

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ALEGORIA E MORTE EM *PEDRO PÁRAMO*, DE
JUAN RULFO: O FUTURO EM RUÍNAS**

TESE DE DOUTORADO

Ana Paula Cantarelli

Santa Maria, RS, Brasil

2013

**ALEGORIA E MORTE EM *PEDRO PÁRAMO*, DE JUAN
RULFO: O FUTURO EM RUÍNAS**

Ana Paula Cantarelli

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Letras

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Santa Maria, RS, Brasil

2013

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Cantarelli, Ana Paula

Alegoria e morte em Pedro Páramo, de Juan Rulfo: O futuro em ruínas / Ana Paula Cantarelli.-2013.
248 p.; 30cm

Orientadora: Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2013

1. Literatura 2. Revolução mexicana 3. Modernidade I. Umbach, Rosani Úrsula Ketzer II. Título.

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

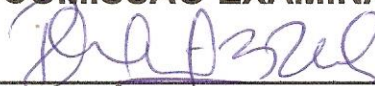
A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Tese de Doutorado

**ALEGORIA E MORTE EM *PEDRO PÁRAMO*, DE JUAN RULFO: O
FUTURO EM RUÍNAS**

elaborada por
Ana Paula Cantarelli

como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA



Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dr.
(Presidente/Orientadora)



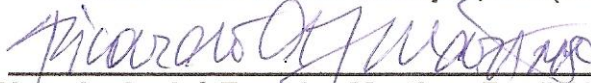
Cintia Carla Moreira Schwantes, Dr. (UNB)



Aulus Mandagará Martins, Dr. (UFPel)



João Luis Pereira Ourique, Dr. (UFPel)



Ricardo André Ferreira Martins, Dr. (UNICENTRO)

Santa Maria, 25 de fevereiro de 2013.

AGRADECIMENTOS

Sou grata por cada momento e por cada experiência vividos nesses últimos três anos. Muitas foram as dificuldades a serem superadas, muitos foram os obstáculos encontrados. Mas, nunca “desistir” apresentou-se como uma opção. O término deste trabalho, marca a completude de mais uma etapa em um processo de aprendizado constante. Cresci como pessoa e como profissional através da aquisição de novas habilidades e da reformulação de velhos conceitos. Porém, esse caminho não foi percorrido sozinha. Pude contar com a ajuda, o exemplo e a orientação de muitas pessoas. Não há espaço, aqui, para agradecer a todos, de modo que destaco apenas alguns dos tantos que foram relevantes. Em especial, agradeço:

A minha mãe (*in memoriam*), pelo eterno exemplo de força e de dedicação;

Ao meu marido, pela cumplicidade, pela ajuda e pelo apoio constantes, sem os quais as hesitações teriam sido frequentes;

À professora Rosani Umbach, pela amizade, pelas orientações, pelas conversas e pelos estímulos;

Ao professor João Luís Ourique, pelas leituras do trabalho, pelas indicações bibliográficas e pela amizade dispensada ao longo de tantos anos de convivência;

Aos colegas, pela troca de experiências;

Aos amigos pelo carinho recebido,

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras, Irene e Jandir, pela presteza e atenção constantes.

*“-¿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.”

(RULFO, 2009a, p. 50)

RESUMO

Tese de Doutorado

Programa de Pós-Graduação em Letras

Universidade Federal de Santa Maria

ALEGORIA E MORTE EM *PEDRO PÁRAMO*, DE JUAN RULFO: O FUTURO EM RUÍNAS

AUTORA: ANA PAULA CANTARELLI

ORIENTADORA: ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 25 de fevereiro de 2013.

Este trabalho apresenta uma proposta de análise do romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, na qual a concepção de futuro e de passado defendida pela Modernidade, a construção alegórica e o trabalho de luto erigem-se como eixos centrais. Ao longo de quatro capítulos, buscamos responder a seguinte pergunta: Como, em *Pedro Páramo*, o processo revolucionário mexicano e a perspectiva de futuro decorrente da Modernidade estão expressos? No primeiro, os escritos de Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Alberto Vital e Jorge Ruffinelli nos ajudaram a relacionar o autor, a obra e o contexto de produção, na tentativa de apreender a formação da realidade histórico-social-econômica mexicana. Ainda nesta etapa, tecemos algumas considerações sobre os processos de encontros culturais vivenciados pelo México (desde a chegada dos espanhóis até a revolução mexicana) com o intuito de abarcarmos questões relativas à Modernidade e à constituição do romance estudado. No segundo capítulo, analisamos a construção da narrativa, associando os elementos externos aos internos em um processo de entrada e saída do romance, somando o texto literário ao contexto político-histórico-social mexicano. Também, empregamos o conceito de transculturação literária proposto pelo crítico uruguaio Ángel Rama, o qual nos ajudou a compreender a estrutura narrativa de *Pedro Páramo*, principalmente, face ao momento histórico em que foi produzida. No terceiro capítulo, a partir de autores como Claudio Lomnitz, Carlos Monsiváis e Octavio Paz, abordamos a elaboração cultural da morte no México, em sua condição de totem nacional. E, partindo dos estudos desenvolvidos por Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Octavio Paz e Darcy Ribeiro, relacionamos ao romance analisado o conceito benjaminiano de alegoria e a concepção temporal moderna. No quarto e último capítulo, os escritos de Theodor Adorno e de Idelber Avelar auxiliaram-nos com conceitos como luto, perda, derrota, tensão - associados à dialética negativa -, a partir dos quais tomamos *Pedro Páramo* como um sistema aberto no qual a tensão conduz para uma concepção de futuro que subverte a apresentada pela Modernidade: um futuro em ruínas. A projeção de um futuro de ruínas torna atuante tanto o passado quanto o presente e o futuro. Sob esse prisma, as distintas vozes narrativas de *Pedro Páramo* são possibilidades diversas, singulares e incompletas que propõem a revisão da constituição do grande relato nacional mexicano relacionado à revolução, partindo do reconhecimento do passado como heterogêneo e fragmentado, rompendo com as visões homogeneizantes e totalizantes da história e tomando a diversidade e a oposição como aspectos positivos.

Palavras-chave: Revolução mexicana; Grande relato nacional; Ruínas; Alegoria; Futuro.

ABSTRACT

Tese de Doutorado

Programa de Pós-Graduação em Letras

Universidade Federal de Santa Maria

ALLEGORY AND DEATH IN *PEDRO PÁRAMO*, BY JUAN RULFO: THE FUTURE IN RUINS

AUTHOR: ANA PAULA CANTARELLI

ADVISOR: ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH

Date and Local of Defense: February 25th, 2013, Santa Maria.

This paper proposes an analysis on the novel *Pedro Páramo*, by Juan Rulfo, in which elements such as the conception of future and past defended by Modernity, the allegorical construction and the work of mourning arise as central axis. Throughout four chapters we sought to answer the following question: How, in *Pedro Páramo*, the Mexican revolutionary process and future prospects arising from Modernity are expressed? In the first, based on authors like Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Jorge Alberto Vital and Ruffinelli, we linked the author, the work and the context of production in an attempt to apprehend the formation of the Mexican historical-social-economic reality. Also at this stage, we make some considerations about the processes of cultural encounters experienced by Mexico (since the arrival of the Spanish to the Mexican revolution) in order to relate issues of modernity and the constitutive process of the novel studied. In the second chapter, we detailed the process of the narrative construction, associating the external to the internal elements in a process of entry and exit of the novel, adding the literary text to the Mexican political-historical-social context. Also, we used the concept of literary transculturation proposed by the Uruguayan critic Ángel Rama, who helped us understand the narrative structure of Rulfo's novel, especially in relation to the historical moment in which it was produced. In the third chapter, we approached the cultural elaboration of death in Mexico, in its condition as national totem. Furthermore, based on the studies developed by Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Octavio Paz and Darcy Ribeiro, we related, to the narrative analyzed, Benjamin's concept of allegory and the temporal conception adopted in Modernity. In the fourth and final chapter, the writings of Theodor Adorno and Idelber Avelar helped us with concepts such as mourning, loss, defeat, tension - associated to negative dialectics - taking *Pedro Páramo* as an open system in which the tension leads to a conception of future that subverts the conception presented by Modernity: a future in ruins. The projection of a future in ruins turns active the past, the present and the future. In this light, the different narrative voices in *Pedro Páramo* are taken as different possibilities, singular and incomplete, which propose the revision of the constitution of the Great National Report of Mexico related to the Revolution, starting from the recognition of the past as heterogeneous and fragmented, breaking with the homogenizing and totalizing visions of history and taking diversity and opposition as positive aspects.

Key words: Mexican revolution; Great national history; Ruins; Allegory; Future.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	09
1 O PÁRAMO DE RULFO	18
1.1 Juan Rulfo: elemento do solo mexicano	20
1.2 <i>Pedro Páramo</i> no cenário mexicano e latino-americano	42
1.2.1 América Latina, romance sem romancistas	45
1.3 Transculturação: O processo mexicano	69
2 O PÁRAMO DE PEDRO	80
2.1 Contexto de produção literária: Como classificar <i>Pedro Páramo</i> ?	80
2.2 Diferentes leituras de <i>Pedro Páramo</i>	83
2.3 <i>Pedro Páramo</i> : Pedra de um páramo	87
2.4 Pedro Páramo: “se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (RULFO, 2009a, p. 132)	106
2.5 Comala	116
2.6 A vida acaba, mas a morte segue: A quem é concedido o perdão?	120
2.7 Transculturação narrativa: O caso de <i>Pedro Páramo</i>	127
3 OS DEUSES ABANDONARAM O MUNDO: ALEGORIA E MODERNIDADE	143
3.1 Elaboração cultural da morte no México: A construção de um símbolo nacional	143
3.2 Modernidade e revolução	157
3.2.1 E depois da revolução?	179
3.3 <i>Pedro Páramo</i> a partir de uma perspectiva alegórica de leitura	186
4 O FUTURO EM RUÍNAS	201
4.1 Noção de derrota e sentimento de luto	202
4.2 Dialética negativa: impossibilidade de síntese	210
4.3 Perspectiva de identidade	217
4.4 O futuro vazio	225
CONSIDERAÇÕES FINAIS	230
REFERÊNCIAS	238

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Ninguna interpretación de una obra maestra puede dar resultados enteramente satisfactorios; siempre resta algo que no es fácil de constreñir o reducir a fórmulas y que da lugar al nacimiento de otra interpretación, distinta a la que poco antes se acaba de formular”. (PITOL, 1997, p. XV)

“O fato de se reconhecer à obra literária, seja qual for o seu gênero, seja qual for a sua forma, uma aptidão para a representação identifica a obra com uma *imago mundi* – a imagem é tanto a dos *realia*, como a das ações, como a dos símbolos e a das crenças” (BESSIÈRE, 1995, p. 379). É com essa frase que Jean Bessière inicia seu texto intitulado “Literatura e representação”. Nessa afirmação, está a percepção do autor sobre a obra literária, considerando-a como uma imagem do mundo, como uma totalidade (ações, símbolos e crenças). Sob essa perspectiva, a obra literária apresenta um caráter duplo em indissolúvel unidade: ela expressa a realidade ao mesmo tempo em que cria a realidade - “una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente sólo en la obra”¹ (KOSIK, 1979, p. 143). A literatura é parte integrante da realidade, é uma “peça” dessa realidade, na condição de fruto da *práxis* humana. Portanto, para compreender o caráter da obra não basta esmiuçar o caráter social e a relação com a sociedade que a obra possui, tratando a realidade como algo que está fora da obra.

A particularidade da obra literária está em não ser apenas testemunho de seu tempo. Independentemente da época e das condições em que surgiu, é um elemento constitutivo da existência da humanidade, de uma classe social, de um povo. A obra demonstra sua própria vitalidade sobrevivendo à situação e às condições em que surgiu - vive enquanto tem eficácia. Ela não vive na inércia de seu caráter institucional, ou pela tradição, mas sim pela totalização, ou seja, pela sua contínua reanimação, pela recíproca interação da obra e da humanidade. A vida da obra literária pode ser entendida como o modo de existência de uma estrutura significativa parcial que, de certa forma, integra-se na estrutura significativa total, ou seja, na realidade humano-social (KOSIK, 1979).

¹ Tradução nossa: “uma realidade que não existe fora da obra, mas sim precisamente somente na obra”.

A partir dessa perspectiva, a obra literária pode ter algo a dizer a cada época e a cada geração ou somente falar a algumas épocas ou, ainda, primeiro “atrofiar-se” para despertar à vida mais tarde. Independente do movimento executado, ela surge aberta, necessitando da intervenção e da atuação humana para a construção do seu sentido. Como a humanidade existe temporalmente, a obra literária executa seu movimento de existência no tempo. Cada obra literária acumula em sua existência distintas propostas de leituras atreladas às épocas em que foi analisada, não estando reduzida a uma situação determinada. Assim, ao realizarmos uma análise literária, estamos propondo-a dentro de um contexto temporal específico, considerando a existência histórica da obra ao mesmo tempo em que consideramos a atuação e a constituição da sociedade através da *práxis* humana.

Neste estudo, elaboramos nossa proposta de análise a partir do romance *Pedro Páramo*, de autoria do mexicano Juan Rulfo, publicado em 1955. Essa narrativa é considerada uma das obras mestras da literatura latino-americana e da literatura mundial, acumulando sobre si uma infinidade de estudos, de leituras ancoradas em diferentes áreas (filosofia, sociologia, história, etc.). Tais proposições de interpretação constituem um caminho já percorrido que necessitamos conhecer e, em alguns momentos retomar, para conseguirmos abranger a existência desse romance dentro do processo histórico, reconhecendo sua condição temporal associada à condição temporal da humanidade: *Pedro Páramo* não é apenas testemunho de seu tempo, mas também é um elemento constitutivo da existência da humanidade, de um povo, de uma classe social.

Sem desconsiderar as análises já elaboradas sobre o romance de Rulfo², nosso objetivo é responder ao seguinte problema de pesquisa: Como, em *Pedro Páramo*, o processo revolucionário mexicano e a perspectiva histórica de futuro estão expressos? Para solucionar esse problema, dividimos nosso estudo em quatro partes. No primeiro capítulo, intitulado “O Páramo de Rulfo”, realizamos uma breve apresentação da biografia de Juan Rulfo e do contexto histórico-social mexicano. No caso do primeiro elemento, sua importância reside no fato de serem as experiências particulares do autor que moldaram sua identidade. Rulfo teve contato com um rico acervo literário desde pequeno, enquanto tentava manter-se protegido dos tiroteios

² Devido à impossibilidade de termos acesso a todos os estudos já elaborados sobre *Pedro Páramo*, selecionamos um número considerável de propostas analíticas desenvolvidas por pesquisadores reconhecidos que serão mencionadas e, até mesmo retomadas, ao longo dos capítulos.

que aconteciam frente à casa de sua avó em San Gabriel. Tornou-se órfão muito cedo, cresceu em meio a um cenário de instabilidade política, de êxodo rural e de muita violência. Todos esses aspectos direcionaram seus posicionamentos no contexto mexicano e, por isso, sua atuação enquanto ser humano é única, ou seja, a *práxis* humana que deu origem a *Pedro Páramo* possui especificidades que a tornam singular.

Para tratar do segundo elemento [o contexto histórico-social mexicano], destacamos a concepção benjaminiana de história que rejeita a tentativa moderna de converter o passado em um tempo vazio: “a história é o objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, p. 229). Porém, Benjamin e Juan Rulfo sabem que a Modernidade carrega em si uma pretensão de futuro que destina o passado a um lugar vazio. Aspiramos, nessa etapa da análise, olhar o passado mexicano, compreendê-lo, restaurá-lo e ver mesmo no processo revolucionário, que buscou explodir com o *continuum* da história, um acontecimento dentro da história, um momento que logo se converterá em passado dentro de uma linha temporal. Buscamos perceber e destacar a heterogeneidade como uma característica inerente do passado, ressaltando que este é composto por relatos divergentes e que, se tentarmos ignorar essa divergência, estaremos sujeitos a versões incompletas.

Abordamos, também, a produção literária latino-americana, de forma geral, e a produção literária mexicana, de forma específica, entrelaçadas com as referências históricas apresentadas. Ainda neste capítulo, empregamos o conceito de “transculturização” proposto pelo cubano Fernando Ortiz para tratar dos processos de encontros culturais experienciados pelo México desde a chegada dos espanhóis até o momento da revolução mexicana. O conceito de Ortiz enfatiza o processo de mão-dupla existente durante o contato entre duas culturas: não há uma parte passiva ou inferior, mas sim duas culturas atuando em um processo de troca e de reorganização de seus elementos internos - ainda que estas possuam diferentes graus de desenvolvimento econômico, ambas estão sujeitas a modificações, a adaptações -: “toda transculturación es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un ‘toma y daca’, como dicen los castellanos”³ (ORTIZ, 1987, p. 05). Esse conceito concede à cultura mexicana igual valor que as

³ Tradução nossa: “toda transculturização é um processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe; é um ‘toma lá dá cá’, como dizem os castelhanos”.

demais culturas com as quais manteve (e mantém) contato, destacando sua participação ativa nos processos de encontro, sua capacidade para selecionar elementos externos e adaptá-los segundo seus interesses.

No segundo capítulo, “O Páramo de Pedro”, direcionamos nosso olhar para a construção do romance, tentando relacionar as “peças” externas e internas. Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, tece algumas considerações sobre o processo de produção literária no capítulo intitulado “Crítica e Sociologia”, defendendo que só podemos compreender a integridade da obra literária “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”, uma vez que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2008, p. 14). Nenhuma obra “nasce” desvinculada de seu sistema de produção, ou apresenta-se como um mero reflexo deste. Assim, a tese de que a obra de arte é condicionada socialmente, desconfigura a natureza da arte e da realidade social, pressupondo que a realidade (os elementos externos) é algo que está fora da obra. A incongruência dessa tese reside no fato de que a obra literária está condicionada socialmente, porém, precisamente por isso, ela converte-se em algo não-social, em algo que não constitui a realidade social e que, portanto, não mantém uma relação interna a realidade.

Retomando a citação inicial, percebemos que Bessière (1995), ao considerar a obra literária como uma imagem do mundo, a percebe como um conjunto de coisas diversas, como heterogênea, e, ao reconhecê-la como constituidora do mundo que representa, ele a toma como ambivalente, pois ela cria o mundo e cria a si mesma. A obra de arte, sob essa perspectiva, estrutura-se como uma referência a sua condição histórica e social. Cientes disso, buscamos abordar a construção de *Pedro Páramo* como uma referência à sua condição histórica, levando em conta seus elementos internos e seus elementos externos - estes, como aponta Candido, acabam por converter-se em internos quando transpostos para o interior da narrativa. Dessa forma, nesta etapa, apresentamos uma análise da organização do romance destacando elementos como o papel de algumas personagens, o espaço ficcional e a organização dos narradores. Em relação a este último, a maneira como as diversas vozes narrativas estão ordenadas no texto de Rulfo nos levou a trazer para as discussões o conceito de polifonia elaborado por Mikhail Bakhtin (1981). A partir dos estudos desenvolvidos pelo filósofo, a polifonia é entendida como a

presença de diversas vozes: cada personagem funciona como um ser autônomo com visão de mundo e voz próprias. O romance polifônico é compreendido como “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes” (BAKHTIN, 1981, p. 02). No caso de *Pedro Páramo*, temos as vozes de diversos moradores da cidade atuando com igual valor – nenhuma tem mais força que a outra. Ainda que Juan Preciado se destaque como narrador por dominar o que pode ser considerado como primeira parte do romance, sua voz, quando comparada às dos habitantes mortos de Comala, tem igual valor na composição do texto.

