornarão a obra de Rulfo fantasmal. Será esse mundo, o qual Pedro Páramo não conhece, que indicará a possibilidade de uma outra realidade.

Ao fatalismo da vida de Pedro Páramo e da estrutura por ele perpetuada (o caciquismo) formula-se como contraponto uma outra realidade, na qual é possível rever e rememorar os fatos, como nos indica Dorotea: “Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo.” (p. 237). Esta nova realidade, ainda impensável, inconclusa, assume no romance sua forma fantasmal, são os sonhos que invadem as vidas; são as vozes que invadem a narrativa; são os diálogos dos mortos que persistem e resistem à destruição total. É a presença desta outra força que enfrenta o fatalismo da destino humano reificado.

A história da qual o romance nos rememora e nos faz compreender é verdadeiramente resultado de uma rede de causa e efeito. A história de constituição dos países periféricos se insere na determinação de uma força que está baseada no desenvolvimento da sociedade capitalista. Os entraves à Revolução Mexicana, a dificuldade de concretizar as demandas populares, a permanência do caciquismo, todos esses elementos nos indicam como a história humana está construída sobre a relação de dependência e poder, na qual se constitui um fluxo que a tudo contamina e a tudo finaliza.

No entanto, para que existe a obra de arte? Se retomarmos a análise feita do fragmento 59, no qual observamos que aquilo que era visto por Damiana poderia ser a chegada do levante revolucionário à cidade, as vozes e os murmúrios que se espalham pela obra também podem ser considerados como esse calor de muitos homens. Juan chega no “tiempo de la canícula” (p.

179), tempo este das almas que penam pelas ruas de Comala; das vozes que ecoam das paredes, das pedras, do chão.

Essas vozes, esses discursos presos à Comala rompem com o fluxo determinista e fatalista. Pedro Páramo sucumbe, “se fue desmorinando como si fuera un montón de pedras” (R., p. 304), mas as falas permanecem. O mundo de Susana ainda permanece. Juan Preciado e Dorotea dialogam, narram, ouvem outras histórias. Semelhante a esse movimento de persistência daqueles que foram sugados em vida pela violência de Pedro Páramo, a obra de arte, o romance como trabalho artístico, também se coloca como resistência, como espaço em que é possível ainda se dar sentido histórico ao mundo.

Portanto, a obra de Juan Rulfo pode ser considerada como mais uma voz de persistência que busca dar sentido histórico ao mundo. Sentido este que foi o esforço e o resultado de grandes obras do Romance Histórico, como as de Scott e Tolstoi. No entanto, por meio de outras ferramentas, de outro modelo de romance, no qual se vive a experiência da derrota e não mais a esperança do progresso.

Como experiência coletiva de um desastre, o romance rulfiano se mostra como essa nova retomada ou reformulação da busca pelo senso histórico, no qual “o senso existencial do tempo”¹⁶⁰ formula-se por meio do fantasmal, do insólito. Como demanda ainda verdadeira nas nações latino-americanas, o sentido histórico se dará não mais como sequência direta do modelo clássico de romance, mas por meio de seu inverso, de seu contraponto. Assim, a obra de Juan Rulfo nos mostra como foi possível:

superar o realismo para intensificar o senso de real; como é possível entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento do verdadeiro; como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região.¹⁶¹

¹⁶⁰ JAMESON, op. cit., 2007, p. 202.

¹⁶¹ CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p. 251. Cabe salientar que, nesta citação, Candido refere-se por meio do termo “realismo” as correntes literárias do século XIX, por isso deve ser superado

Nesse sentido, *Pedro Páramo*, ao compartilhar da renovação da forma romance, mantém em si a necessidade e a busca pelo sentido histórico. Assim, em sua forma, como vimos, capta o movimento social humano em sua estrutura mais profunda, evidenciando suas características mais essenciais; ao mesmo tempo em que transcende essa homologia.

A obra de arte ao retomar a história no momento que todos abrem mão dela é demonstrar que o homem ainda pode romper com o determinismo. Como trabalho, como expressão das potencialidades humanas, a obra de arte demonstra como é preciso dar sentido ao mundo, é preciso ainda encontrar o sentido das coisas e, assim, conseguir modificá-lo.

Assim, ao tratar da potencialidade do homem, em quanto coletividade, de mudar sua história, o romance toca em dois aspectos centrais: a Revolução Mexicana e o papel da arte no mundo dos homens. Tais aspectos se relacionam dialeticamente porque dizem respeito à práxis e às estruturas essenciais da história humana.