Nesta parte do estudo, também, abordamos o conceito de transculturação narrativa, elaborado pelo crítico uruguaio Ángel Rama, para dar conta da estrutura do romance de Rulfo. Rama partiu do conceito de transculturação formulado por Fernando Ortiz e dos estudos desenvolvidos pelo antropólogo italiano Vittorio Lanternari para estruturar sua proposição. Com o intento de abordar os distintos resultados obtidos durante os encontros culturais, Rama (2004) utilizou a tripartição proposta por Lanternari (vulnerabilidade cultural, rigidez cultural e plasticidade cultural) para tratar da produção literária regionalista latino-americana moderna. O crítico uruguaio apontava o caminho do meio (a plasticidade cultural) como o mais adequado para lidar com os processos de encontros culturais. De acordo com Rama (2004, p. 31), dentro da plasticidade cultural, os autores que conseguem perceber que tanto a cultura externa quanto a cultura interna são estruturas autônomas, “entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella”⁴. A partir dos estudos do crítico uruguaio, buscamos perceber sob quais aspectos o conceito de transculturação narrativa pode ser empregado na análise do romance que selecionamos já que Rama considera Rulfo um escritor transculturador e o romance *Pedro Páramo* um exemplo de transculturação narrativa.

No terceiro capítulo, “Os deuses abandonaram o mundo: Alegoria e Modernidade”, abordamos o conceito de alegoria defendido por Walter Benjamin (2011) e a maneira como o período histórico denominado Modernidade percebeu o

⁴ Tradução nossa: “entendem que a incorporação de elementos de procedência externa deve levar conjuntamente a uma rearticulação global da estrutura cultural, apelando para novas focalizações dentro dela”.

futuro e os processos revolucionários. Esses elementos erigem-se como eixos através dos quais podemos atribuir significado para as discussões promovidas nos capítulos anteriores. Visto que estabelecemos nossas discussões dentro da Modernidade, é necessário destacar que abordar esse período histórico exige alguns cuidados, uma vez que se configura como um período relativamente longo da história da humanidade, cujo marco inicial e o marco final variam entre os estudiosos. Há uma espécie de consenso em relação a atribuir à Modernidade mais de dois séculos de duração, abarcando o período entre os séculos XVIII e meados do século XX. Hanna Arendt (1997), por exemplo, aponta o século XVI como o momento em que o embrião da Modernidade começou a formar-se. Segundo ela, no momento em que a humanidade abandonou certos signos de certeza em virtude da “ciência demonstrativa”, abriu-se um espaço para a dúvida, para as interrogações, o que permitiu o nascimento da Modernidade.

Marshall Berman também indica o século XVI como etapa inicial da Modernidade - o que estende para cerca de quatro séculos esse período histórico. Berman divide a Modernidade em três fases. A primeira vai do início do século XVI até o fim do século XVII. Naquele momento, as pessoas começaram a experimentar a vida moderna sem compreendê-la em toda sua complexidade: “elas tateiam desesperadamente, mas em estado de semicegueira, no encalço de um vocabulário adequado; têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna, dentro da qual seus julgamentos e esperanças pudessem ser partilhados” (BERMAN, 1998, p. 13). A segunda, de acordo com o filósofo, começa com a grande onda revolucionária de 1790, ganhando vida com a revolução francesa. O povo, então, “partilhava o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política” (BERMAN, 1998, p. 13). A terceira fase está localizada no século XX. Nesse momento:

O processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a ideia de Modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. (BERMAN, 1998, p. 13-14).

A segunda e a terceira fases destacadas por Berman são o centro, o miolo da Modernidade. Para ele, “existe um tipo de experiência vital — experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida — que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo” (BERMAN, 1998, p. 11). Esse conjunto de experiências - que assumiu características particulares ao longo do século XVI até o século XX - é o que o filósofo estadunidense designou como “Modernidade”. Berman (1998, p. 12) destaca que “a experiência ambiental da Modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a Modernidade une a espécie humana”. Porém, essa unidade é paradoxal: “ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 1998, p. 12). A mudança é uma das características centrais desse período histórico. Conforme aponta Paz (1984, p.18), “a Modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que por sua vez, é outra manifestação da atualidade”. Ao lado da mudança, na Modernidade, estão a heterogeneidade, a contradição, a ambiguidade e a pluralidade:

A Modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a Modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. (PAZ, 1984, p. 18)

A Modernidade estrutura seu centro ao redor do homem e de sua atuação, ao redor da ciência, da razão, do reconhecimento das diferenças, da busca pelo novo. Ao erigir a razão como um dos eixos centrais, buscando a superação do modelo vigente através de sua crítica, a Modernidade tomou o futuro como sua pedra de toque, tratando-o como o tempo das realizações. A eleição do futuro como o tempo moderno por excelência, traçando uma linha reta que abandona o caráter de eternidade e de absoluto do tempo, trouxe implicações para a humanidade refletidas na forma de perceber o presente, o passado e a história. Em *Pedro Páramo*, o futuro configura-se como um tempo sem promessas, é um tempo que anuncia o declínio, que assume um caráter negativo, completamente distinto daquele pretendido pela Modernidade. Uma das formas de compreender a perspectiva expressa no romance

é através de uma leitura alegórica, leitura essa que implica na retomada das discussões e das proposições apresentadas nos dois primeiros capítulos, uma vez que a história e a *práxis* humana assumem o caráter de elementos centrais na construção da significação do romance. Nesta etapa do estudo, buscamos mostrar que o futuro delineado na obra analisada necessita lidar com as ruínas encontradas no passado, para que este tempo não se converta em vazio, condenando toda a tríade temporal.

No último capítulo, “O futuro em ruínas”, abordamos conceitos como luto, perda, derrota e tensão, todos associados à dialética negativa. O luto é considerado como um processo mental desenvolvido no momento da instalação de uma perda significativa. Kaplan, Sadock e Grebb (1997) destacam que o luto inicial, normalmente, manifesta-se por um estado de choque. Ocorre, num primeiro momento, a repetida rememoração da perda, sendo esta acompanhada do sentimento de tristeza. A seguir, o processo passa a ser de rememoração dos momentos experienciados (os bons e os ruins) junto ao ente perdido. Esses estudiosos afirmam que esse processo é lento, sendo comumente acompanhado de graus variáveis de falta de interesse pelo mundo exterior. Estes tendem a diminuir segundo o avanço do processo até o momento em que a perda passa a ser administrada com relativa tranquilidade. Nesse estágio, a perda do ente pode ser suprida.

No romance de Rulfo, as personagens vivenciam perdas que vão desde a deterioração física do povoado até a perda da própria vida. Os elementos perdidos não podem ser recuperados, uma vez que nada pode substituir a vida das personagens, impedindo a totalidade do processo de luto. A fala, o ato de narrar, de contar, como destaca Avelar (2003), configura-se como uma maneira de lidar com a perda, em uma maneira de atribuir significado ao processo de luto. Em *Pedro Páramo*, há diversos narradores. Eles relatam suas perdas, tentam administrar a derrota, o vazio. A presença de diferentes narradores demonstra a impossibilidade de descrever o processo de perda sob apenas um ângulo, de maneira linear e completa. A linguagem mostra-se limitada para abordar as vivências das personagens, gerando uma multiplicidade de relatos – a grande maioria fragmentado, incompleto - que, quando aproximados, ressaltam a sua heterogeneidade: não há diálogo, as personagens apenas informam umas às outras suas histórias.

O processo de luto no romance se dá associado ao passado, ao presente e ao futuro, uma vez que ele não pode ser completado. O futuro, ao contrário do que era apregoado pela Modernidade, não surge como um tempo positivo ou de realizações em *Pedro Páramo*, mas sim como um momento de incompletude do trabalho de luto. As memórias individuais das personagens constituem visões/versões do passado. Cada uma é uma parte, pois não pode ser tomada como única, como absoluta. É na composição destas e no reconhecimento de sua heterogeneidade que se estrutura o passado, a história de Comala: não é possível homogeneizar as vozes das personagens. Neste momento, a dialética negativa adorniana nos ajudou na compreensão, através da separação sujeito-objeto, de que a totalidade não é possível, prevalecendo a tensão de uma tentativa falha de humanização. Aqui, surgiu a necessidade de reconhecer a impossibilidade de encaixe de todos os fragmentos; reconhecer a literatura e a realidade como sistemas abertos nos quais a tensão é o elemento propulsor; e, por fim, reconhecer a falha de um sistema erigido sobre a crítica e a razão em alcançar o caráter humano dos indivíduos enquanto seres históricos.

1 O PÁRAMO DE RULFO

“Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces... Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar”. (RULFO, 2009a, p. 27)



Fotografia 01 – autoria de Juan Rulfo: *Autorretrato en el Nevado de Toluca*, datada da década de 1940. Fonte: VITAL, Alberto. *Notícias sobre Juan Rulfo*. Cidade do México: Editorial RM, 2003. p. 78⁵

⁵ Entre 1945 e 1955 – ou seja, na mesma época em que redigia *El llano en llamas* e *Pedro Páramo* -, Rulfo fez cerca de seis mil fotos nos Estados de Colima, Hidalgo, Jalisco, Oaxaca e Tlaxcala. Como aponta Vital (2003, p. 151), é possível estabelecermos uma relação entre o estilo de produção literária e fotográfica de Rulfo: a fotografia “como el cuento, como la novela de pocas páginas, exige la síntesis – la contracción de la sístole – y sistematiza ese enfoque hacia los demás tan importante para Rulfo, tan decisivo para hacer posibles expresiones colectivas y no meramente individuales”. Suas fotos, muitas vezes, são capazes de complementar sua produção literária, ampliando as possibilidades de interpretação. Esse foi o principal fator que nos levou a selecionar as fotos que se encontram na abertura de cada capítulo deste trabalho: acreditar que elas podem ser relacionadas ao

O método que escolhemos para desenvolver este estudo consiste em “entrar e sair” dos limites específicos da literatura em uma tentativa de somar o texto literário ao contexto político-histórico-social. Tal entrada e saída requer uma abordagem “transdisciplinar” que nos conduzirá por caminhos pertencentes à linguística, à semiótica, à sociologia da cultura, à filosofia, entre outras áreas do saber, permitindo que lancemos um olhar que integre a forma, a estrutura literária, aos elementos extraliterários.

Karel Kosik, um filósofo russo dissidente, traz, em seu livro *Dialéctica de lo concreto*, algumas considerações importantes sobre a relação da obra literária com seu contexto de produção. Kosik (1979) - como é possível perceber em suas opiniões - encontra-se vinculado aos postulados da dialética hegeliana e aos ideais marxistas, embora apresente algumas críticas que demonstram uma superação da síntese fechada alvitada por Hegel. O que nos interessa das ideias propostas por Kosik (1979) é a defesa da Estrutura Econômica como um conjunto das relações sociais que os homens estabelecem na produção e no contato com os meios de produção. Na Estrutura Econômica⁶, há uma relação dialética de interdependência entre todas as esferas da sociedade, estando a criação humana no centro de tudo: é o homem que produz – através do trabalho - os bens materiais, o mundo materialmente sensível.

Dessa forma, a literatura:

No es una realidad de orden inferior al de la economía; es también una realidad humana, aunque de otro género y de forma diversa, con una misión y un significado distintos. La economía no genera la poesía, ni directa ni indirectamente, ni mediata ni inmediatamente; es el hombre el que crea la economía y la poesía como productos de la *praxis* humana.⁷ (KOSIK, 1979, p. 136)

contexto histórico-social mexicano, ao romance que estamos analisando e ao processo criador de Rulfo. Mas, não temos a intenção de “amarrar” as fotos ao texto literário, obrigando essas duas artes a autoilustrarem-se, ao contrário, esperamos que juntas suas particularidades sejam ampliadas, enriquecendo nossa leitura e compreensão.

⁶ A Estrutura Econômica se opõe ao Fator Econômico. O Fator Econômico é uma forma de pensar a realidade/sociedade que retira do cenário o homem enquanto produtor de sua vida social – através do seu trabalho. A teoria dos fatores inverte o movimento social, colocando-o de cabeça para baixo, já que considera como responsáveis desse movimento social os produtos isolados da *praxis* humana – seja objetiva ou espiritual. Nesta forma de pensar, um fator (o econômico) determina os demais – os fatores são vistos de forma independente.

⁷ Tradução nossa: “Não é uma realidade de ordem inferior a da economia; é também uma realidade humana, ainda que de outro gênero e de forma diversa, com uma missão e um significado distintos. A economia não gera a poesia, nem direta nem indiretamente, nem mediata nem imediatamente; é o homem que cria a economia e a poesia como produtos da *praxis* humana”.

Kosik percebe a literatura não como um reflexo da realidade, não como uma produção distanciada do contexto histórico, mas sim como uma parte constituinte da realidade, como um elemento integrante do processo histórico vivenciado pela humanidade: “La obra de arte no es sólo expresión de la *representación* de la realidad; en unidad indisoluble con tal expresión, *crea* la realidad, la realidad de la belleza y del arte”⁸ (KOSIK, 1979, p. 144). A literatura, como obra artística, não cria somente uma realidade antiga, não é somente elemento constitutivo da sociedade à qual corresponde, ao contrário, ela cria uma realidade que existe e sobrevive no mundo histórico; e é nessa sobrevivência que se revela o caráter específico de sua realidade.

Assim, ao apreendermos a composição da realidade como um conjunto complexo de elementos do qual a obra literária faz parte de forma ativa, como elemento constituinte, reconhecemos a necessidade de perceber todo o contexto histórico-político-social-cultural em que tal obra estava inserida, não com o intuito de reduzi-la a tal contexto, mas com a intenção de compreender o ato de *práxis* humana que a elaborou, convertendo-a em parte da realidade e, por conseguinte, em parte da história. Para desenvolvermos nosso estudo, começamos a elencar os componentes que fazem parte do contexto em que *Pedro Páramo* foi escrito com a intenção de interligá-los – sendo o próprio romance um desses componentes – de modo a propor uma leitura do texto rulfiano na qual reconheçamos seu caráter histórico sem desconsiderar que é a própria realização estética da narrativa que indica as possíveis vias para o tratamento da sua natureza específica.

1.1 Juan Rulfo: elemento do solo mexicano

Ingressar no mundo particular de um indivíduo não é uma tarefa fácil. Há sempre uma série de meandros, de recantos, alguns obscuros, outros ofuscantes, que são difíceis de desvendar. Essa dificuldade torna-se ainda maior quando o indivíduo é um escritor, pois seu mundo pessoal é separado, muitas vezes, por uma tênue linha do seu mundo ficcional. É necessário, então, muito cuidado para evitar

⁸ Tradução nossa: “a obra de arte não é somente expressão da *representação* da realidade; em unidade indissolúvel com tal expressão, *cria* a realidade, a realidade da beleza e da arte”.

que a linha faça movimentos sinuosos e nos confunda, levando-nos a analisar um pensando ser o outro. Por outro lado, há também de se considerar que essa linha é fina, fraca e que muitos aspectos dos dois mundos fundem-se, embora haja escritores que insistem, como o próprio Juan Rulfo, em dizer que são completamente separados de sua obra: “...dejé de escribirla [la novela] cuando sentí que había eliminado... todas las explicaciones, las divagaciones... Yo no he querido incluir ninguna idea mía. No quise interferir. Si te fijas, tanto en los cuentos como en la novela, el autor se eliminó”⁹ (RULFO, 1983, p. 03). A afirmação de Rulfo pode ser relacionada às propostas da escola estética modernista denominada de Imagismo. Lançado por Ezra Pound, em 1921, em Londres, o Imagismo¹⁰ propunha uma nova maneira de fazer poesia, criando novos ritmos e imagens, ultrapassando a métrica, apresentando versos livres e poesia clara, simples, em oposição ao que era proposto pelo Romantismo.

Essa escola buscava libertar a poesia da sombriedade dos recursos retóricos e do sentimentalismo vitoriano. A poesia era percebida como condensação, sendo um exercício de apagamento do “eu” do poeta. Segundo Azevedo (2006, p. 88), “o imagismo, técnica de ruptura processual que reduz o desejo de um poema ao desejo de uma imagem, faz desse desejo motor da escassez e da concentração discursivas”. Tanto a poesia quanto a prosa devem estar assentadas em uma sequência de imagens, sem a necessidade de recursos explicativos, sem mediações. Quando Rulfo afirma ter eliminado, apagado, o autor de seus textos, deixando para as personagens a apresentação da narrativa, ele põe em cena personagens que são, cada uma em seu turno, narradores diferentes. Tal construção promove confrontos incessantes entre os sujeitos, expondo a fragmentação e o cruzamento de gêneros como traços marcantes. Contudo, mesmo prevalecendo a construção de imagens manifesta em uma expressão linguística sintética, o autor não é capaz de eliminar-se da narrativa, pois sua obra é fruto de sua formação enquanto sujeito social. Assim, acompanhar a biografia de Rulfo é um recurso importante para apreender sua escrita.

Sabemos os riscos de ingressar na biografia do autor e da tentação de

⁹ Tradução nossa: “... deixei de escrevê-lo [o romance] quando senti que havia eliminado... todas as explicações, as divagações... Eu não queria incluir nenhuma ideia minha. Não quis interferir. Se observas, tanto nos contos como no romance, o autor se eliminou”.

¹⁰ Entre os principais autores que aderiram ao Imagismo, encontramos Thomas Stearns Eliot (1888 - 1965) e David Herbert Lawrence (1885 - 1930).

pautarmos nossa análise literária por ela. Mas, estamos cientes que, se não ingressarmos, se desconsiderarmos sua trajetória pessoal, nossa análise ficará mais pobre, nossas considerações, por mais que queiramos, ficarão incompletas, pois Rulfo era um homem, um cidadão mexicano posicionado em meio a agitações e a dinâmicas de uma sociedade sujeita a todas as intempéries que a sua história de revoluções e de subdesenvolvimento lhe impôs. Por conta disso, a imagem escolhida para abrir este capítulo não podia ser outra: um autorretrato no qual Rulfo, imerso na paisagem do Estado do México (entre os vales de Toluca e de Tenango), observa o contexto que o cerca, contexto do qual ele faz parte. Em uma posição insegura, o corpo do escritor equilibra-se sobre uma rocha em um desfiladeiro marcado pela aridez e pela ausência de outros seres humanos. Rulfo tem uma ampla visão a partir do ponto em que está posicionado. Seu rosto demonstra que está observando, medindo, analisando. O escritor, assim posicionado, erige-se como um integrante do ambiente que observa, mas sua localização exige cuidado, pois um gesto mal calculado poderá fazê-lo perder o equilíbrio e cair.

Em *As Regras da Arte*, Pierre Bourdieu (1996) defende que os sujeitos vivem um processo constante de tomada de posições, ou seja, as adesões a determinados produtos, estilo de vida, condutas, partidos, opções, etc. É impossível viver-existir sem tomar posição. E, cada tomada de posição interfere na maneira como vivemos-existimos, compondo nossa identidade: “existir socialmente é ocupar uma posição determinada na estrutura social” (BOURDIEU, 1996, p. 42). As tomadas de posição adotam uma forma específica conforme a lógica e a linguagem do campo¹¹, por exemplo: no campo artístico, as tomadas de posição se manifestam em forma de texto, pintura, adesão a uma ou outra corrente; no campo político, na forma de voto, adesão a partidos, coalizões, etc.; no campo científico, na forma de adesão a autores ou linhas de pesquisa específicas, marcos teórico-metodológicos, escolha do objeto, etc. (BOURDIEU, 1996). Como nossa existência é composta por vários campos, as tomadas de posição nestes relacionam-se, interpenetram-se, delineando nossos espaços sociais, nossos espaços de atuação.

Assim, voltando o olhar para o autor de *Pedro Páramo*, percebemos Juan Rulfo como um sujeito inserido em um contexto histórico-social que, no campo

¹¹ Segundo Bourdieu (1996), “campo” pode ser compreendido como um espaço social, com posições estruturadas, no qual agentes concorrem por “tróféus” específicos, seguindo regras igualmente específicas.

artístico, tomou determinadas posições. Essa perspectiva torna o autor um elemento importante para a análise da obra literária, pois suas opções e posturas foram categóricas para a escrita do romance. Iniciamos aqui o primeiro movimento de entrada e saída do romance selecionado: a análise do vínculo autor-obra-contexto que conduziu para escolhas estéticas, formais e conteudísticas, pois, como defendia Bourdieu (1996, p. 43), existir é “pertencer a grupos e estar encerrado em redes de relações”.

Não pretendemos fazer uma análise minuciosa da vida de Juan Rulfo a ponto de beirmos a atividade do biógrafo. Buscamos apenas elencar alguns aspectos que, relacionados ao contexto histórico mexicano, auxiliem-nos a identificar quem é o autor de *Pedro Páramo* e como, ao compor a sua escrita, erigiu-se como uma espécie de mito que transpassa as fronteiras literárias latino-americanas. Contudo, mesmo sem esmiuçar a história de vida do autor, percorrer sua biografia, como aponta Choubey, não é uma tarefa fácil: “Empezar a reconstruir la biografía de Rulfo es una tarea difícil, por el hecho de que por donde se mire hay contradicciones, algunas de ellas creadas por él mismo”¹² (CHOUBEY, 2011, p.33).

Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno, segundo filho¹³ de María Vizcaíno Arias e Juan Nepomuceno Pérez Rulfo, nasceu no dia dezesseis de maio de 1917 – de acordo com os dados de sua certidão de nascimento -, carregando muitos dos sobrenomes dos seus antepassados maternos e paternos. Os vários nomes e sobrenomes que recebeu ao nascer foram sendo deixados de lado ao longo de sua vida até que o escritor alcançou, em seu próprio nome, a economia e a síntese de linguagem que vemos em seus textos.

Três meses e onze dias antes de seu nascimento, em cinco de fevereiro de 1917, a nova Carta Magna da República Mexicana era proclamada: “ambos, nación y escritor, recién nacidos, deberán enfrentar todavía sinnúmero de escollos en sus respectivos caminos”¹⁴ (BÓRQUEZ, 2000, p.18-19). Os pais do escritor eram herdeiros de fazendeiros e eram fazendeiros eles mesmos: Juan Nepomuceno (pai do escritor) ocupava-se de San Pedro de Toxin, propriedade de seu pai Severiano.

¹² Tradução nossa: “Começar a reconstruir a biografia de Rulfo é uma tarefa difícil, pelo fato de que para qualquer lugar que se olhe há contradições, algumas delas criadas por ele mesmo”.

¹³ O primeiro filho chamava-se Severiano (1914), o qual, por ser o primogênito, carregou o nome do avô, o patriarca da família. Depois de Juan ainda houve mais dois filhos: Francisco Javier (1919) e Eva (1922).

¹⁴ Tradução nossa: “ambos, nação e escritor, recém nascidos, deverão enfrentar ainda uma infinidade de obstáculos em seus respectivos caminhos”.

O lugar do nascimento de Rulfo é uma incógnita e configura-se como um dos tantos elementos que contribuem para que se forme uma aura de mistério ao redor do escritor. O responsável pela instauração desse mistério foi o próprio Rulfo que, em diversas entrevistas e textos, mencionou lugares diferentes. Primeiramente, foi San Gabriel: “Nací en un pueblo del Estado de Jalisco nombrado San Gabriel, más o menos al sur de Guadalajara”¹⁵ (RULFO; ROFFÉ, 1992, p. 16). Depois foi a vez de Apulco: Ruffinelli (1996, p. 570), em “La leyenda de Rulfo”, relata que o autor teria lhe confessado que seu lugar de nascimento não fora San Gabriel: “Nací en un pueblito muy poco conocido, Apulco, en Jalisco, el 16 de mayo de 1918, pero enseguida fuimos a San Gabriel”¹⁶. O terceiro lugar que recebeu a atenção do autor foi Sayula, cidade que consta em sua certidão de nascimento. Em uma entrevista concedida à jornalista e escritora franco-mexicana Elena Poniatowska, ele afirmou: “Nací el 16 de mayo de 1917 en Sayula, pero me llevaron luego a San Gabriel”¹⁷ (RULFO, 2003, p. 526).

Na verdade, “el dato sobre el lugar exacto de nacimiento – Sayula, Apulco, incluso San Gabriel – se disemina y oscila entre la pequeña ciudad que se apuntó en el registro y los otros dos asentamientos, más importantes para el propio interesado”¹⁸ (VITAL, 2003, p. 15). Como destaca o biógrafo Alberto Vital (2003), qualquer um dos três lugares mencionados por Rulfo contém iguais chances de ter sido o espaço em que María Vizcaíno deu à luz o segundo filho. Apulco estava relacionada à sua mãe constituindo-se em um pequeno povoado familiar; um ponto intermediário entre a cidade e o lar; San Gabriel era um dos territórios de seu pai, era o espaço da infância e logo da leitura, e é também o lugar onde viveu e morreu sua mãe; e Sayula é o lugar de seu registro, onde foi lavrada sua certidão de nascimento. O fato de ter mencionado lugares distintos nos faz pensar que talvez o autor quisesse confundir aqueles que queriam saber seus dados biográficos para atrelá-los a ficção; ou talvez Rulfo não quisesse pertencer a lugar nenhum ou quisesse pertencer a todos; ou, ainda, ele mesmo não sabia o lugar exato de seu nascimento visto que na difícil situação sócio-histórica do México naquele período é

¹⁵ Tradução nossa: “Nasci em um povoado do Estado de Jalisco chamado San Gabriel, mais ou menos ao sul de Guadalajara”.

¹⁶ Tradução nossa: “Nasci em um pequeno povoado muito pouco conhecido, Apulco, em Jalisco, em 16 de maio de 1918, mas em seguida fomos a San Gabriel”.

¹⁷ Tradução nossa: “Nasci em 16 de maio de 1917 em Sayula, porém logo me levaram a San Gabriel”

¹⁸ Tradução nossa: “o dado sobre o lugar exato do nascimento - Sayula, Apulco, inclusive San Gabriel – dissemina-se e oscila entre a pequena cidade que consta no registro e os outros dois lugares, mais importantes para o próprio interessado”.

possível que não se tenha encontrado a resposta de onde e de quando.

A ausência de consenso em relação ao lugar também se estende para a data. Em sua certidão, consta o dia dezesseis de maio de 1917 (às cinco horas da manhã) como sua data de nascimento. Contudo, muitas vezes, o escritor repetiu que seu ano de nascimento fora 1918. Essa pluralidade de informações produziu desconforto em vários críticos e biógrafos que, em busca de uma afirmação irrefutável, deparavam-se com um autor que insistia em confundi-los, ofertando-lhes dados inexatos: “En su afán de mantener oculta su personalidad, Juan Rulfo creó un sistema consistente en desorientar a quienes trataban de penetrar en ella. En momentos decía una cosa, otros lo contrario, hasta que su vida llegó a ser un enigma indescifrable”¹⁹ (CÁRDENAS, 2003, p. 479). Podemos dizer que o sistema consistente ao qual se refere Cárdenas (2003) permitiu ao escritor desenvolver construções “ficcionalis” sobre sua vida. Tais construções somente perduraram porque “uno de los obstáculos al abordar textualmente la vida de Juan Rulfo ha sido la imposibilidad de acceder a sus documentos personales; alcanzarlos – ahora – es mucho más difícil que haber logrado una entrevista con él”²⁰ (BONILLA, 2009, p. 34).

No afã de separar sua vida particular de seus escritos, Rulfo buscou usar informações divergentes para confundir aqueles que se dedicavam ao estudo de sua obra, não permitindo que fossem feitas afirmações seguras sobre seus dados pessoais. Assim, talvez tentasse evitar que sua obra fosse interpretada por sua biografia ou talvez buscasse apresentar uma biografia que, da mesma forma que sua obra, fosse passível de várias interpretações.

Independente de Rulfo ter nascido em San Gabriel, Apulco ou Sayula, ele é “filho” do Estado de Jalisco. O Estado de Jalisco é uma zona onde a conquista espanhola foi demasiadamente rude. Os colonizadores causaram muitas mortes durante o processo de invasão, destruindo grande parte da população indígena para se estabelecerem. Após a dominação, houve um processo colonizador voltado para a agricultura. Os colonizadores que ali se instalaram desenvolveram e difundiram, através das gerações, um sentimento de propriedade em relação à terra conquistada, considerando-a como uma espécie de pagamento por ter colonizado a

¹⁹ Tradução nossa: “Em seu afã de manter oculta sua personalidade, Juan Rulfo criou um sistema consistente para desorientar a quem tratasse de penetrar nela. Em certos momentos dizia uma coisa, em outros o contrário, até que sua vida chegou a ser um enigma indecifrável”.

²⁰ Tradução nossa: “Um dos obstáculos ao abordar textualmente a vida de Juan Rulfo tem sido a impossibilidade de ter acesso aos seus documentos pessoais; alcançá-los – agora – é muito mais difícil do que ter conseguido uma entrevista com ele”.

região. Eram opostos a qualquer força que pudesse ameaçar sua propriedade. Dessa atmosfera, estruturada e fortificada século após século, provém um sentimento de teimosia, de resistência que podemos perceber delineado na escrita de Rulfo de forma sutil no romance e de forma mais explícita nos contos.

Juan Rulfo passou a maior parte da infância em San Gabriel. A casa em que a família vivia nesse povoado tinha uma vista no mínimo interessante: “en los días sin nubes podía ver muy cerca hacia el suroeste el Nevado y el Volcán de Colima, este último conocido también como el Volcán de Fuego. Atrás de los volcanes se oculta la Comala de la geografía real”²¹ (VITAL, 2003, p. 42). Em dois de junho de 1923, Rulfo sofreu sua primeira perda familiar: seu pai foi assassinado por Guadalupe Nava (um vizinho de propriedade) em uma região próxima à fazenda de San Gabriel. O motivo do assassinato teria sido uma série de discussões por conta de uma cerca que separava as terras do pai de Juan Rulfo das de Nava. Guadalupe cortava com frequência tal cerca com o intuito de permitir que seu gado se alimentasse dos pastos da família Rulfo: “Según testimonios familiares, Cheno le había reclamado a Nava porque dañaba las cercas y abusaba de la pastura. Cheno arreglaba la cerca, y Lupe volvía a hacer un portillo para que el ganado entrara por allí”²² (VITAL, 2003, p. 31). O fato que desencadeou a morte pode ser associado ao caráter de segura e de improdutividade de muitas regiões mexicanas. Nava tentava alimentar seus animais, buscando o pasto do vizinho, pois a aridez de suas terras estava conduzindo o gado à morte. Esse confronto remete ao conteúdo do conto “¡Diles que no me maten!”, pertencente ao livro *El llano en llamas*. No conto, é o protagonista quem faz aberturas na cerca para que seu gado possa alimentar-se do pasto fresco do compadre e vizinho. Quando descoberto, mata o vizinho, dono das terras.

O autor de *Pedro Páramo* presenciou muitas perdas em sua família, a maioria delas por causas não naturais: o pai foi morto “cuando huía... y a mi tío lo asesinaron, y a otros y a otros... y al abuelo lo colgaron de los dedos gordos, los perdió... todos morían temprano a la edad de 33 años. Fue, es una zona, hasta hace

²¹ Tradução nossa: “nos dias sem nuvens se podia ver muito próximo até o sudoeste o Nevado e o Vulcão de Colima, este último conhecido também como o Vulcão de Fogo. Atrás dos vulcões ocultase a Comala da geografia real”.

²² Tradução nossa: “Segundo testemunhos familiares, Cheno havia reclamado a Nava pelo fato deste estragar as cercas e abusar do pasto. Cheno consertava a cerca, e Lupe tornava a fazer aberturas para que o gado entrasse por ali”.

poco tiempo, una zona violenta”²³ (RULFO; ROFFÉ, 1992, p. 12). Quase toda a região pertencente ao território mexicano onde a temperatura é mais elevada – “tierra caliente” – pôde, durante muito tempo, ser considerada violenta. Provavelmente o isolamento dessas regiões e o calor constante que dificultava qualquer atividade econômica, ampliando a miséria e a dificuldade de sobrevivência, fossem elementos determinantes na composição violenta dos habitantes que ali viviam.

Em 1922, Juan Rulfo iniciou sua trajetória escolar em San Gabriel, no Colégio das Josefinas, dirigido pelo cura Monroy. Quando o autor estava com cerca de dez anos, foi obrigado a estudar no Internato Luis Silva, em Guadalajara, capital do Estado de Jalisco, na companhia do irmão mais velho, Severiano. A necessidade de buscar educação em outro lugar deveu-se ao fato do governo ter mandado fechar o colégio das madres Josefinas em San Gabriel. Como a avó materna do escritor não quis que eles recebessem uma educação laica, a saída foi enviá-los para um internato em Guadalajara onde pudessem receber a educação cristã que a família julgava adequada.

María, mãe do escritor, após sofrer a perda do marido, do sogro e de alguns cunhados, aproximou-se cada vez mais da igreja em busca de conforto. Longe dos filhos mais velhos que estavam em Guadalajara, veio a falecer em 27 de novembro de 1927, às cinco horas da manhã, de neuralgia do coração, com 32 anos. Juan e Severiano, depois de partirem para o internato, nunca voltaram a ver a mãe, pois a família decidiu não buscar os dois para o funeral. A partir de então, com o pai (1923) e a mãe (1927) mortos muito cedo, os familiares optaram por deixar que os meninos continuassem estudando em Guadalajara.

Entre 1926 e 1929, ocorreu a Guerra Cristera: um conflito armado entre a Igreja Católica e o Estado que produziu um grande impacto na vida de Juan Rulfo. Tratou-se de um levantamento popular contra as provisões anticlericais da Constituição Mexicana de 1917. Alguns artigos da Constituição de 1917 objetivavam reduzir a influência da Igreja Católica na sociedade, exigindo uma educação laica nas escolas, tornando ilegais as ordens monásticas, proibindo o culto em público fora das igrejas, restringindo os direitos de propriedade das organizações religiosas

²³ Tradução nossa: “enquanto fugia... e a meu tio o assassinaram, e a outros e a outros... e ao avô o penduraram pelos dedos gordos, perdeu-os... todos morriam cedo à idade de 33 anos. Foi, é uma zona, até pouco tempo, uma zona violenta”.

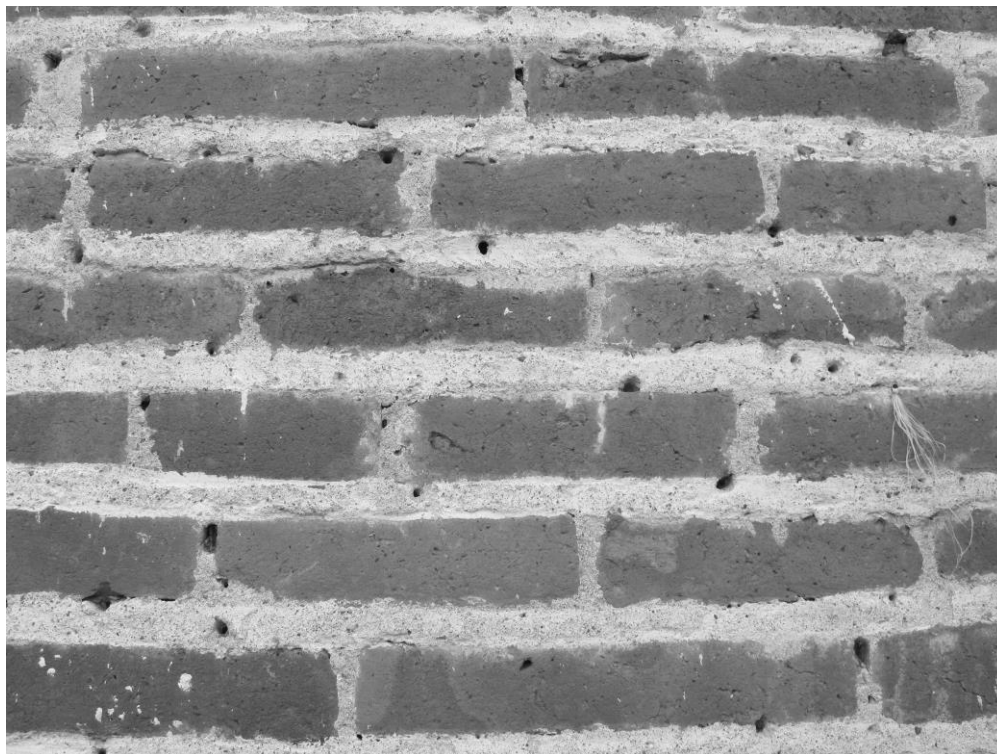
e retirando dos membros do clero direitos cívicos básicos: padres e líderes religiosos foram impedidos de usar os seus hábitos fora das igrejas, não tinham direito de voto e foram proibidos de comentar assuntos da vida pública na imprensa. Em 1924, Plutarco Elías Calles foi eleito presidente mexicano, aplicando as leis anticatólicas com rigor por todo o país. Em junho de 1926, promulgou a Lei Calles: uma Lei de Reforma do Código Penal que previa penas específicas para padres e religiosos que se atrevessem a violar as provisões da Constituição de 1917.

A opinião de Rulfo sobre a Guerra Cristera era contrária à opinião do restante de sua família, a qual auxiliou os católicos envolvidos nos confrontos oferecendo estadia e alimentação:

Justamente, una de las cosas en que se notó el poder del matriarcado fue durante la revolución cristera, en donde fue la mujer la que hizo la revolución. Una guerra estúpida. Guerra de matriarcado. Las mujeres incitaban a los hombres a defender “la causa de Dios”. Y allí iban los hombres a matarse.²⁴ (RULFO; ROFFÉ, 1992, p. 14).

A Guerra que Rulfo chamou de “estúpida”, devido ao grande número de perdas, mostrava-se como uma forma da Igreja Católica retomar seu espaço no cenário mexicano, mantendo seu poder de influência sobre a população. Ele vivenciou parte da Guerra Cristera em San Gabriel, quando ainda residia em companhia da mãe e dos irmãos na casa da avó materna, e parte em Guadalajara. Os primeiros enfrentamentos foram vivenciados quando ele possuía cerca de oito anos e o restante da Guerra foi acompanhado do interior do internato em Guadalajara. Em San Gabriel, muitas vezes foi obrigado a permanecer no interior de sua casa, proibido de sair à rua sob o risco de ser morto com alguma bala perdida (Fotografia 2). Durante e após a Guerra Cristera, o escritor pôde presenciar um cenário de ruína, de destruição, de solidão e abandono, visto que muitos moradores partiram em busca de um lugar menos agressivo para residir. Esse cenário é percebido em diversos contos pertencentes a *El llano en llamas* e inclusive no romance *Pedro Páramo*.

²⁴ Tradução nossa: “Justamente, uma das coisas em que se notou o poder do matriarcado foi durante a revolução cristera, onde foi a mulher quem fez a revolução. Uma guerra estúpida. Guerra de matriarcado. As mulheres incitavam os homens a defender ‘a causa de Deus’. E ali iam os homens a matarem-se”.



Fotografia 2 - Foto da parede da igreja localizada na frente da casa onde viveu Juan Rulfo em San Gabriel. Na foto, podem ser vistas as marcas dos disparos de armas de fogo realizados durante a Guerra Cristera. Tais marcas foram preservadas como parte da história local. Fonte: Ana Paula Cantarelli – acervo pessoal. Foto tirada em setembro de 2012.