Conforme se buscou evidenciar, a referência à Revolução Mexicana no romance não é o elemento que verdadeiramente congrega sua historicidade. Ao contrário, as menções ao movimento revolucionário se dão a através dos recursos formais mais experimentais e com mais ênfase no fantasmal. Assim, a historicidade da Revolução se apresenta no romance de forma mais complexa, pois o que se busca é compreender o que resultou efetivamente dessa luta.

Dando continuidade à formulação presente em *Los de abajo*, de Mariano Azuela, Rulfo busca equacionar as forças que possibilitam uma luta armada, porém principalmente identificar aquelas que a fizeram fracassar, pois para Lukács:

No se trata nunca de regreso en el arte; cuando hablamos de una refiguración desfetichizadora de la realidad aludimos al carácter histórico, varias veces subrayado, de todo arte en esta

para o alcance de um “senso do real” mais profundo, aproximando-se do que Lukács nomeou por “triumfo do realismo”.

nueva conexión. No pensamos pues en una abstracta contraposición de sentimiento y pensamiento, por ejemplo, sino de la refiguración de la realidad “natural” en cada caso, siempre determinada concretamente, histórico-socialmente, referida al hombre concreto de tal lugar, de tal tiempo, de tal fase evolutiva, imagen que, precisamente por su “naturalidad”, aporta orgánicamente la disolución de las concretas fetichizaciones.¹⁶²

Nesse sentido, ao se buscar compreender o passado a partir das demandas do presente, atualizando-o de forma contraditória, a arte problematiza seu papel no mundo dos homens. A arte, como uma forma de trabalho, se impõe como possibilidade de captação desse real, perguntando-se, como Juan Preciado a Abundio, “Qué se pasó aquí?”.

Muitas respostas foram dadas a Juan Preciado por meio das vozes e murmúrios que ouviu, por Dorotea ou os outros corpos enterrados à sua volta. Nesse sentido, *Pedro Páramo* torna-se a possibilidade de compreensão da história da humanidade por se estabelecer como movimento necessário de autoquestionamento, como busca fundamental pela essência da vida.

¹⁶²LUKÁCS, op. cit., 1966. p. 429.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGUINAGA, Carlos Blanco. Realidad y estilo de Juan Rulfo. In: FELL, Claude (Coord.). *Juan Rulfo - Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17). p. 807.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma Forma Literária. In: *Novos Estudos* CEBRAP, n. 77, mar., 2007.

ANTOLIN, Francisco. Los espacios em Juan Rulfo. Miami: Ediciones Universales, 1991. p. 132.

ARISTÓTELES. In: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007. P. 1169.

_____. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

AZUELA, Mariano. *Los de Abajo*. In: LEAL, Antonio Castro (Coord.). La novela de la Revolución Mexicana. México: Aguilar, 1978.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A Revolução Mexicana*. São Paulo: Unesp, 2010. p. 89.

BASTOS, Hermenegildo José. *Dos criminosos e seus relatos*. Negatividade e aporia em Juan Rulfo. *Cerrados*, Brasília, n. 15, ano 12, 2003. p. 127.

_____. *Literatura e Colonialismo – rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: Edunb, 2001. p. 27.

_____. A obra literária com leitura/interpretação do mundo. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: EdUnB, 2011. p. 15.

_____. Arte e vida cotidiana: a catarse como caminho para a desfetichização. V COLOQUIO INTERNACIONAL “TEORÍA CRÍTICA Y MARXISMO OCCIDENTAL. ALIENACIÓN Y EXTRAÑAMIENTO: REFLEXIONES TEÓRICAS. BUENOS AIRES, de 6 a 8/08/2012.

_____. Literatura como trabalho e apropriação – um esboço de hermenêutica literária. *Reamate de Males - Teoria Literária Hoje*, v. 28, n. 2, Campinas, jul./dez. 2008. p. 157

_____. *Relíquias de la casa nueva*. La narrativa latino-americana: el eje Graciliano – Rulfo. Cidade do México: Universidade Nacional Autônoma de México, 2005.

_____. *Só o literário nó da questão*: amplidão e confinamento em Pedro Páramo. *Terceira Margem*, ano IX, n. 12, 2005.

_____. Un pájaro burlón: trabajo, poesía y venganza en Pedro Páramo. *Revista Intercâmbio*, Brasília, s/d. Disponível em: <<http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/277/233.pdf>> . Acesso em: 2 mar. 2013.