San Gabriel, naquela época, podia ser considerado próspero, porque era um centro comercial e por ali passava o caminho real a Colima. Vivendo nesse povoado, Rulfo, durante a Guerra Cristera, teve acesso a diversos livros, iniciando seu contato com textos de autores reconhecidos internacionalmente. Em 1926, o cura local, Irineo Monroy, precisou guardar a sua biblioteca na casa da avó do escritor, enquanto o curato era convertido em quartel. Como Irineo era censor eclesiástico e, portanto, recolhia exemplares dos fiéis para lê-los e verificar se não eram contrários aos interesses católicos, a biblioteca possuía muitos livros. Havia um grande número de livros “profanos” que Monroy, ao considerá-los inadequados, mantinha sob o seu poder. Juan Rulfo pôde, então, ainda criança, ler Víctor Hugo, Alexandre Dumas, Dick Turpin, entre outros: “Cuando empezó la Cristiada nosotros vivíamos en el curato. Y el curato lo convirtieron en un cuartel. Entonces el cura llevó a guardar la biblioteca a mi casa. Y me la leí toda”²⁵ (RULFO, 1985, p. 68). A ironia dessa situação está no fato de que o cura, com o intuito de retirar os livros de circulação,

²⁵ Tradução nossa: “Quando começou a Cristiada, nós vivíamos no curato. E o curato foi convertido em um quartel. Então, o cura guardou a biblioteca em minha casa. Eu a li inteira”.

acabou por entregá-los, ainda que inconscientemente, a Rulfo, compondo uma parte essencial da vida do autor, dando-lhe instrumentos para seguir o caminho da leitura e, posteriormente, da escrita, distanciando-o do caminho eclesiástico que era destinado a tantos filhos-segundos em cidades interioranas: “Este amplio conocimiento de la literatura mexicana, hispanoamericana y universal influyó muchísimo en la elaboración de sus obras, como él mismo lo reconoció en diversas ocasiones”²⁶ (BÓRQUEZ, 2000, p. 61).

Em 1929, Severiano, irmão mais velho de Juan Rulfo, já havia abandonado o internato e ido para Apulco. Na condição de primogênito, sentia a necessidade de auxiliar a família. O escritor ficou no internato até seus quinze anos (1932), permanecendo em Guadalajara por ainda mais dois anos. A educação básica recebida por ele foi essencialmente católica.

O cenário literário daquela época, segundo Rulfo, não apresentava um panorama muito propício para a literatura mexicana: “entonces, casi no tenía ningún valor la literatura mexicana. Se consideraba, por ejemplo, a la novela de la revolución como el reportaje de ciertos hechos. Se editaba mucho – eso en proporción, ¿no? –pero no se leía. La tendencia era leer literatura de otros países”²⁷ (RULFO; ROFFÉ, 1992, p. 20). Os escritores, imersos ainda no processo revolucionário, possuíam dificuldades para se distanciar das experiências vivenciadas e lançar sobre elas um olhar mais crítico, o que empobreceu a qualidade da literatura produzida, pois o caráter testemunhal sobressaía-se. Restava, então, direcionar o olhar para a literatura de outros países.

Nesse processo, os escritores latino-americanos, como afirma Rulfo (1992), sabiam que estavam colaborando para o atraso da literatura produzida na América Latina: “estábamos absorbiendo una literatura que era ajena a nuestro carácter, a nuestro modo de ser”²⁸ (RULFO; ROFFÉ, 1992, p. 20). Ao criticar a posição assumida pelos escritores, Rulfo acaba por criticar sua própria atitude: ao ter acesso aos livros da biblioteca do cura Irineo Monroy, sua formação passou pela leitura de obras oriundas de diversos países, de produções alheias ao caráter mexicano. Tal

²⁶ Tradução nossa: “Este amplo conhecimento da literatura mexicana, hispano-americana e universal influenciou muitíssimo na elaboração de suas obras, como ele mesmo reconheceu em diversas ocasiões”.

²⁷ Tradução nossa: “então, quase não tinha nenhum valor a literatura mexicana. Considerava-se, por exemplo, o romance da revolução como a reportagem de certos acontecimentos. Editava-se muito – isso em proporção, não? – porém não se lia. A tendência era ler literatura de outros países”.

²⁸ Tradução nossa: “estávamos absorvendo uma literatura que era alheia ao nosso caráter, ao nosso modo de ser”.

absorção serviu, em sua obra, para o reconhecimento e a apreensão de estruturas e elementos literários que foram utilizados tanto no romance, quanto no livro de contos fundidos aos elementos mexicanos e latino-americanos.

Há, ainda, outra percepção que pode ser depreendida a partir da afirmação de Rulfo: a noção de que há não apenas uma identidade latino-americana, mas também uma identidade mexicana composta por particularidades impossibilitadas de adequarem-se a uma tentativa de universalização. Independentemente, os países latino-americanos desenvolveram percepções de identidades nacionais, valorizando aspectos singulares de suas culturas como marcas diferenciais. No caso do México, a necessidade de produzir uma literatura que “brotasse” do país se fazia mais evidente a cada dia. As dificuldades encontradas nas mudanças sócio-políticas pelas quais o país passou ao longo dos anos, a pobreza, a miséria de tantos povoados, enfim, a presença de problemas elementares ainda não resolvidos agravava esse cenário.

Em 1933, Juan Rulfo inscreveu-se na Universidade de Guadalajara. A greve e o posterior fechamento da Universidade²⁹ na qual ele queria fazer a preparação laica e depois os estudos superiores ocorreram “en el contexto de aquella batalla por la educación que en todo el país libraron católicos por una parte y materialistas o socialistas por otra”³⁰ (VITAL, 2003, p. 54). Tais confrontos geraram dificuldades para que Rulfo desse prosseguimento a sua formação. Ele, então, partiu para a Cidade do México na tentativa de encontrar um ambiente mais favorável.

Em sua ida para a capital, esperava-se que Rulfo seguisse a carreira de advogado como havia feito seu avô. Contudo, o escritor não foi aprovado nos exames aos quais se submeteu. Apesar de ser descendente de uma família que possuía terras, ele não dispunha de dinheiro para sustentar-se enquanto estudava. Precisou trabalhar e não pôde terminar os estudos. Seu primeiro trabalho foi como agente de imigração, na secretaria do governo. Iniciou na Cidade do México, depois necessitou viajar para outras cidades ao longo de quase todo o país. Enquanto estava na capital, sua ocupação profissional permitia que ele assistisse - não como

²⁹ Devido às decisões tomadas no Primer Congreso de Universitarios Mexicanos – ocorrido na Cidade do México entre os dias sete e quatorze de setembro de 1933 – em 23 de outubro do mesmo ano iniciou uma greve estudantil na Escuela Preparatoria de Jalisco. Em poucos dias, a greve estendeu-se para a Universidad de Guadalajara. Então, o Governador Sebastián Allende y Rodríguez, como resposta à greve, determinou o fechamento da universidade no dia 28 de outubro de 1933. Depois que a situação acalmou-se, em 24 de fevereiro de 1934, a universidade foi reaberta.

³⁰ Tradução nossa: “no contexto daquela batalha pela educação que em todo o país travaram católicos de um lado e materialistas ou socialistas de outro”

aluno regular - às disciplinas da Facultad de Filosofía y Letras, da Escuela de Mascarones.

Em 1934, San Gabriel vivenciou uma mudança significativa. Um projeto do governo, que objetivava dar um novo impulso à educação laica moderna no país, realizou alterações nos nomes de diversas localidades com o intuito de marcar uma mudança não apenas na economia do país, mas também na forma como este iria passar a perceber a sua história. A alteração do nome do povoado para Venustiano Carranza – em homenagem a um dos caudilhos revolucionários - implicou em uma perda, pois sua nomenclatura estava associada a sua identidade, seu passado, sua história, afetando todos os envolvidos. Rulfo chegou a mencionar que San Gabriel era “uno de esos pueblos que han perdido hasta el nombre”³¹ (RULFO; ROFFÉ, 1992, p. 19). San Gabriel perdeu o caráter cristão e católico contido em seu nome, para encarnar a vertente liberal-conservadora da luta armada. Depois de 59 anos, o município retornou a sua antiga nomenclatura, San Gabriel. Nessa época, Juan Rulfo já havia falecido.

Ainda na década de 1930, o escritor desenvolveu o gosto pela fotografia, começando a carregar uma máquina fotográfica sempre consigo. Suas fotos retratavam o povo das classes menos favorecidas economicamente, seu sofrimento, sua miséria, suas perdas em meio ao cenário natural do México e às cidades em ruínas. Essa união entre um elemento fruto da tecnologia moderna e cenários e pessoas que pareciam habitar um tempo suspenso, no qual a vida estava em outro ritmo, cria uma relação entre forma e conteúdo que, ao mesmo tempo em que volta seu olhar para o regional, tem em sua estrutura um elemento da Modernidade. Nas fotos, Rulfo podia imprimir seu ângulo particular, sua maneira de perceber o contexto no qual estava inserido.

No início dos anos quarenta, ele principiou uma relação amorosa com Clara Angelina Aparicio Reyes, a qual ficou registrada em testemunho epistolar composto por 81 cartas escritas por Rulfo e destinadas a Clara que foram publicadas, no ano 2000, sob o título *Aire de las colinas. Cartas a Clara*. A decisão de publicar a correspondência partiu da, então, viúva do escritor. O casamento ocorreu em 1948. Logo depois, vieram os quatro filhos: Claudia Berenice, Juan Francisco, Juan Pablo e Juan Carlos.

³¹ Tradução nossa: “Um desses povoados que perderam até o nome”.

Entre 1921 e 1940 – período em que Juan Rulfo vive dos quatro aos 23 anos-, como aponta Bórquez (2000, p. 19):

México atraviesa también por una etapa formativa, aún llena de esperanzas, de ilusiones y de planes, derivados, como decíamos, de las intenciones de los constituyentes más avanzados, pues comienza a aplicarse la reforma agraria, se pretende fomentar el fortalecimiento de las organizaciones obreras, se apoyan proyectos para impulsar la educación y la cultura, se fundan instituciones como el Banco de México, el Banco Nacional de Crédito Agrícola, las Escuelas Agrícolas Regionales, medidas de las que supuestamente iba a salir “México Nuevo”.
Un entusiasmo similar ocurría en el campo de la educación y de las artes.³²

O “México Nuevo”, ao qual se refere Bórquez, estava em busca de seus referenciais identitários, buscava individualizar-se em relação à Europa e aos demais países latino-americanos, elegendo formas de desenvolvimento que estivessem vinculadas à terra, ao campo. A reforma agrária e as escolas agrícolas demonstravam que a terra seguia sendo um bem valioso e que seu cultivo era uma ação que estava atrelada tanto à cultura nacional quanto ao processo educativo que se procurava desenvolver.

Em 1945, Rulfo começou a publicar seus contos em duas revistas: *América* e *Pan*. A primeira era uma forma de afirmar-se como escritor já que sua circulação abarcava toda a capital do país. E a segunda estava relacionada à Guadalajara e simbolizava a manutenção do vínculo com as raízes em um aspecto mais “caseiro”. Logo após os primeiros textos literários ganharem o espaço público, chegou a vez das fotografias também o alcançarem. Em 1949, ele publicou suas imagens pela primeira vez na revista *América*.

O autor trabalhou para a companhia Goodrich-Euzkadi (fabricante de pneus) de 1946 a 1952, realizando diversas viagens. Em 1952, após demitir-se da empresa, obteve a primeira de duas bolsas consecutivas outorgadas pelo Centro Mexicano de Escritores (1952-1953 / 1953-1954), fundado pela estadunidense Margaret Shedd. Era a primeira vez que ele poderia dedicar-se inteiramente à escrita. Em 1953, Rulfo publicou *El llano en llamas*; livro composto por dezessete contos, muitos dos quais já

³² Tradução nossa: “México atravessa também por uma etapa formativa, ainda cheia de esperanças, de ilusões e de planos, derivados, como dizíamos, das intenções dos constituintes mais avançados, pois começa a aplicar-se a reforma agrária, pretende-se fomentar o fortalecimento das organizações de operários, projetos para impulsionar a educação e a cultura são apoiados, são fundadas instituições como o Banco do México, o Banco Nacional de Crédito Agrícola, as Escolas Agrícolas Regionais, medidas das quais, supostamente, sairia o ‘México Novo’. Um entusiasmo similar ocorria no campo da educação e das artes”.

havam sido publicados na revista *América*.

Em 1955, o escritor publicou seu primeiro romance. Conforme afirmou Rulfo em diversas entrevistas, *Pedro Páramo* é fruto de uma longa gestação que iniciou com uma primeira ideia formada antes do autor completar trinta anos³³. Ele também chegou a afirmar que os contos de *El llano en llamas* foram uma forma de aproximar-se do romance que estava delineando:

Tenía los personajes completos de *Pedro Páramo*, sabía que iba a ubicarlos en un pueblo abandonado, desértico; tenía totalmente elaborada la novela, lo que me faltaba eran ciertas formas para poder decirlo. Y para eso escribí los cuentos: ejercicios sobre diversos temas, a veces poco desarrollados, buscando soltar la mano, encontrar la forma de la novela.³⁴ (RULFO, 1996, p. 463)

Durante o ano de 1956, o diretor de cinema Emilio "el Indio" Fernández lhe solicitou roteiros para o cinema. Rulfo, juntamente com Juan José Arreola, elaborou alguns roteiros. Muitos textos escritos por Rulfo serviram como base para diversas produções cinematográficas, exemplos disso podem ser encontrados no ano de 1960, quando foi produzido o filme *El despojo* baseado em uma ideia de Rulfo e, em 1964, quando *El gallo de oro* foi dirigido por Roberto Gavaldón e adaptado para o cinema por Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez (VITAL, 2003).

El gallo de oro foi escrito entre 1956 e 1958, mas foi publicado apenas em 1980, sob o título de *El gallo de oro y otros textos para cine*, depois que o filme já havia sido produzido. Alguns críticos tratam esse texto como o segundo romance do escritor, argumentando que sua natureza literária foi confundida com a de outros roteiros para o cinema, sendo tratado de forma incorreta. As circunstâncias do momento em que foi publicado talvez tenham colaborado para isso: ele encontrava-se reunido com outros textos produzidos por Rulfo e destinados ao cinema e já havia sido adaptado para as grandes telas. As publicações atuais de *El gallo de oro* têm sido cuidadosas quanto a isso, tratando o texto como um romance e editando-o de forma separada. Se o considerarmos como o segundo romance do autor, o que os críticos chamam de "silêncio literário" teria sido rompido e essa ruptura teria ocorrido

³³ Em junho de 1947, quando acabara de completar 30 anos, Rulfo mencionou em uma carta sua intenção de escrever um romance sob o título de *Una estrella junto a la luna* (VITAL, 2003).

³⁴ Tradução nossa: "Tinha as personagens completas de *Pedro Páramo*, sabia que ia situá-las em um povoado abandonado, desértico; tinha elaborado completamente o romance, o que me faltava eram certas formas para poder dizê-lo. E para isso escrevi os contos: exercícios sobre diversos temas, às vezes pouco desenvolvidos, buscando soltar a mão, encontrar a forma do romance".

de uma forma tão discreta que os olhares dos investigadores não conseguiram perceber. Talvez esta tenha sido a forma que Rulfo encontrou para publicar outro romance: confundi-lo com um roteiro de cinema. Ou, talvez, *El gallo de oro* realmente seja só um roteiro para o cinema.

De 1954 a 1957, Rulfo atuou como colaborador da Comissão de Papaloapan dando assessoria e realizando investigações de campo sobre os habitantes e suas tradições no contexto da organização do sistema de irrigação na região sul do Estado de Veracruz. Desde 1962 até sua morte, foi diretor do departamento de publicações do Instituto Nacional Indígena do México. Chegou a tornar-se um dos membros da Academia de Letras Mexicana e recebeu vários prêmios literários. Durante sua vida, foi um incansável viajante, participando de vários congressos e encontros internacionais. Em oito de janeiro de 1986, na Cidade do México, faleceu de câncer.

Alguns anos após a publicação de *El llano en llamas* e de *Pedro Páramo*, Rulfo tornou-se um personagem não só da cultura mexicana, mas também da cultura latino-americana. Muitos estudos, teses, reportagens e artigos sobre a sua obra e a sua vida foram produzidos. A parca produção literária inquietava os estudiosos, levando-os a elucubrar uma série de possíveis considerações que justificassem tal postura. Quando Rulfo morreu, “había en torno a su persona y obra más leyendas que verdades (aunque parte de esas leyendas fuera verdadera); más incertidumbres que certezas, y un aura de misterio que, ante todo, dejaba para siempre sin explicación sus treinta años de silencio literario”³⁵ (RUFFINELLI, 1996, p. 549).

O investigador uruguaio Jorge Ruffinelli, em “La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo”, afirma que se gerou uma lenda ao redor da vida e da obra de Rulfo: “el imaginario social lo deificó, lo convirtió en lo que jamás había querido ser”³⁶ (RUFFINELLI, 1996, p. 569). Rulfo tornou-se uma lenda não apenas pelo desafio de análise e de compreensão que sua obra representava, uma vez que borrava as fronteiras entre a morte e a vida, duas ordens separadas pelo racionalismo ocidental, mas também pelo silêncio estabelecido após a publicação de *Pedro Páramo*.

³⁵ Tradução nossa: “havia em torno de sua pessoa e obra mais lendas que verdades (ainda que parte dessas lendas fosse verdadeira); mais incertezas do que certezas, e uma aura de mistério que, diante de tudo, deixava para sempre sem explicação seus trinta anos de silêncio literários”.

³⁶ Tradução nossa: “o imaginário social o deificou, o converteu no que jamais havia querido ser”.

O romance de Rulfo, especialmente, desafiava a compreensão. Era instigante, não podia ser facilmente lido ou sintetizado, o que causou reações contraditórias no cenário cultural mexicano: de um lado o mal-estar e de outro a admiração, ambos os sentimentos despertados pela dificuldade de apreensão do sentido da obra. Sua origem não era clara, seus significados eram plurais, ambíguos, envoltos em mistério, “entonces el imaginario cultural mexicano reaccionó glorificando y deificando aquel fenómeno, colocando a autor y obra en una posición desde la cual no sería ya necesario interpretar ni cuestionar ni preguntarse por sus límites”³⁷ (RUFFINELLI, 1996, p. 561). Ao abordar a “leyenda de Rulfo”, o investigador uruguaio buscou elencar elementos que colaboraram para que a imagem de Rulfo assumisse a aura envolta em mistério que o converteu, no cenário mexicano e latino-americano, em uma lenda. Tais elementos podem ser somados às incertezas sobre sua data e seu local de nascimento, ampliando as múltiplas possibilidades de interpretação que circulam ao redor da sua história. Como destaca Vital (2003, p. 138), Rulfo empreendeu um “manejo restricto de las propias experiencias de vida, con el fin de que los textos narrativos no fueran ni biográficos ni meramente testimoniales, aunque a la vez arrojaran un tenue haz de luz hacia el artista”³⁸. Essa afirmação de Vital pode ser relacionada com a imagem que abre esse capítulo. Nela, Rulfo aparece de perfil, seu rosto e seu corpo não podem ser visualizados em sua totalidade. O escritor parece olhar para o país, observar o cenário no qual está inserido, sem, contudo, mostrar-se completamente. A figura humana apenas se deixa perceber em meio ao cenário, fazendo questão mais de se ocultar do que de se revelar.

Em relação à “leyenda de Rulfo”, o primeiro elemento apontado por Ruffinelli (1996) está relacionado ao silêncio de Rulfo - acrescido ao que ele (Rulfo) definiu como grande timidez e laconismo pessoais - que foi capaz de produzir e alimentar a imagem de um escritor que o acaso havia posto na cena literária. Esse aspecto é fortalecido pela forma como o escritor e seus amigos relatam a origem de suas primeiras publicações: Rulfo escrevia muito bem, mas não tinha o intuito de publicar seus textos e, por vezes, chegava a destruir os originais que, segundo seus amigos,

³⁷ Tradução nossa: “então, o imaginário cultural mexicano reagiu glorificando e deificando aquele fenômeno, colocando o autor e a obra em uma posição a partir da qual não seria necessário interpretar nem questionar nem perguntar sobre seus limites”.

³⁸ Tradução nossa: “manejo restrito das próprias experiências de vida, com a finalidade de que os textos narrativos não fossem nem biográficos nem meramente testemunhais, ainda que algumas vezes projetem um raio de luz em direção ao artista”.

eram de grande qualidade literária. Ele foi, então, um escritor descoberto e estimulado por outros.

Efrén Hernández, antigo companheiro de trabalho de Rulfo, destacou, em algumas de suas entrevistas e textos, que Rulfo era um escritor nato, o que gesta a lenda de um escritor que não se formou, mas sim nasceu como escritor, apenas necessitando dos amigos para ser descoberto. Hernández diz ter sido o responsável por perceber a vocação literária do autor e por estimulá-lo a continuar escrevendo. Da mesma forma que Hernández, outros companheiros de convivência, dentro e fora do ambiente de trabalho, apresentaram-se como responsáveis por “exteriorizar” o “dom” de Rulfo: “Considero que influí de una manera decisiva en Juan Rulfo. Fue uno de mis descubrimientos”³⁹ (CARBALLO, 1986). O autor de *El llano en llamas* seria, então, “no un escritor ‘de carrera’, no un intelectual dispuesto a interpretar el mundo, sino un escritor ‘nato’, que había seguido la intuición de un instante y luego, espantado por las exigencias sociales que su milagro provocara, calló por temor a no poder reiterar el milagro”⁴⁰ (RUFFINELLI, 1996, p. 550).

O segundo aspecto a ser destacado é o que dará origem ao que Ruffinelli chama de “leyenda negra” de *Pedro Páramo*. O fato de muitos críticos evidenciarem uma diferença entre o estilo encontrado nos contos de *El llano en llamas* e o estilo presente em *Pedro Páramo* permitiu que fossem criadas suposições nas quais a originalidade estrutural do romance não pertenceria ao escritor, mas sim aos amigos especialistas que o haviam auxiliado e até à editora que havia publicado a primeira edição: “Durante mucho tiempo, después de *Pedro Páramo*, corrieron en México distintas versiones sobre la escritura de la fascinante novela. Ante todo, la de que Rulfo había contado con la ayuda decisiva, casi autoral, de los editores literarios de Fondo de Cultura Económica, sello que dio a conocer la primera edición”⁴¹ (RUFFINELLI, 1996, p. 551). Essa parte da lenda consiste em diminuir o papel de Rulfo na autoria do romance, compartilhando-a (a autoria) com aqueles que estavam próximos durante o processo de escrita e de publicação.

³⁹ Tradução nossa: “Considero que influenciei Juan Rulfo de uma maneira decisiva. Foi um dos meus descobrimentos”.

⁴⁰ Tradução nossa: “não um escritor ‘de carreira’, não um intelectual disposto a interpretar o mundo, mas sim um escritor ‘nato’, que havia seguido a intuição de um instante e logo, espantado pelas exigências sociais que seu milagre provocara, calou por temor de não poder repetir o milagre”.

⁴¹ Tradução nossa: “Durante muito tempo, depois de *Pedro Páramo*, correram no México distintas versões sobre a escrita do fascinante romance. Sobretudo, a de que Rulfo havia contado com a ajuda decisiva, quase autoral, dos editores literários do Fondo de Cultura Económica, instituição que publicou a primeira edição”.

O terceiro elemento apontado pelo crítico uruguaio que adensa a lenda está relacionado à escrita do romance *La cordillera*. Se era difícil aceitar que Juan Rulfo era o único responsável e autor de *Pedro Páramo*, seu silêncio literário posterior ajudou a reforçar a “leyenda negra” e a gerar outra lenda: a de que havia escrito mais duas obras sem publicá-las: *Días sin floresta* e *La cordillera*. Segundo Ruffinelli,

En especial *La cordillera* fue objeto de una atención inusual para una novela inédita, y que Rulfo probablemente nunca escribió. Es cierto que el propio escritor colaboró en esta leyenda, pero también puede comprenderse que lo hiciera obligado por la pregunta infaltable en todo diálogo y en toda entrevista sobre el libro que estaba escribiendo.⁴² (RUFFINELLI, 1996, p. 555)

Nenhum crítico chegou a solucionar o mistério sobre a publicação de *La cordillera*, mas muitos fizeram referência a tal texto em suas análises da obra de Rulfo. *La cordillera* seria um romance em processo de escrita. Ao que parece a lenda teve início em abril de 1963 - oito anos depois da publicação de *Pedro Páramo* - quando Ana Cecilia Treviño (Bambi) anunciou, nas páginas do jornal *Excélsior*, que Rulfo estava escrevendo um novo romance, ambientado em um povoado abandonado chamado Ejutla.

A lenda que se criou ao redor desse romance foi tamanha que Luis Hars mencionou-o em *Los nuestros* - um livro que trata sobre a difusão da literatura latino-americana - como um romance constantemente escrito e reformulado por Rulfo que nunca se dava por satisfeito com o trabalho desenvolvido, por isso ainda não o havia publicado. Em *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*, de 1968, Orlando Gómez-Gil disse que *La cordillera* havia sido publicada, chegando ao ponto de precisar seus dados bibliográficos: “*La cordillera*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965”⁴³. Tal referência causou dúvidas em outros estudiosos da literatura latino-americana, como Donald Gordon que, em 1973, nas páginas da revista *Hispania*, perguntava-se se tal obra havia ou não sido escrita e publicada, pois até então as referências que tinha era de um texto que estava em processo de escrita.

⁴² Tradução nossa: “Em especial *La cordillera* foi objeto de uma atenção incomum para um romance inédito e que Rulfo provavelmente nunca escreveu. É certo que o próprio escritor colaborou nessa lenda, mas também pode compreender-se que o fez obrigado pela pergunta que não faltava em todo diálogo e em toda entrevista sobre o livro que estava escrevendo”.

⁴³ Referência retirada do livro *Historia crítica de la literatura hispanoamericana* (1968), de Orlando Gómez-Gil, página 723.

Em várias entrevistas, Rulfo referia-se a *La cordillera* como um projeto que não estava concluído e, ao que parecia, ele também não possuía pressa em concluí-lo: “ningún crítico resolvió entonces el misterio ni la leyenda de *La cordillera*, pero casi todos se refirieron a ella en sus artículos sobre Rulfo. Y el propio escritor se sintió durante mucho tiempo obligado a mencionar que la estaba escribiendo y no había traicionado la expectativa de sus lectores”⁴⁴ (RUFFINELLI, 1996, p. 557). O filho do autor, Juan Pablo Rulfo, chegou a fazer referência a esse romance dizendo que *La cordillera* havia existido, que seu pai seguia escrevendo. Contudo, nenhum crítico, amigo, entrevistador ou mesmo Juan Pablo chegou alguma vez a ver os manuscritos de tal romance. Assim, segue a incógnita. Se algum dia Rulfo chegou ou não a iniciar um romance cujo título seria *La cordillera*, o destino de tal arquivo é desconhecido: “¿Existió realmente *La cordillera*? ¿Fue su leyenda un producto de la angustia de un escritor que había dejado de serlo en 1955 con *Pedro Páramo*, pero a quien nadie quería permitirle tal renuncia?”⁴⁵ (RUFFINELLI, 1996, p. 559).

Outro elemento que complementa a lenda ao redor do escritor está associado ao que Ruffinelli (1996) denominou como “juicio de los pares”. “Juicio de los pares” é uma referência ao fato de que grandes escritores, principalmente romancistas, viram na obra de Juan Rulfo uma expressão literária de beleza insólita. Tal admiração, pelo fato de provir do meio literário, ou seja, “desde dentro”, assumiu um caráter significativo que elevou a valorização da obra do escritor mexicano, introduzindo novas dimensões à lenda, contribuindo para a criação da “leyenda del maestro de los maestros”, isto é, de um grande escritor que influenciou outros grandes escritores da América Latina, como Gabriel García Márquez.

Há, ainda, mais um aspecto que integra a “leyenda de Rulfo”: a ingestão de bebidas alcoólicas. Segundo Ruffinelli (1996, p. 567), “los años de alcoholismo dejaron su huella profunda en la leyenda de Rulfo. Nadie parecía querer aceptar que hubiese dejado de beber por lo menos en los últimos quince años de su vida. La

⁴⁴ Tradução nossa: “nenhum crítico resolveu, então, o mistério nem a lenda de *La cordillera*, mas quase todos se referiram a ela em seus artigos sobre Rulfo. E o próprio escritor sentiu-se, durante muito tempo, obrigado a mencionar que a estava escrevendo e não havia traído a expectativa de seus leitores”.

⁴⁵ Tradução nossa: “Existiu realmente *La cordillera*? Foi sua lenda um produto da angústia de um escritor que havia deixado de sê-lo em 1955 com *Pedro Páramo*, mas a quem ninguém queria permitir tal renuncia?”

leyenda persiste”⁴⁶. Há relatos que Rulfo, de tanto beber, foi encontrado nu, dormindo nas ruas, pois estava tão bêbado que não percebera quando lhe roubaram as roupas. Tais fatos deixaram uma marca negativa em sua história, mas não diminuíram o prestígio da sua escrita nem o valor de sua obra.

Essa série de pequenas lendas, que somadas compõem o que Ruffinelli denominou de “la leyenda de Rulfo”, podem ser percebidas como algo maior que uma lenda, podem ser tomadas no sentido de criar um imaginário mítico ao redor de Juan Rulfo e de seu romance. De acordo com Mircea Eliade (2006), em *Mito e Realidade*, o conceito de mito, de forma ampla, é empregado hoje “tanto no sentido de ‘ficção’ ou ‘ilusão’, como no sentido – familiar sobretudo aos etnólogos, sociólogos e historiadores de religiões – de ‘tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar” (ELIADE, 2006, p. 08). Eliade (2006, p. 08) reconhece a dificuldade de “encontrar uma definição de mito que seja aceita por todos os eruditos e, ao mesmo tempo, acessível aos não especialistas”, uma vez que “o mito é uma realidade cultural extremamente complexa”. Ele adverte que, em seu estudo, o conceito de mito que lhe interessa não é o mais usual na linguagem contemporânea – mito no sentido de ilusão, de ficção -, mas sim o conceito de mito nas sociedades onde ele “é – ou foi até recentemente – ‘vivo’ no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (ELIADE, 2006, p. 08).

De acordo com o pesquisador, compreender o mito equivale a reconhecê-lo como um fenômeno humano, cultural, como uma criação do espírito, e não como “irrupção patológica de instintos, bestialidade ou infantilidade” (ELIADE, 2006, p. 09). Sob essa perspectiva de construção cultural, percebemos o mito como parte constitutiva da identidade de determinada nação. Enquanto fenômeno cultural e humano, o mito erige-se como uma narrativa de caráter simbólico associado às crenças de determinada comunidade. Em seu estudo, Eliade volta-se com mais intensidade para as sociedades arcaicas e tradicionais e apresenta a seguinte definição de mito:

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata

⁴⁶ Tradução nossa: “os anos de alcoolismo deixaram sua marca profunda na lenda Rulfo. Ninguém parecia querer aceitar que houvesse deixado de beber pelo menos nos últimos quinze anos de sua vida. A lenda persiste”.

um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (ELIADE, 2006, p. 11).

O mito, assim percebido, não é uma teoria abstrata ou uma fabulação artística. Ao contrário, é uma realidade viva, uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática. Para atribuímos o caráter de mito a Juan Rulfo em conjunto com seu romance *Pedro Páramo*, no solo mexicano, precisamos unir a definição que Eliade descartou à que ele selecionou para, em uma perspectiva ampla, construirmos um sentido para o termo “mito”. Assim, levamos em conta o caráter ficcional que o termo implica, contudo o tomamos não de forma a ser compreendido como uma criação abstrata e completamente separada da realidade, mas sim como um constructo que possui vínculo com o real, que integra o real. Esse vínculo é estabelecido através dos elementos culturais que compõem a realidade de determinada sociedade. O mito, sob esse prisma, permite a criação de um imaginário que transita entre o que é real e o que não é, que congrega valores de uma determinada sociedade constituindo-se como uma parte de sua identidade, que explica sua composição, sua existência, sua construção de realidade.

Juan Rulfo foi um homem real, que nasceu e viveu no solo mexicano, um escritor, um trabalhador, um homem com uma origem arraigada a terra, com uma educação católico-cristã, conhecedor das crenças dos indígenas que habitaram e habitam o México. Rulfo permitiu e estimulou que ao seu redor fossem criadas e difundidas várias lendas sobre a data e o lugar de seu nascimento, bem como sobre sua produção literária. Essas lendas ao mesmo tempo em que unem o escritor e seu romance, criando um conjunto que permite que se confunda autor e obra, aproximando-os, permitem que também seja criado um imaginário sobre a biografia de Rulfo, transitando entre o real e o não-real, sustentando uma visão mítica do autor. O lugar que Juan Rulfo ocupa na literatura mexicana é um dos fatores que suscita tanta atenção e um dos elementos que contribuem para a perpetuação das lendas que o cercam. Ao afirmarmos que é possível identificar a formação de uma imagem mítica relacionada a Rulfo e a *Pedro Páramo*, também afirmamos que ambos são integrantes da constituição identitária mexicana. Tratamos o conceito de mito associado ao autor e ao romance, percebendo-os como elementos que, ao

mesmo tempo em que refletem a cultura mexicana, fazem parte desta, estando vinculados à questão identitária e, por isso, possuindo um caráter que pode ser denominado de formador no que diz respeito à identidade do país.

Rulfo não é um dos “Seres Sobrenaturais” que menciona Eliade (2006), mas sua atuação contribui para o “ser” mexicano, pois faz parte da identidade cultural do país. Oscilando entre o real e o ficcional, é parte da narração da história existencial do México, refletindo a constituição de um povo que, dividido entre a crença católica trazida pelos colonizadores e os rituais indígenas, prefere a dúvida sobre o ano de nascimento à certeza da data expressa na certidão, perpetuando um imaginário que cria ao redor do nome de Rulfo um mito.

1.2 *Pedro Páramo*⁴⁷ no cenário mexicano e latino-americano

O segundo elemento que analisaremos com o intento de perceber como o romance selecionado é parte integrante de uma realidade histórica é o destaque deste no cenário mexicano e no cenário latino-americano. No dia trinta de março de 1955, apenas onze dias depois da primeira impressão de *Pedro Páramo*, Edmundo Valadés teceu os primeiros comentários sobre o romance de Rulfo: “Desconcertante, lista a inquietar a la crítica, está ya en los escaparates la primera novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*”⁴⁸ (VALADÉS, 1955, p. 01). A partir do termo “desconcertante”, empregado por Valadés para descrever o texto de Rulfo, é possível perceber o impacto causado pelo romance desde as primeiras leituras. Mas, as opiniões iniciais não foram unânimes. Houve críticos, como Archibaldo Burns, que afirmam que o

⁴⁷ *Pedro Páramo* foi publicado pela primeira vez em março de 1955, apenas dois anos após a publicação de *El llano en llamas*. Como mencionamos anteriormente, Rulfo declarou que a primeira ideia para a escrita desse romance foi concebida antes que ele completasse trinta anos, o que confere um período “gestacional” de pelo menos sete anos para que o texto tomasse forma. De acordo com algumas entrevistas do autor, informes remetidos à direção do Centro Mexicano de Escritores, publicações de fragmentos do romance em 1954 e a partir da leitura das cartas escritas por ele a sua esposa Clara, sabemos que, inicialmente, o romance possuía outros nomes: *Los desiertos de la tierra*; *Los murmullos*; *Una estrella junto a la luna*. Víctor Jiménez realizou um trabalho de investigação sobre a interpretação do significado deste último título (*Una estrella junto a la luna*) que pode ser encontrado no artigo “Una estrella para la muerte y la vida”, publicado no livro *Tras los murmullos: lecturas mexicanas y escandinavas de Pedro Páramo*, organizado por Anne Marie Ejdesgaard Jeppesen.

⁴⁸ Tradução nossa: “Desconcertante, pronto para inquietar a crítica, já está nas vitrinas o primeiro romance de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*”.

romance apresentava problemas de estrutura que o impediam de ser considerado como uma obra modelar: "*Pedro Páramo* es un conjunto de fragmentos alucinados. Para haber sido una obra maestra, han fallado el planeamiento y el desenvolvimiento propios de la trama"⁴⁹ (BURNS, 1998, p. 73). Tais opiniões, frente a grande repercussão e aceitação da narrativa rulfiana, assumiram um caráter secundário na história da crítica de *Pedro Páramo*.

Poucos anos após a sua publicação, *Pedro Páramo* já havia alcançado reconhecimento internacional, chegando a ser considerado como uma das obras mais importantes da literatura mundial, do século XX, pela estadunidense Susan Sontag (2005, p. 145): "O romance de Rulfo não é apenas uma das obras-primas da literatura mundial do século XX, mas também um dos livros mais influentes do século". O argentino Jorge Luis Borges (1997) também destacou a relevância do romance de Rulfo no cenário mundial: "*Pedro Páramo* es una de las mejores novelas de las literaturas de lengua hispánica, y aun de la literatura"⁵⁰. O jornal espanhol *El País*, o semanário alemão *Die Zeit*, o Clube Norueguês do Livro e o Instituto Nobel da Suécia divulgaram pesquisas, ao longo dos últimos anos, que localizam *Pedro Páramo* entre as obras mais importantes da história da literatura universal. Para alguns estudiosos latino-americanos, como Alejo Carpentier e Carlos Fuentes, o romance de Rulfo desempenha um papel de extrema relevância na literatura da América Latina, constituindo-se em um marco⁵¹ que assinala o fechamento dos relatos relacionados à revolução mexicana e o nascimento de um novo tipo de literatura não só no solo mexicano, mas também em todo cenário latino-americano. Para compreender como *Pedro Páramo* constitui-se em um marco, é necessário lançarmos um olhar não apenas sobre o contexto histórico e social em que ele foi produzido, mas também para além deste com o intuito de apreender como o romance de Rulfo ganhou *status* e importância entre as obras da literatura universal, fazendo com que, até hoje, ele continue sendo lido e analisado.

⁴⁹ Tradução nossa: "*Pedro Páramo* é um conjunto de fragmentos alucinados. Falharam o planejamento e o desenvolvimento próprios da trama para que pudesse ser considerado como uma obra mestra".

⁵⁰ Tradução nossa: "*Pedro Páramo* é um dos melhores romances das literaturas de língua hispânica, e mesmo da literatura".

⁵¹ Perceberemos, ao longo do trabalho, que o conceito de marco atribuído ao romance de Rulfo não pode ser interpretado como algo estanque em vista da concepção de história que adotamos neste estudo. No entanto, neste momento, utilizaremos tal vocábulo por reconhecermos a existência de um consenso entre muitos estudiosos que conferem destaque a *Pedro Páramo* utilizando o termo "marco" para sinalizá-lo como uma produção importante.

Há mais em *Pedro Páramo* do que referências a um contexto temporal; há a proposição de uma forma de escrita inovadora e de uma elaborada constituição estética. Klahn (1996, p. 521), em seu ensaio “La ficción de Juan Rulfo: Nuevas formas del decir”, defende que “la obra de Rulfo es representativa de una nueva manera de decir la realidad significativa de una nueva visión de mundo y de un distinto entendimiento de la función del arte que se empieza a vislumbrar a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, y que las literaturas de vanguardia consolidan”⁵². Esse destaque que é dado à produção de Rulfo é acompanhado por uma espécie de responsabilidade: “apresentar novas formas” em um momento no qual a literatura mexicana e a latino-americana necessitavam de inovações que lhes possibilitassem alcançar uma posição no cenário mundial.