_____; ARAUJO, Adriana (Org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: EdUnB, 2011.

_____. El relato: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madri: Arco/Libros, 2001. p. 87.

BETHELL, Leslie (Org.). *História da América Latina*. De 1870 a 1930. São Paulo: Edusp, 2008.

BLANCO, José Joaquín. Los años veinte. In: PERERA, Manuel Fernández. (Coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE; Conacultura; Universidad Veracruzana, 2008.

BOITO Jr., Armando. “Cena política e interesse de classe na sociedade capitalista – comentário em comemoração ao sesquicentenário da publicação de MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*. Tradução revista por Leandro Konder. São Paulo: Martin Claret, 2007.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

CAMPBELL, Federico (Org.). *La ficción de La memoria*. Juan Rulfo ante La crítica. México: Unan/Era, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000b. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

_____. A Nova Narrativa. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. Educação pela noite e outros ensaios. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. A personagem do Romance. In: _____; ROSENFELD, Anatol et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. P. 54

_____. Crítica e sociologia (tentativa de escolarhecimento). In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 13.

_____. *Educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Realidade e Realismo (via Marcel Proust). In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.

CARPENTIER, Alejo. *Razón de Ser*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

CASTAÑEDA, José Carlos. Los noventa: los años intempestivos. In: PERERA, Manuel Fernández. (Coor.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE; Conacultura; Universidad Veracruzana, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. São Paulo: Humanitas, 2006.

CORONEL, Rogelio Rodríguez. Um diálogo com a história: romance e revolução. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de. (Org.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis; HESS, Bernard Herman. Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: EdUnB, 2011. p. 175.

CORTAZÁR, Julio. *Sentimiento del fantástico*. Disponível em: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>>. Acesso em: 30 jun. 2013.

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles – mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

COUTINHO, Carlos Nelson. Introdução. In: LUKÁCS, György. *Arte e Sociedade*. Escritos Estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.5

DACANAL, José Hildebrando. *Realismo Mágico*. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1970.

DEMIER, Felipe. Bonapartismo e cesarismo nos estudos sobre o período 1930-

1964 da república brasileira: alguns apontamentos introdutórios. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009. p. 2 e 3.

DÍEZ, Miguel. Juan Rulfo y “Luvina”. Disponível em: <<http://www.letralia.com/143/ensayo01.htm>>. Acesso em: fev. 2011.

ESCALANTE, Evodio. Texto Histórico y texto social em la obra de Rulfo. In: FELL, Claude (Coord.). *Juan Rulfo - Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17).

FELL, Claude. Introducción del coordinador. In: *Juan Rulfo – Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17).

FILHO, Domício Proença. *A linguagem literária*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

FRANCO, Jean. El viaje al país de los muertos. In: RULFO, Juan. *Toda la obra*. Edición Crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima; 1996. P. 869.

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens – o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

_____. *Lukács – um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Logos)

HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico de língua portuguesa 3.0*. 2009.

JAMESON, Frederic. Antinomies of the Realism-Modernism Debate. In: *Modern Language Quarterly*, n. 73:3, set., 2012.

_____. *Marxismo e Forma*. Tradução de Lumna Maria Simon et al. São Paulo: Editota Hucitec, 1985. (Em defesa de Georg Lukács).

_____. O romance histórico ainda é possível? In: *Novos Estudos CEBRAP*, n.77, mar., 2007.

KARIC, Polpopovic; PÉREZ, Fidel Cháves (Coord.). *Juan Rulfo: perspectivas críticas*. México: Siglo XXI, 2007.

KLAHN, Norma. La ficción de Juan Rulfo: nuevas formas del decir. In: FELL, Claude (Coord.). *Juan Rulfo – Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17).

LARSEN, Neil. Rulfo and the transcultural: a revised view. In: *Determinations. Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas*. London: Verso, 2001.

LEAL, Antonio Castro. *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, 1978.

LESSA, Sérgio. *Para compreender a ontologia de Lukács*. 3. ed. Ver. e ampl. Ijuí: Ed. Unijuí, 2007.

LUKÁCS, Georg. ¿Tendencia o partidismo? In: *Die Linkskurve*. IV/6, p. 13-21, 1932.

_____. *Arte e Sociedade*. Escritos Estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

_____. *Estética*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo S.A., 1966.

_____. *História e Consciência de Classe*. Estudos sobre a dialética marxista. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. Sobre a categoria da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: FREDERICO, Celso. *Lukács – um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Logos).