No período em que Rulfo publicou *Pedro Páramo*⁵³, como aponta Carlos Fuentes (1980, p. 14), o romance tradicional da América Latina aparecia:

Como una forma estática dentro de una sociedad estática. Dar un testimonio, fabricar un documento sobre la naturaleza o la vida social es casi siempre una manera de denunciar la rigidez de ambas y de exigir un cambio. La novela, de esta manera, se convierte en la contrapartida literaria de la naturaleza inhumana y de las relaciones sociales inhumanas que describe: la novela está capturada en las redes de la realidad inmediata y sólo puede reflejarla.⁵⁴

⁵² Tradução nossa: “a obra de Rulfo é representativa de uma nova maneira de dizer a realidade significativa de uma nova visão de mundo e de um distinto entendimento da função da arte que começa a ser vislumbrado no final do século XIX e princípio do século XX, e que as literaturas de vanguarda consolidam”.

⁵³ Quanto ao processo de escrita do romance de Rulfo, vale a pena destacar que, em diversas entrevistas, Rulfo declarou que os contos de *El llano en llamas* foram uma forma desenvolvida por ele para aproximar-se do romance que queria escrever, sendo que o texto “Luvina” teve papel central nesse processo. Graças a uma bolsa concedida pelo Centro Mexicano de Escritores entre 1953-1954, Rulfo concluiu o projeto de seu romance. Ao longo desses dois anos, o escritor publicou, em três revistas distintas, trechos do texto que estava produzindo. A primeira publicação ocorreu no Número 01 de *Las Letras Patrias*, na edição de janeiro-março de 1954. Nessa revista, encontramos os dois primeiros fragmentos do romance – anunciados pelo autor sob o nome de *Una estrella junto a la luna* - com algumas variações se comparados ao texto que seria publicado um ano depois. A segunda publicação ocorreu no Volume III, número 10, da revista *Universidad de México*, na edição de junho de 1954. Nessa publicação, Rulfo deu a conhecer fragmentos centrais de seu romance, cujo título dizia ser *Los murmullos*: foi divulgado o primeiro monólogo de Susana San Juan e o diálogo entre tumbas de Juan Preciado e Dorotea quando comentam as palavras de Susana que acabaram de escutar. A terceira e última publicação ocorreu na revista *Dintel*, número 06, na edição de setembro de 1954. Nessa publicação, Rulfo divulgou mais alguns fragmentos do romance anunciando-o, mais uma vez, sob o título de *Los murmullos*.

⁵⁴ Tradução nossa: “como uma forma estática dentro de uma sociedade estática. Dar um testemunho, fabricar um documento sobre a natureza ou a vida social é quase sempre uma maneira de denunciar a rigidez de ambas e de exigir uma mudança. O romance, dessa forma, se converte na contrapartida literária da natureza inumana e das relações sociais inumanas que descreve: o romance está capturado nas redes da realidade imediata e somente pode refleti-la”.

Fuentes (1980) destaca que, pelo contexto em que a publicação ocorreu e pela forma como os elementos literários estavam organizados, *Pedro Páramo* acumulou duas importantes “façanhas” no mundo latino-americano das letras. A primeira é ter encerrado “para siempre – y con llave de oro – la temática documental de la revolución”⁵⁵ (FUENTES, 1980, p. 16) e a segunda é a de exercer o papel de fio condutor – ou como percebemos pelas considerações de Fuentes, de obra antecipadora de certas características que marcaram a nova narrativa. A primeira façanha apontada por Fuentes não foi, em verdade uma real façanha, pois a temática da revolução mexicana não desapareceu após a publicação da narrativa de Rulfo, mas sim sofreu uma mudança na forma como era tratada. Obras como *La región más transparente* (1958) e *La muerte de Artemio Cruz* (1962), do próprio Carlos Fuentes; e *El gran Lector* (1993), de Ignacio Solares, continuaram abordando o referido tema sob seus diferentes matizes. Desse modo, consideraremos apenas a segunda parte da afirmação de Fuentes e a ela acrescentaremos uma segunda “façanha” - esta destacada por Palaisi-Robert -: a construção de um mundo instável. Rulfo criou “una novela desordenada, incluso caótica y quizás incierta”⁵⁶ (PALAISI-ROBERT, 2006, p. 416). Tal aspecto permite a ruptura com a rigidez e a estaticidade detectadas por Fuentes nas produções anteriores.

Façamos, então, um apanhado histórico para melhor apreendermos as considerações de Fuentes e de Palaisi-Robert e o lugar que eles atribuem a *Pedro Páramo*. Começamos pelo cenário latino-americano, a fim de compreender o contexto no qual se originou a nova narrativa e, depois, passemos ao processo da revolução mexicana, entrelaçando-os, mas sem deixar de apontar, de forma separada, o lugar ocupado pelo romance de Rulfo em cada um. Destacamos que não é nosso intuito analisar detalhadamente o processo histórico vivenciado pela América Latina desde a chegada dos conquistadores espanhóis, nem acompanharmos detidamente todos os movimentos oriundos da revolução mexicana, apenas pretendemos, de forma resumida, relacionar alguns aspectos e acontecimentos úteis para este estudo.

1.2.1 América Latina, romance sem romancistas

⁵⁵ Tradução nossa: “para sempre – e com chave de ouro - a temática documental da revolução”.

⁵⁶ Tradução nossa: “um romance desordenado, incluso caótico e quizá incerto”.

Carlos Fuentes, em seu livro *La nueva novela hispanoamericana*, afirma que “una literatura no se crea de la noche a la mañana, ni se trasplanta. Más bien cumple una serie de etapas que no pueden quedar pendientes, sob pena de tener que regresar a ellas con escasa oportunidad”⁵⁷ (FUENTES, 1980, p. 11). Cada uma das etapas às quais se refere Fuentes possui um importante papel. Se algum dado, se algum passo é suprimido, é possível que deixemos de perceber como a composição literária de um determinado lugar originou-se. Ao enfatizar essa relação, o autor mexicano destaca a importância de compreender a história da literatura associada à história do lugar onde ela foi produzida.

Assim, para falarmos da nova narrativa latino-americana - da qual Rulfo é considerado um dos mais importantes antecipadores -, primeiro precisamos estabelecer o que havia antes em termos de produção narrativa e quais inovações ocorreram para que a literatura produzida na América Latina merecesse tal epíteto. Reconhecemos a dificuldade de lidar com o conceito de “nova narrativa”, porque não há limites claros que nos permitem demarcar um período literário preciso com data de início e de término, nem um número determinado de características que compõe uma constante identificável em todas as obras: “Sin que sus autores pertenecieran a una misma generación y sin haberse constituido como movimiento literario, las obras de un selecto grupo de autores han sido aglutinadas bajo la imprecisa y, a la vez, perdurable etiqueta de ‘nueva narrativa hispanoamericana’”⁵⁸ (SOSNOWSKI, 1995, p. 397).

Lidar com tal conceito implica em certos cuidados, principalmente no que diz respeito à realização de generalizações. Todavia, o reconhecimento da instituição de uma nova forma de fazer literatura e a percepção de traços que aproximam autores e obras na produção literária da América Latina é um dado que não pode ser ignorado. Embora alguns críticos, como Ángel Rama e Alejo Carpentier, tenham se dedicado a lançar um olhar, no que diz respeito à nova narrativa, sobre as produções literárias de toda a América Latina, outros críticos, como Carlos Fuentes e Saúl Sosnowski, analisam-na com o olhar mais direcionado para o cenário

⁵⁷ Tradução nossa: “uma literatura não se cria da noite para o dia, nem se transplanta. Ao contrário, cumpre uma série de etapas que não podem ficar pendentes, sob pena de ter que regressar a elas com escassa oportunidade”.

⁵⁸ Tradução nossa: “Sem que seus autores pertencessem a uma mesma geração e sem que houvesse se constituído como um movimento literário, as obras de um seletto grupo de autores foram aglutinadas sobre a imprecisa e, ao mesmo tempo, duradoura etiqueta de ‘nova narrativa hispano-americana’”.

hispano-americano. Como as discussões propostas por ambos os grupos de teóricos mostram-se complementares e úteis, ambas serão aqui utilizadas. Realizemos, então, um recuo temporal; voltemos nosso olhar para o contexto que possibilitou – ou mesmo exigiu – que fosse criada uma nova forma de narrativa para que possamos identificar o papel do romance de Rulfo nesse processo.

Fuentes (1980) utiliza uma frase que reconhece ser pertencente ao grupo de tantas outras frases que integram o que se pode chamar de “lugar comum” no que diz respeito ao imaginário construído acerca da América Latina: “Latinoamérica, novela sin novelistas”⁵⁹ (FUENTES, 1980, p. 09). Por trás dessa frase está uma referência à realidade latino-americana que se perpetuou através dos anos, na qual o referente espacial ganhava maior destaque que a ação e a reflexão humanas, chegando, por vezes, a subjugar estas.

Com um cenário no qual imperava a natureza em toda a sua exuberância e voracidade, a literatura parecia surgir como um esforço da inteligência que se opunha à força das montanhas, dos pampas, das minas e dos rios. Não era fácil lutar contra algo que estava ao redor do escritor e mais difícil ainda, na impossibilidade de vencê-lo, incorporá-lo como natural à literatura. Segundo Fuentes (1980, p. 09):

Más cercana a la geografía que a la literatura, la novela de Hispanoamérica había sido descrita por hombres que parecían asumir la tradición de los grandes exploradores del siglo XVI. Los Solís, Grijalva y Cabral literarios continuaban, hasta hace pocos años, descubriendo con asombro y terror que el mundo latinoamericano era ante todo una presencia implacable de selvas y montañas a una escala inhumana.⁶⁰

Ao citar exploradores portugueses e espanhóis que deixaram impressas suas marcas na história da América Latina, contrapondo a rusticidade das terras “descobertas” ao desenvolvimento vivenciado na Europa durante o século XVI, Fuentes relaciona pelo menos três séculos de construção e de manutenção de uma visão do território latino-americano através da óptica europeia, na qual o cenário natural e o comportamento dos habitantes indígenas denotavam atraso, selvageria, contrastando com o processo civilizatório e de desenvolvimento que figurava no

⁵⁹ Tradução nossa: “América Latina, romance sem romancistas”.

⁶⁰ Tradução nossa: “Mais próximo da geografia do que da literatura, o romance da América Hispânica havia sido descrito por homens que pareciam assumir a tradição dos grandes exploradores do século XVI. Os Solís, Grijalva e Cabral literários continuavam, até poucos anos atrás, descobrindo com assombro e terror que o mundo latino-americano era antes de tudo uma presença implacável de selvas e de montanhas em uma escala inumana”.

cenário europeu. Durante muito tempo, a natureza foi apresentada apenas como uma inimiga, da qual era necessário proteger-se para não ser tragado, devorado, aniquilado.

É possível encontrarmos no romance latino-americano tradicional, que se desenvolveu nos cem primeiros anos de romance e de sociedade latino-americana, uma sucessão de males e de injustiças associada ao poder protagonista da natureza que se estendia para as relações pessoais estabelecidas dentro ou nas margens dela nos fazendo pensar que: “más vale ser tragado por la selva que sufrir la muerte lenta en una sociedad esclavista, cruel y sanguinaria”⁶¹ (FUENTES, 1980, p. 10)⁶². A oposição entre civilização e barbárie assumiu o centro do romance latino-americano, em uma tendência documental e naturalista. As personagens lutavam para demonstrar civilidade em ambientes hostis; a natureza mostrava-se amedrontadora e, em muitos romances, fascinante ao mesmo tempo. Não havia como desvencilhar-se do cenário e integrar-se a ele era assumir o caráter não civilizado e, por conseguinte, atrasado que era a sua marca. As selvas e as montanhas eram tomadas como oponentes ao desenvolvimento social civilizatório.

Depois de iniciados os processos de independência em vários países, foram rompidos, pelo menos de forma política, os laços de exploração e de subjugação impostos pelo continente europeu. Entretanto, a América Latina ainda não possuía uma identidade humana consistente. Os conquistadores espanhóis e portugueses vieram em busca do lucro que as colônias poderiam dar-lhes e não da cultura que os indígenas que aqui viviam poderiam lhes oferecer. Com a independência, era necessário desenvolver outra forma de perceber o povo e a natureza latino-americana: uma forma própria que marcasse sua distinção em relação aos colonizadores, constituindo-se como parte de uma identidade particular, diferente da identidade que marcava o período de colônia. Mas, como construir uma identidade que marcasse a autonomia implicada no processo de independência? Como olhar para o interior do país, depois de anos de exploração? Essa construção identitária não era uma tarefa fácil, visto que o padrão de percepção europeu estava “encravado” nas visões dos latino-americanos, fazendo parte de sua constituição. Uma ruptura completa mostrava-se impossível, já que a cultura europeia era

⁶¹ Tradução nossa: “é melhor ser tragado pela selva do que sofrer uma morte lenta em uma sociedade escravagista, cruel e sanguinária”.

⁶² Exemplo de romance desse tipo é *Facundo o Civilización y Barbarie en las Pampas Argentinas*, escrito pelo político e educador argentino Domingo Faustino Sarmiento em 1845.

constituente da identidade latino-americana. Entretanto, era possível adaptar o olhar, buscar novas formas de ver, tentar encontrar marcas diferenciais.

Após a independência, veio a tirania das ditaduras militares e das oligarquias nacionais “que ahora convirtieron la explotación humana y natural en una segunda conquista, librada esta vez, no contra los aztecas, los quechuas o los caribes, sino contra los mexicanos, los peruanos y los venezolanos”⁶³ (FUENTES, 1980, p. 11). Os habitantes da América Latina não eram mais grupos indígenas errantes, espalhados ao longo do território. As divisas territoriais tornaram-se fronteiras nacionais, demarcando os espaços de cada Estado governamental. O povo que estava dentro das traçadas margens “abrigava-se” sob um epíteto que o associava ao Estado, igualando todos, construindo uma noção de identidade nacional que, na maioria das vezes, não levava em conta todos os segmentos populacionais constituidores do Estado. Nesse momento, como aponta Carpentier (2007), os latino-americanos viviam em um circuito fechado, atentos a nossos sucessos políticos locais. Os arquétipos de ditador em escala nacional e/ou regional e de povo explorado que sofre os rigores tanto da natureza quanto do ditador foram integrados à literatura latino-americana.

A esses fatores, Fuentes (1980) ainda acrescenta outro: o escritor que toma partido pela civilização, mostrando-se contrário à barbárie; que assume o lado do povo que sofre injustiças, em uma espécie de tentativa de documentar a realidade de seu país, defendendo os que são explorados. Porém, “al mismo tiempo, el escritor latinoamericano, por el sólo hecho de serlo en una comunidad semifeudal, colonial, iletrada, pertenece a una elite”⁶⁴ (FUENTES, 1980, p. 12). O escritor via-se obrigado a construir um lugar entre os dois polos. Em um afã de diferenciar-se, de mostrar que não compartilhava dos mesmos ideais de opressão e de exploração, ele usava sua escrita como “arma”. Todavia, cabe perguntar: quem lia? A quem se destinavam os textos produzidos na época? Com quem o romancista era capaz de travar discussões?

Mesmo posicionando-se do lado do povo, do que se poderia chamar de uma “ala liberal” que apontava falhas na organização social e buscava, na literatura,

⁶³ Tradução nossa: “que agora converteram a exploração humana e natural em uma segunda conquista, travada desta vez, não contra os astecas, os quéchuas ou os caribes, mas sim contra os mexicanos, os peruanos e os venezuelanos”.

⁶⁴ Tradução nossa: “ao mesmo tempo, o escritor latino-americano, somente pelo fato de ser escritor em uma comunidade semifeudal, colonial, iletrada, pertence a uma elite”.

indicar caminhos possíveis para o desenvolvimento de um processo civilizatório, somente a elite, conservadora em sua essência, comodamente situada sobre os lucros ganhos com a exploração do trabalho das massas, era quem lia os textos publicados. Dessa forma, a escrita desses autores produzia ecos vazios, porque as ideias contidas nos romances eram recebidas com indiferença e desinteresse.

Podemos identificar na obra desses autores uma mescla de gratidão ao povo pelo fato de ser escritor e de vergonha por ter que conviver com a elite. Em decorrência disso, muitos abandonaram as letras ou dividiram seu tempo entre escrever e ingressar na militância política na tentativa de buscar uma forma de luta que obtivesse maior impacto. A narrativa latino-americana desse período apresentou-se como uma mola que impulsionou os autores a alcançarem determinado grau de consciência. Essa postura desenvolveu nestes um sentimento ligado ao povo, impondo-lhes um traço de “herói” nacional capaz de libertar as massas através de sua escrita, através do manejo da ficção. Tal traço criou, ao redor dos autores, uma aura que os distinguiu do restante da elite da qual provieram, aproximando-os, ao menos através da produção textual, do povo oprimido.

Ao longo do tempo, a esse contexto de embate foi acrescentado mais um elemento: o imperialismo capitalista proveniente - quase que em sua totalidade - dos Estados Unidos. As estruturas econômicas latino-americanas não foram alteradas, apenas foi acrescentado a elas o capitalismo. Por conseguinte, as oligarquias locais diversificaram suas atividades, mantendo a base agrária e o poder que exerciam nos Estados nacionais. As principais cidades ao longo de todo o território latino-americano vivenciaram um período de grande desenvolvimento do setor urbano, exceto pelo México. Nesse país, aspectos relacionados ao movimento social revolucionário como a quebra do latifúndio, a liberação física e legal dos camponeses e a criação de uma indústria nacional que requeria mão de obra barata foram determinantes para que as questões econômicas assumissem outra configuração.

Durante o século XIX, a América Latina viu-se frente ao conflito entre civilização e barbárie: uma guerra entre o atraso feudal e a modernidade que era pregada pelos países anglo-saxões e pela França. Mas, no momento em que uma fachada capitalista e urbana foi sobreposta a esse cenário, o conflito resolveu-se em certa medida. As principais cidades latino-americanas apresentavam formas de vida moderna, ao passo que no interior dos países sobrevivia a barbárie. Formaram-se,

nas cidades, agrupamentos de miséria (favelas) compostos por pessoas que não encontravam o seu lugar no processo de desenvolvimento. Muitas famílias deixaram o campo em busca de melhores oportunidades, seduzidas pelo ritmo acelerado da urbanização, na tentativa de encontrar um lugar nas grandes cidades, de conquistar um espaço. Ainda existiam as grandes famílias ricas, mas estavam disfarçadas atrás de associações, como o *Jockey Club*, de modo a não revelar todo o seu poderio de influência e decisão. Criaram-se novas necessidades de compras que organizaram o consumo na sociedade. Era necessário estimular o capitalismo, vender e comprar, urbanizar-se, enfim, integrar o processo de modernização. A América Latina deparou-se com uma Modernidade para a qual não estava preparada: por trás da fachada reluzente das cidades seguia a selva e a montanha, os índios, as crianças mortas, os mineiros vivendo em estado de miséria e trabalhando em regime de exploração.

Na passagem do século XIX para o XX, percebemos também a passagem do Romantismo para o Modernismo em se tratando de periodização literária. Ao lado dessa transição, é possível perceber, ao longo das primeiras décadas do novo século, o desenvolvimento simultâneo de diferentes correntes literárias no cenário hispano-americano: Realismo; Naturalismo; Vanguardismo; Regionalismo (Criollismo). Quanto a essa última corrente, durante a década de 1920, de acordo com Carpentier (2007), três romances produzidos na América Latina serão responsáveis por originar a onda de Regionalismo que, segundo ele, caracterizará o romance latino-americano até os anos 1950. São eles: *Don Segundo Sombra*, do argentino Ricardo Güiraldes; *La vorágine*, do colombiano José Eustasio Rivera e *Doña Bárbara*, do venezuelano Rómulo Gallegos. Este último Carpentier considera possível “fundir” com *Canaima*, do mesmo autor, por acreditar que eles se complementam: “Estas tres novelas son de una importancia capital, pues significan una búsqueda de nuestras esencias profundas, por una suerte de regreso a la condición fetal”⁶⁵ (CARPENTIER, 2007, p. 57).

Essas publicações, na verdade, podem ser consideradas como antecipadoras de alguns aspectos que se desenvolveram anos mais tarde com força plena não apenas no cenário hispano-americano, mas no mundo inteiro. Observemos que, nesse momento, a literatura não busca uma forma única, como outrora acontecia,

⁶⁵ Tradução nossa: “Estes três romances são de uma importância capital, pois significam uma busca de nossas essências profundas, por uma sorte de regresso à condição fetal”.

influenciada pelo continente europeu, mas sim múltiplas. A relação entre as diferentes correntes e a busca da constituição de produções com notas diferenciais são fatores determinantes para alcançar a independência cultural e o delineamento de uma identidade particular. Contudo, percebamos que a América Latina não estava isolada do restante do mundo, uma vez que vivenciava as mesmas mudanças históricas em sua busca pela modernização.

Nas primeiras décadas do século XX, a produção literária via-se inerte, sem amplitude ou movimento, apresentando-se como o testemunho de uma sociedade que, sem condições de acompanhar o ritmo da Modernidade, estabelecia relações inumanas pautadas pelo comércio, pela troca de influências e pela impossibilidade de romper com as estruturas econômicas já estabelecidas. A partir dessa realidade, geraram-se dois polos antagônicos: o homem explorado, pelo fato de ser explorado, era bom em sua essência *versus* o homem que explora, pelo fato de subjugar os demais, era considerado mau em sua essência. Essa separação simplista criou uma galeria de heróis e de vilões, de mocinhos e de bandidos, na literatura latino-americana que se mostrava “rasa”, sem complexidade, em sua elaboração e apresentação.

Tal divisão sofreu sua primeira mudança qualitativa na literatura produzida durante a revolução mexicana: “Por primera vez en América Latina, se asiste a una verdadera revolución social que no sólo pretende substituir a un general por outro, sino transformar radicalmente las estructuras de un país”⁶⁶ (FUENTES, 1980, p. 14-15). De acordo com Carpentier (2007), depois da revolução mexicana, era impossível para um escritor latino-americano ser apolítico. Se o restante da América Latina via suas estruturas semifeudais serem sobrepostas por uma fachada capitalista oriunda das velhas oligarquias agrárias e das novas empresas financeiras estadunidenses, no México o cenário era distinto: “con la revolución, el mexicano inicia un período de autoquestionamiento”⁶⁷ (KLAHN, 1996, p. 522). Esse autoquestionamento implicou em profundas mudanças em vários extratos da sociedade, pois os indivíduos, voltados para si, para o seu interior, olhavam seu passado em busca da compreensão do seu presente.

Durante o processo revolucionário, os explorados abandonaram seu caráter

⁶⁶ Tradução nossa: “Pela primeira vez na América Latina, assiste-se a uma verdadeira revolução social que não somente pretende substituir um general por outro, mas sim transformar radicalmente as estruturas de um país”.

⁶⁷ Tradução nossa: “com a revolução, o mexicano inicia um período de autoquestionamento”.

inumano para assumir rostos e nomes particulares de indivíduos que se destacaram durante a luta. A atuação popular desfez as imagens de povo explorado e sem condições de reação, da fatalidade da natureza impenetrável e desvaneceu o arquétipo do cacique bananeiro, mostrando-os como transitórios. Houve um grande ganho em mostrar a transitoriedade de tais imagens, porque se delinearão novas concepções e percepções do contexto latino-americano que não eram marcadas por fatores imutáveis, mas sim pela ação humana. Segundo Coronel (2001, p. 49):

Se o romance do século XIX extasiava-se no marco de um mundo relativamente estático, na estampa onde as diferentes personagens resolviam seus destinos, o romance da revolução mexicana centra seu interesse no ser social, nas ações dos homens e seus vínculos com o contexto. Essa presença definitiva do homem na história gera a aura de testemunho que preside o discurso narrativo, e, inclusive, esse afã de “verismo”, de veracidade, era contemplado, então, pela crítica como um valor literário apreciável.

A revolução mexicana foi um conflito armado que teve início em 20 de novembro de 1910, sendo considerada o acontecimento político e social mexicano mais importante do século XX. Os antecedentes da revolução encontram suas origens no ano de 1876, quando o general oaxaqueño Porfírio Díaz assumiu o poder após o triunfo da Rebelião de Tuxtepec. Díaz comandou o México por 34 anos, em um período no qual o país vivenciou um grande crescimento econômico e uma notável estabilidade política. No entanto, esses ganhos tiveram um alto custo econômico e social que foi saldado pelos estratos menos favorecidos da sociedade e pela oposição política ao regime de Díaz:

O governo Díaz desafiou as demandas populares por pequenas propriedades e encorajou a conversão de terras devolutas em propriedades particulares dirigidas pelos grandes latifundiários. Estes senhores de terra empregavam mão de obra camponesa num sistema de servidão por dívida. Lavradores pobres eram forçados a comprar todos os seus suprimentos dos armazéns de seus senhorios como empréstimos adiantados a juro contra seu pagamento inadequado. Apanhados numa rede esmagadora de dívidas, os trabalhadores achavam impossível se libertar. Os camponeses ressentiam-se amargamente da lei de doação de terra de Díaz, que os privava do que consideravam como sua própria terra comum só para serem reempregados para trabalhar sob condições tão terríveis. (ALMOND, 2003, p. 139-140)

Nos primeiros dez anos do século XX, iniciaram várias crises em diversas esferas da vida nacional mexicana, refletindo o descontentamento com a administração. Díaz, já com cerca de oitenta anos, assegurou, então, que iria se

retirar ao final do seu mandato sem procurar a reeleição. Naquele momento, a situação política tornou-se turbulenta. Francisco Madero, rico latifundiário do norte, começou a percorrer vários Estados mexicanos com a intenção de conseguir formar um partido político com candidatos capazes de competir nas eleições. No entanto, contrariando suas declarações anteriores, Díaz tornou a candidatar-se – pela sétima vez - à presidência e Francisco Madero acabou sendo preso por conta de sua “campanha eleitoral”. Enquanto Madero estava preso, Díaz foi novamente eleito. Díaz, então, libertou Madero sob fiança. Livre, Madero foi para o Texas, onde recebeu garantias de apoio dos Estados Unidos. A seguir, retornou para o México disposto a iniciar uma rebelião, dando início ao *Plano de San Luis Potosí* que tinha como intuito levantar armas contra o governo de Díaz - o que ocorreu em 20 de novembro de 1910 (data de início da revolução mexicana). O *Plano de San Luis Potosí*:

Não só denunciou a eleição fraudulenta de Díaz como também o proclamou [Madero] presidente provisório. Embora Madero não tivesse explicitamente se oferecido para libertar os camponeses índios da servidão por dívida, sua proclamação inspirou revoltas no norte do México, lideradas por Pancho Villa, e no sul por Zapata, prometendo aos pobres pôr um fim às suas lamentações. (ALMOND, 2003, p. 140-141)

Em 1911, depois de novas eleições, Madero chegou à presidência do México. Porém, sua administração não alcançou a tranquilidade que era esperada. Seu mandato, desde o início, divergia do que propunham outros líderes revolucionários, o que acabou por desencadear o levantamento de Emiliano Zapata e de Pascual Orozco contra o governo: um mês depois da eleição de Madero, “Zapata lançou seu próprio ‘Plano de Ayal’ em novembro de 1911, exigindo a transferência de toda a terra para os índios nativos que a cultivavam” (ALMOND, 2003, p. 141).

Em 1913, ocorreu o levantamento militar conhecido como a *Decena Trágica*: um movimento contrarrevolucionário liderado por Félix Díaz, Bernardo Reyes e Victoriano Huerta que deu um golpe de Estado, resultando no assassinato de Madero, do seu irmão Gustavo e do Vice-Presidente Pino Suárez. Huerta, então, assumiu a presidência, causando uma reação de desagrado por parte de vários líderes revolucionários, como Venustiano Carranza e Francisco Villa, o que produziu novos confrontos no cenário mexicano: “Com o governo de Huerta em conluio com proprietários de terra e empresários, o povo mexicano também se recusava a recuar

enquanto divisões da elite oferecessem uma chance de sucesso” (ALMOND, 2003, p. 141). Depois de pouco mais de um ano de lutas, Huerta renunciou à presidência e fugiu do país.

Com a fuga de Huerta, as facções que haviam lutado pela sua saída acirraram suas diferenças, desencadeando novos conflitos. Francisco Carranza, chefe da revolução de acordo com o *Plano de Guadalupe*, convocou todas as facções para a *Convenção de Aguascalientes*, em 1914, com a pretensão de nomear um líder único e acalmar os ânimos no México. Eulalio Gutiérrez foi o eleito e Francisco Villa foi nomeado chefe do exército convencionalista – exército esse que, pouco tempo depois, defrontaria o exército constitucionalista de Carranza. Contudo, Carranza rejeitou a escolha, voltando a acirrar os ânimos e reiniciar o clima de hostilidade:

La *Convención de Aguascalientes* es la crónica de un fracaso: pretendió establecer la paz, pero fue el inicio de la guerra civil que asolaría al país por lustros; pretendió garantizar la transmisión pacífica del poder, pero provocó una sucesión de endebles presidentes provisionales y de caos gubernamental; pretendió eliminar el caudillismo que empezaba a despuntar peligrosamente, pero acabó por consolidar a una serie de personajes fuertes, carismáticos e incapaces de someterse a otras leyes que las de sus pistolas.⁶⁸ (GALLY, 2011, p. 249-250)

Enquanto Villa e Zapata, agora reconciliados, entravam na Cidade do México, Carranza e seus apoiadores deslocaram-se para Veracruz. Após rejeitarem as decisões tomadas na *Convenção de Aguascalientes*, os constitucionalistas puderam redigir uma nova constituição e conduzir Carranza à presidência em 1917. A luta entre as facções, entretanto, ainda não havia terminado. Durante o reajustamento das forças, foram assassinados os principais chefes revolucionários: Zapata em 1919, Carranza em 1920, Villa em 1923 e Obregón em 1928.

Em 1920, Adolfo De la Huerta foi presidente interino do México por apenas seis meses, até que Álvaro Obregón ocupou a presidência naquele mesmo ano. Naquela época, já estavam desmontados os grandes exércitos de camponeses que haviam surgido nos Estados de Morelos, Tlaxcala e Chihuahua e seus líderes

⁶⁸ Tradução nossa: “A *Convenção de Aguascalientes* é a crônica de um fracasso: pretendeu estabelecer a paz, porém foi o início da guerra civil que assolou o país por lustros; pretendeu garantir a transmissão pacífica do poder, porém provocou uma sucessão de débeis presidentes provisórios e de caos governamental; pretendeu eliminar o caudilhismo que começava perigosamente a despontar, porém acabou por consolidar uma série de personagens fortes, carismáticos e incapazes de submeter-se a outras leis que não fossem as de suas pistolas”.

havia sido assimilados, abandonados ou assassinados: “Esses exércitos camponeses tinham objetivos bem definidos: a melhoria das condições de vida no campo, o fim do poder político e da capacidade repressiva dos donos de *hacienda* e – mais claramente no caso dos Morelos – a devolução da terra comunal aos aldeãos” (LA PEÑA, 2009, p. 361).

Quanto ao término da revolução, não há consenso entre os historiadores. Alguns apontam o ano de 1917, com a proclamação da Constituição do México⁶⁹, como o final da revolução, outros defendem que o término ocorreu somente em 1920 com a presidência de Adolfo De la Huerta e outros elegem o ano de 1924, quando Plutarco Elías Calles assumiu o poder, como o ano derradeiro da revolução. Já o historiador inglês Alan Knight, da Universidade de Oxford, considera que o real término ocorreu apenas nos anos de 1940. A partir dessas diferentes datas, o que fica claro é que o processo revolucionário ainda se estendeu por algum tempo após o término dos conflitos armados.

Durante a revolução, já não era possível encontrar papéis predeterminados; vilões e heróis não eram mais tão fáceis de identificar. As fortunas das oligarquias podiam ser perdidas; aqueles que estavam envolvidos na luta tinham seus períodos de conquista e de perdas. Nada era definido de antemão. Assim, produções como o romance *La sombra del caudillo*⁷⁰, de Martín Luis Guzmán, buscam reproduzir em sua estrutura a ambiguidade social mexicana e latino-americana. Na literatura da revolução mexicana, “la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica”⁷¹ (FUENTES, 1980, p. 15).

Esse ganho que o romance mexicano alcançou viu-se limitado por uma carência de perspectiva. Os escritores encontravam-se imersos em temas que eram fruto da revolução, levando-os a adotarem uma técnica testemunhal que os impedia

⁶⁹ A Constituição de 1917 proclamava uma radical separação entre a Igreja e o Estado, sendo o ponto de partida de uma guerra entre os revolucionários mexicanos e a Igreja Católica. Carranza “via a Igreja Católica como supersticiosa e corrupta e a censurava por manter na servidão a maioria camponesa do país” (ALMOND, 2003, p. 142). É na Constituição de 1917 que encontramos o germen que dará origem à Guerra Cristera. Essa Constituição também prometeu a reforma agrária e o fim da servidão por dívida, promessas essas difíceis de serem cumpridas no contexto em que foram feitas.

⁷⁰ *La sombra del caudillo* foi publicado pela primeira vez em 1929, quando Martín Luis Guzmán estava exilado na Espanha. Seu enredo permite o estabelecimento de relações com fatos que ocorreram no México após os assassinatos de Madero, Villa, Zapata e Carranza. É possível perceber, no romance, uma forte crítica ao caudilhismo que imperou após o término da revolução.

⁷¹ Tradução nossa: “a certeza heroica se converte em ambigüedad crítica, a fatalidade natural em ação contraditória, o idealismo romântico em dialéctica irónica”.

de distanciarem-se para, então, conseguirem aprofundar, na literatura, o momento vivido pelo país. Somente em 1947, quando Agustín Yáñez escreve *Al filo del agua*, obtém-se o que pode ser chamado de a primeira visão moderna do passado imediato do México. Em 1955, com *Pedro Páramo*, é a vez de Juan Rulfo abordar a mitificação das situações, os tipos e as linguagens do campo mexicano, relacionando-os com a temática da revolução.

Rogelio Rodríguez Coronel (2001), em *Um diálogo com a história: Romance e Revolução*, aborda os romances da revolução cubana e os romances da revolução mexicana – “verdadeiros ciclos narrativos que se conformam em momentos de máxima tensão entre o homem, a história e a literatura” (CORONEL, 2001, p. 48) -, apresentando uma espécie de operador, que se mostra útil para a análise dessas produções, denominado por ele de “projeto social substitutivo”. No “projeto social substitutivo”, estaria incorporada a base do desenvolvimento da ficção e do envolvimento da ficção com a história de forma explícita ou implícita na narrativa. Conforme aponta Coronel (2001), no caso do romance mexicano é possível encontrar três etapas sucessivas. Na primeira, o romance recorre à denúncia e está em contradição com a sociedade, fazendo com que o “projeto social substitutivo” não encontre realização na história, “seu propósito é a denúncia e a queixa” (CORONEL, 2001, p. 49). Coronel (2001) cita *Los de abajo*, de Mariano Azuela, como exemplo de produção dessa etapa.

Na segunda etapa, o romance faz um balanço da situação vivida, já em um momento de tranquilidade, passadas as agitações dos confrontos. E, numa terceira e última etapa, que seria materializada em *Pedro Páramo*, apareceria, segundo Coronel, como “projeto social substitutivo” o ideário zapatista do campesinato sem terra, fato que, embora não tenha tido concreção histórica, se materializa ao julgar negativamente o presente, no caso da revolução mexicana: “Rulfo, senhor do tempo, situa num passado romanesco de nostalgia o que representa um projeto social substitutivo, carregado de futuro e, a partir dele, valora o passado histórico e seu presente” (CORONEL, 2001, p. 52).

Embora Juan Rulfo tenha vivenciado a Guerra Cristera, tendo os rumos de sua vida alterados por conta dos embates, a revolução mexicana não foi por ele experienciada em sua intensidade de confrontos, mas seus ecos e resultados o acompanharam desde o seu nascimento em 1917. Quando publicou *Pedro Páramo*, na década de 1950, Rulfo foi capaz de usufruir do distanciamento necessário para

que sua literatura não tivesse o caráter testemunhal que permeou tantos textos e que foi motivo de crítica para estudiosos como Fuentes (1980). O distanciamento de Rulfo, como destacou Coronel (2001), permitiu-lhe olhar o presente imediato e relacioná-lo com o passado recente, produzindo uma literatura portadora de maiores possibilidades analíticas.

De acordo com Klahn (1996, p. 523), “con la revolución, la novela, que anteriormente se limitaba a ser imitación de modelos europeos, empieza a ser auténticamente mexicana, no sólo en sus temas, sino en su estructura”⁷². O romance mexicano conseguiu alcançar a ambiguidade como uma nota diferencial, nota essa que depois se estendeu a outras produções artísticas latino-americanas. Também é possível perceber uma ruptura com a estética realista – estética sob a qual começou a erigir-se a narrativa produzida durante a revolução, mas que foi “desestruturada” ainda durante os confrontos revolucionários. Além disso, merece ser dado reconhecimento à narrativa experimental e à poesia do grupo “Los contemporáneos” que buscava explorar o que não era visível, o que estava “abaixo da superfície”: “los poetas, en especial el grupo ‘Contemporáneos’, escuchan las voces que los novelistas no quieren o no pueden escuchar. Voces misteriosas, murmullos metafísicos, presencias avasalladoras de un pasado mítico, de un tiempo fuera del tiempo”⁷³ (DURÁN, 1981).

Rulfo, como aponta Klahn (1996, p. 523), foi capaz de fundir os impulsos criativos em vigência, encontrando “el equilibrio preciso para expresar la visión de un mundo subjetivo, interior e imaginativo (poesía de ‘Los contemporáneos’) con la penetración de un mundo objetivo, exterior y recreado (Novela de la Revolución)”⁷⁴, ou seja, a visão poética se une à busca da singularidade mexicana, à procura do autorreconhecimento. Por conta dessa combinação harmoniosa alcançada em *Pedro Páramo*,⁷⁵ Rulfo é apontado como um divisor de águas por estudiosos como o

⁷² Tradução nossa: “com a revolução, o romance, que anteriormente se limitava a ser a imitação de modelos europeus, começou a ser autenticamente mexicano, não somente com seus temas, mas também em sua estrutura”.

⁷³ Tradução nossa: “os poetas, em especial o grupo ‘Contemporáneos’, escutavam as vozes que os romancistas não queriam ou não podiam escutar. Vozes misteriosas, murmúrios metafísicos, presenças avassaladoras de um passado mítico, de um tempo fora do tempo”.

⁷⁴ Tradução nossa: “o equilíbrio preciso para expressar a visão de um mundo subjetivo, interior e imaginativo (poesia de ‘Los contemporáneos’) com a penetração de um mundo objetivo, exterior e recriado (Romance da Revolução)”.