_____. *La novela Histórica*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, S.A., 1976.

_____. Narrar e Descrever. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. O problema da perspectiva. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Realistas Alemanes del siglo XIX*. Traducción castellana de Jacobo Muñoz. Barcelona/México: Ediciones Grijalbo, 1970.

_____. Prefácio à edição húngara. In: *Arte e Sociedade. Escritos Estéticos 1932-1967*. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 35.

MÁRQUEZ, Gabriel García. Breves nostalgias sobre Juan Rulfo. In: In: FELL, Claude (Coord.). *Juan Rulfo - Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 901-903. (Colección Archivos, 17)

MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*. Tradução revista por Leandro Konder. São Paulo: Martin Claret, 2007.

MENTON, Seymour. Texturas épicas de "Los de Abajo". In: *Caminata por la narrativa latinoamericana*. 2. ed. México: FCE, UV, 2004 (Colección Tierra Firme).

MÉSZÁROS, István. *O desafio e o fardo do tempo histórico*. O socialismo no século XXI. Tradução de Ana Cotrim e Vera Cotrim. São Paulo: Boitempo, 2007.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NEPOMUCENO, Eric. Prefácio. In: RULFO, Juan. *Pedro Páramo e Chão em Chamas*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

PERERA, Manuel Fernández. (Coor.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE; Conacultura; Universidad Veracruzana, 2008.

_____. Los años treinta. _____. (Coor.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE; Conacultura; Universidad Veracruzana, 2008.

PERUS, Françoise. *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México: Editorial RM, 2012.

POULANTZAS, Nicos. Poder políticos e classes sociais. Porto: Portucalense editora, 1971.

RAMA, Ángel. Dez problemas para o romancista latino-americano. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. La tecnificación narrativa. In: CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa – seu percurso na obra narrativa de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas, 2007.

_____. Una primera lectura de "No oyes ladrar los perros", de Juan Rulfo. In: FELL, Claude (Coord.). *Juan Rulfo - Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17).

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo: Record, 2006.

RODRÍGUEZ, Sergio Gonzales. La literatura mexicana de los años cuarenta. In: PERERA, Manuel Fernández. (Coor.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE; Conacultura; Universidad Veracruzana, 2008.

ROSA, Daniele dos Santos. *Literatura e nação: um estudo sobre S. Bernardo e Grande Sertão: veredas*. 2009. 186 f. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2009.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSADO, Juan Antonio. Los años sesenta: liberación y ruptura. In: PERERA, Manuel Fernández. (Coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE; Conacultura; Universidad Veracruzana, 2008.

_____; CASTAÑÓN, Adolfo. Los años cincuenta: SUS obras y ambientes literarios. In: PERERA, Manuel Fernández. (Coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE; Conacultura; Universidad Veracruzana, 2008.

RUFFINELLI, Jorge. La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo. In: FELL, Claude (Coord.). *Juan Rulfo – Toda La Obra*. 2. Ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17).

_____. Los de abajo y sus contemporáneos. Mariano Azuela y los límites del Liberalismo. *Literatura Mexicana*, México, v. 1. n. 1, 1990. Disponível em: <<http://www.ojs.unam.mx/index.php/rlm/article/view/26760>>. Acesso em: maio 2012.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo e Chão em Chamas*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

_____. *Pedro Páramo*. Barcelona: Planeta, 1996.

_____. Pedro Páramo; Llano en llamas. In: FELL, Claude. *Juan Rulfo - Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17).

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

SERNA, Jorge Ruedas de La. (Coord.). *Historiografía de la Literatura Mexicana*. Ensayos y comentarios. México: UNAM, 1996.

SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács – etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Unesp, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates, n. 98).

VALENCIA, Fabio Jurado. *Pedro Páramo de Juan Rulfo*. Murmúrios, susurros y silêncios. Bogotá: Común Presencia, 2005.

VOLOBUEF, Karin. Uma Leitura do Fantástico: A Invenção De Morel (A.B. Casares) e O Processo (F. Kafka). *Revista Letras*, Curitiba, Editora da UFPR, n. 53, p. 109-123. jan./jun. 2000. P. 109

WILLIAMS L., Raymond. *La Narrativa posmoderna en México*. México: Universidad Veracruzana, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979.

XIRAU, Ramón. Crise do Realismo. In: MORENO, César Fernández. (Coord.). *América Latina e sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.