⁷⁵ Esse equilíbrio ao qual se refere Klahn, chamado por nós de combinação harmoniosa, também pode ser estendido ao livro de contos de Rulfo. Contudo, demos destaque ao romance nas

poeta e ensaísta mexicano de origem espanhola Manuel Durán (1981):

Creo muy probable que los futuros historiadores de la narrativa mexicana de nuestro siglo se verán obligados, si quieren alcanzar claridad y precisión en su panorama histórico, a dividir la producción de cuentos y novelas publicados en México en el siglo XX en dos grandes etapas. La primera podría denominarse A.J.R., y la segunda D.J.R., es decir, “Antes de Juan Rulfo” y “Después de Juan Rulfo”.⁷⁶

Durán⁷⁷ e Klahn compartilham da mesma opinião no que se refere ao fato de ter sido Rulfo, no México, o autor capaz de unir as linhas opostas que comandavam a cena literária, ganhando uma amplitude que transcendeu as fronteiras nacionais: quando Rulfo começou a publicar seus escritos, “la literatura mexicana se ha puesto en perfecta sincronía con la literatura mundial”⁷⁸ (DURÁN, 1981). Em Ruffinelli (2005), encontramos similar parecer em relação ao escritor mexicano, o que reforça seu papel na história da literatura mexicana, de forma particular, e na história literária latino-americana, de forma geral:

Rulfo quebró estilísticamente los nexos convencionales del relato. Con él se hace un aparte de aguas dentro de la novela mexicana contemporánea. El discurso imaginativo de Rulfo superó a sus modelos, y dio razón a revertir la imagen eurocéntrica del escritor hispanoamericano disciplinado ante las “influencias” extranjeras.⁷⁹ (RUFFINELLI, 2005, p. 30)

Em *Pedro Páramo*, encontramos o realismo literário presente na linguagem falada, comum nos povoados mexicanos, uma linguagem reduzida, precisa; na maneira como cada personagem se expressa e expressa sua visão das demais e do mundo: “son campesinos, mestizos, y hablan de manera muy peculiar pero expresan

considerações tecidas neste momento por ser *Pedro Páramo* o representante do romance produzido durante a revolução mexicana.

⁷⁶ Tradução nossa: “Acredito que é muito provável que os futuros historiadores da narrativa mexicana do nosso século ver-se-ão obrigados, se quiserem alcançar clareza e precisão em seu panorama histórico, a dividir a produção de contos e romances publicados no México no século XX em duas grandes etapas. A primeira poderia denominar-se A.J.R., e a segunda D.J.R., ou seja, ‘Antes de Juan Rulfo’ e ‘Depois de Juan Rulfo’”.

⁷⁷ Durán (1981) afirma que “1953, 1955, los años en que aparecen, primero, los cuentos, y después, la novela de Rulfo: estos son los años en que se parten las aguas. O, mejor dicho, este es el momento en que se reúnen, se mezclan, se combinan en apretada síntesis dos corrientes literarias que antes fluían separadas. Por una parte, la novela y el cuento ‘realista’; por otra parte la visión poética y mítica”. As considerações de Durán podem ser relacionadas com as feitas por Klahn e citadas anteriormente.

⁷⁸ Tradução nossa: “a literatura mexicana se pôs em perfeita sincronia com a literatura mundial”.

⁷⁹ Tradução nossa: “Rulfo quebrou estilísticamente os nexos convencionais do relato. Com ele se faz uma divisão de águas dentro da novela mexicana contemporânea. O discurso imaginativo de Rulfo superou seus modelos, e deu condições de reverter a imagem eurocêntrica do escritor hispano-americano disciplinado frente às ‘influências’ estrangeiras”.

lo esencial; a veces resumen toda una vida en una frase, otras, el pensamiento profundo del autor en términos más o menos contundentes, estructurados en frases lacónicas llenas de sobreentendidos”⁸⁰ (IACULLI, 2006, p. 342). A poesia, por sua vez, o subjetivo, o interior, está manifesto no mítico, na história de um cacique cruel, de um povoado morto. Essa visão subjetiva também está refletida nas narrações em primeira pessoa, privilegiando um discurso individual, uma visão desde “dentro”. Rulfo expressa uma visão mítica - oriunda da constituição indígena do povo mexicano e do catolicismo trazido pelo conquistador - em uma linguagem cotidiana, justapondo-as: “Rulfo acertó a escuchar el lenguaje del pueblo mexicano como nunca nadie antes o después de él, y pudo darle también la más alta dimensión poética”⁸¹ (JIMÉNEZ, 2006, p. 358).

Como mencionamos anteriormente, o autor de *Pedro Páramo* tinha consciência do atraso da literatura latino-americana, de forma geral, e da literatura mexicana, de forma particular, porque se estava reproduzindo uma forma de literatura que era alheia ao caráter identitário latino-americano. Percebemos que, em sua obra, Rulfo buscou resolver esse problema valorizando o traço local sem, contudo, incidir sobre um realismo estagnado. De acordo com Jelloun (2010, p. 99), “Rulfo me ha enseñado una cosa esencial: *el realismo no existe*. Aquellos que pretenden captarlo se hacen ilusiones y engañan a sus lectores. Lo real, sobre todo cuando surge de las tierras heridas de América del Sur o del Magreb, sólo puede ser loco e imprevisible; la realidad no es jamás lo que nosotros vemos”⁸².

Outro ganho ocasionado por *Pedro Páramo* está relacionado à forma de perceber a revolução mexicana. As breves menções dos conflitos no romance apresentam-se de forma sintética, cabendo ao leitor compreendê-las, deduzi-las, interpretá-las. De acordo com Klahn (1996, p. 527), “en Rulfo la búsqueda de lo mexicano lo lleva a un cuestionamiento crítico de la historia. Al mitificar, al recrear desde la imaginación situaciones y personajes concretos, edifica símbolos y al

⁸⁰ Tradução nossa: “são camponeses, mestiços, e falam de uma maneira muito peculiar, mas expressam o essencial; às vezes resumem toda uma vida em uma frase, em outras, o pensamento profundo do autor em termos mais ou menos contundentes, estruturados em frases lacônicas cheias de subentendidos”.

⁸¹ Tradução nossa: “Rulfo acertou ao escutar a linguagem do povo mexicano, como ninguém antes ou depois dele, e pôde dar-lhe também a mais alta dimensão poética”.

⁸² Tradução nossa: “Rulfo me ensinou uma coisa essencial: o realismo não existe. Aqueles que pretendem captá-lo se iludem e enganam seus leitores. O real, principalmente quando surge das terras feridas da América do Sul ou do Magreb, só pode ser louco e imprevisível; a realidade não é jamais o que nós vemos”.

darles ese realce desmitifica los estereotipos nacionales y los triunfos de la revolución”⁸³. Alguns anos após o fim da revolução, desvaneceu-se a ilusão gerada pela efervescência regeneradora, desembocando na desilusão, uma vez que o México sujeitou-se a um equilíbrio de forças que refletiu em uma nova modalidade de servidão com a estruturação de uma burguesia. Rulfo tentou desconstruir, em sua narrativa, a visão épica da revolução, desmitificando e destruindo a glorificação do valor da força bruta.

E quanto ao cenário literário latino-americano? Qual o papel concedido a *Pedro Páramo* nas produções latino-americanas? De acordo com Fuentes (1980), é através de *Pedro Páramo* que podemos encontrar o fio que nos conduz à nova narrativa latino-americana e a sua relação com os problemas enfocados na chamada crise internacional do romance.

Antes da metade do século XX, o romance viu-se submerso em uma crise que abarcava não apenas o cenário latino-americano, mas também as produções em âmbito mundial. Escritores, como o italiano Alberto Moravia, chegaram a decretar a morte do romance, alegando que seus temas, procedimentos, personagens e intenções popularizaram-se, banalizaram-se no cinema, na televisão, nos jornais, na sociologia e em uma variada gama de outros cenários.

Fuentes (1980), ao contrário de Moravia, defendia que não foi o romance que morreu, mas sim a forma burguesa de conceber o romance e seu termo de referência, o realismo, que supunha um estilo descritivo e psicológico de observar sujeitos e relações sociais e pessoais. O romance entrou em um processo de agonia; o realismo burguês não era mais suficiente para dar conta das transformações vividas pela sociedade. Era necessário encontrar novos elementos, remexer em antigas estruturas, propor novas formas de escrita para evitar que o romance morresse junto com o realismo burguês. De acordo com Sosnowski (1995), podemos estabelecer a década de 1940 – a partir da publicação de *El pozo* (1939), do uruguaio Juan Carlos Onetti – como linha demarcatória para a narrativa, considerando o momento em que o paradigma do realismo entrou em uma profunda crise que culminaria em sua morte.

O realismo burguês principiou uma derrocada que salientava a sua

⁸³ Tradução nossa: “em Rulfo a busca do mexicano o leva a um questionamento crítico da história. Ao mitificar, ao recriar a partir da imaginação situações e personagens concretos, edifica símbolos e, ao dar-lhes esse realce, desmitifica os estereótipos nacionais e os triunfos da revolução”.

incapacidade, em contraste com outras culturas como as “clássicas” e “primitivas”, de criar mitos renováveis. Essa incapacidade deveu-se muito à voraz futuridade que foi sua marca de origem. Os mitos são capazes de transmutar o tempo: passado sempre futuro disposto a ser presente. Essa transmutação é impossibilitada pela ânsia de futuro – de inovações - que era a marca da sociedade burguesa. O fim da ficção burguesa é paralelo à decadência dessa classe.

A morte do realismo burguês não causou a morte do romance como Moravia havia considerado, mas deu impulso para uma forma de escrita mais complexa e de maior densidade. A realidade que se inscreve no novo romance não é mais a realidade psíquica ou a que ilustrava as relações entre as classes. Necessitando “reconfigurar-se”, como o romance mudou? No cenário mundial, os processos de mudança começaram com Dostoievsky ao final do século XIX, em cujas obras o irracional predominava como força secreta, motivando as ações das personagens. A seguir, Proust passou a cobrar uma nova percepção do tempo subjetivo. Já no século XX, Kafka foi o responsável por apresentar, em *A metamorfose*, um mundo caótico, absurdo no qual o homem sentia-se extraviado e impotente. Em 1922, Joyce, com *Ulisses*, rompeu com todas as formas narrativas tradicionais.

Na América Hispânica, conforme aponta Klahn (1996, p. 521), essa mudança de atitude, essa renovação do romance, começou a delinear-se durante os anos trinta:

Jorge Luis Borges, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Adolfo Bioy Casares, Roberto Arlt, Efrén Hernández, José Revueltas y Augustín Yáñez cambian la noción de literatura. Se alejan de la novela regionalista de tendencia documental y naturalista, momento de evolución necesaria no sólo literaria sino política en Hispanoamérica. Los escritores rechazan la escritura de la generación anterior. Se constituyen como innovadores del género y portadores de otras realidades.⁸⁴

Esse período constituiu-se em um momento de distanciamento do que o antecedeu, de renovação, para que um novo tipo de produção se consolidasse. Todavia, não deve ser entendido apenas como um período de passagem e por isso de menor valor, uma vez que a ruptura alcançada com esses autores em relação ao

⁸⁴ Tradução nossa: “Jorge Luis Borges, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Adolfo Bioy Casares, Roberto Arlt, Efrén Hernández, José Revueltas e Augustín Yáñez mudam a noção de literatura. Distanciam-se do romance regionalista de tendência documental e naturalista, momento de evolução necessária não somente literária, mas também política na América Hispânica. Os escritores rejeitam a escrita da geração anterior. Constituem-se como inovadores do gênero e portadores de outras realidades”.

realismo anterior é o elemento que instigará o nascimento de uma nova forma de literatura que não almeja mais ser apenas um documento de protesto, mas que busca romper com a visão unilateral, com as divisões simplistas e que ambiciona ser uma nova criação, uma nova fórmula no cenário latino-americano capaz de retratar a realidade complexa, múltipla, ambivalente, marca da sociedade na qual nasce.

Na década de 1950, teremos, então, a efetivação da nova narrativa. Segundo Sosnowski (1995, p. 398),

La novela hispanoamericana producida a partir de la década del cincuenta, aquella identificada como “nueva narrativa” y, en un régimen más ceñido, con el momento de eclosión del *boom* de los años sesenta, remite a las obras de autores que se definieron por su destreza para interpelar todo estatuto de realidad, por su anticipatoria marginalidad y por su reconocimiento como autores para iniciados.⁸⁵

Com o desenvolvimento de uma nova narrativa, categorias tradicionalmente ausentes foram conquistadas como a mitificação, o humor e a paródia, a aliança de imaginação e crítica, a ambiguidade e a personalização, culminando em um novo sentido de historicidade e de linguagem. Era possível identificar, no romance produzido durante a revolução mexicana e de Azuela a Rulfo, “un primer acercamiento al tema más obvio: el tránsito de la antigua literatura naturalista y documental a la nueva novela diversificada, crítica y ambigua”⁸⁶ (FUENTES, 1980, p. 24). Com Miguel Astúrias, a escrita revela-se como o direito do escritor de expressar-se pessoalmente e não como um mero fio ou uma ponte transmissora da realidade aparente. Essa ação só havia sido encontrada, anteriormente, na poesia de Vicente Huidobro, César Vallejo, Pablo Neruda e Octavio Paz, mas não no romance.

Sobre a nova narrativa latino-americana, Bragança afirma:

Esta *nueva narrativa latinoamericana* vai buscar uma ambivalência da perspectiva histórica, rejeitando as narrativas cêntricas e multiplicando os eixos de construção de vozes no relato, o que vai acarretar em consequências ideológicas perceptíveis sobre a ação política. As convenções literárias são rechaçadas, como forma de interrogar o lugar

⁸⁵ Tradução nossa: “O romance hispano-americano produzido a partir da década de cinquenta, aquele identificado como ‘nova narrativa’ e, em um regime mais limitado, com o momento de eclosão do *boom* nos anos sessenta, remete a obras de autores que se definiram pela sua destreza para interpelar todo estatuto de realidade, por sua antecipatória marginalidade e por seu reconhecimento como autores para iniciados”.

⁸⁶ Tradução nossa: “uma primeira aproximação ao tema mais óbvio: o trânsito da antiga literatura naturalista e documental ao novo romance diversificado, crítico e ambíguo”.

que o ser ocupa no mundo e interpelando toda a realidade em todo plano discursivo. A nova narrativa latino-americana efetuará uma constante e profunda crítica da representação, valorizando técnicas que lançarão mão de monólogos interiores, multiplicação de narradores, proliferação de pontos de vista, reconstruindo um eixo polifônico de discurso e denunciando o mundo empírico das aparências (que era tido como o estatuto de verdade no realismo anterior). (BRAGANÇA, 2009, p. 128)

Para esse estudioso, a nova narrativa latino-americana consistia em uma transformação das formas hegemônicas ou convencionais indicando uma ruptura com a escrita que era produzida antes daquele momento. Essa ruptura, no entanto, não é simples ou tranquila, uma vez que (re)mexeu com estruturas que já estavam encravadas na história literária latino-americana. A nova narrativa processou-se de forma fértil e abundante ao longo dos anos de 1940 e 1950. Nos anos de 1960, “o boom veio dar visibilidade a esta produção, que teve cunhada pelo mercado editorial a marca de legitimidade e autenticidade identificadora desse emblema chamado América Latina” (BRAGANÇA, 2009, p. 130).

Mas, como *Pedro Páramo* relaciona-se com essa nova narrativa? Ao apontá-lo como um fio condutor que concretiza a passagem da narrativa tradicional para a nova narrativa, Fuentes (1980) confere ao romance de Rulfo ao mesmo tempo dois traços: o de antecipador de determinadas marcas que se consolidariam com a nova narrativa e o de promotor de uma passagem. Acompanhemos, então, esses dois traços.

Ao tratarmos *Pedro Páramo* como antecipador de determinadas estruturas literárias, devemos perceber que alguns dos elementos aos quais faremos referência já estavam presentes em outros autores, entretanto foram organizados de forma mais pontual no romance de Rulfo. O primeiro elemento diz respeito à busca de uma linguagem que caracterizasse a América Latina. No caso do romance de Rulfo, essa linguagem está intimamente vinculada ao campo mexicano. Ao privilegiar a linguagem do campo com seus elementos particulares - muitos deles fruto das influências indígenas -, em detrimento da linguagem da elite, da linguagem que havia sido imposta como padrão pela antiga metrópole, *Pedro Páramo* apresenta um olhar para o interior da nação, para a significação e a estruturação linguística do Estado mexicano, valorizando outra classe linguística. Esse movimento empreendido em solo mexicano pode ser tomado como uma fase em menor escala de uma percepção que abarca toda a América Latina.

Elaborar, no romance, uma linguagem com marcas latino-americanas é dizer

tudo o que a história calou, é promover uma independência definitiva, abandonar o espírito de gente colonizada frente à gramática da Academia Espanhola e o prestígio linguístico de Madri. Produto de uma conquista e de uma colonização, a linguagem utilizada na América Latina denunciava uma hierarquia e uma opressão. A partir da busca de uma linguagem latino-americana, pode-se perceber, na organização linguística dos romances classificados como nova narrativa, uma pluralidade de significações, pois muitas das aspirações dos escritores foram estruturadas no novo romance através de arranjos linguísticos: “La capacidad de abandonar lo heredado, un sentimiento de total liberación que se deslizaba por la lengua, la revolución, el sexo, la droga, la música y la adhesión de un público cada vez más amplio iban compaginando el acceso a lo que muchos entusiastas consideraron una utopía literaria”⁸⁷ (SOSNOWSKI, 1995, p. 399).

Segundo Carpentier (2007, p. 62), naquele momento, ocorreu a:

Búsqueda de un idioma que, sin ser estrictamente tipicista, acepta los giros latinoamericanos por lo que tienen a menudo de elípticos, metafóricos, plásticos o, sencillamente, porque su conocimiento se ha generalizado a través de todo el continente.
Por lo tanto: aceptación de giros sintácticos y de modismos esencialmente latinoamericanos. Forja de un nuevo idioma, sin rechazar aquellos vocablos tomados de otros idiomas, que se nos han colado en el habla cotidiana por acción de la técnica.⁸⁸

Essa busca por uma linguagem latino-americana fez com que os escritores mergulhassem nas construções e usos idiomáticos das pequenas comunidades sem, no entanto, ignorar a linguagem culta e os traços universais que estabelecem a comunicação para além das fronteiras nacionais: “Estamos forjando el español de América”⁸⁹ (CARPENTIER, 2007, p. 62). Em *Pedro Páramo*, a presença de um léxico indígena e de um espanhol perfeitamente dominado permite que visualizemos, na estrutura linguística do romance, a imbricação dos dois mundos que compõem a identidade mexicana: de um lado os indígenas e de outro os

⁸⁷ Tradução nossa: “A capacidade de abandonar o herdado, um sentimento de total liberação que deslizava pela língua, a revolução, o sexo, a droga, a música e a adesão de um público cada vez mais amplo iam compaginando o acesso ao que muitos entusiastas consideraram uma utopia literária”.

⁸⁸ Tradução nossa: “Busca de um idioma que, sem ser estritamente tipicista, aceita os giros latino-americanos pelo que têm comumente de elípticos, metafóricos, plásticos ou, simplesmente, porque seu conhecimento generalizou-se através de todo o continente. Portanto: aceitação de giros sintácticos e de modismos essencialmente latino-americanos. Forja de um novo idioma, sem rejeitar aqueles vocábulos tomados de outros idiomas, que nos foram fundidos na fala cotidiana por ação da técnica”.

⁸⁹ Tradução nossa: “Estamos forjando o espanhol da América”.

colonizadores espanhóis. Assim, a linguagem ganha o poder de adentrar na realidade latino-americana, de forma geral, e na realidade mexicana, de forma particular, (re)ordenando a história para (re)criar universos ou para começar a olhar o mundo que nos foi legado a partir de ângulos inéditos. Rulfo participa da construção de uma realidade que se volta para a identificação de quem é o latino-americano, de quem é o mexicano, para a identificação de sua(s) identidade(s).

O outro aspecto diz respeito ao espaço e às personagens. Em *Pedro Páramo*, percebe-se que o espaço, o páramo, configura-se como um pano de fundo – a natureza foi assimilada -, enquanto o centro da cena é ocupado por indivíduos constituídos por linguagem, história e imaginação. O espaço não é mais ameaçador, não se configura mais como o centro da narrativa como ocorrera outrora nos romances. As personagens do romance de Rulfo são complexas. Tal complexidade encontra-se refletida na impossibilidade de fazer separações simplistas: heróis e vilões são categorias que não são facilmente aplicáveis. Quanto ao espaço ficcional, a cidade de Comala apresenta a substituição dos espaços realistas por outro que modifica os limites da expressão literária em um afã de sublevação contra apresentações e representações unívocas da realidade.

O narrador também se constitui em um aspecto importante. Em *Pedro Páramo*, não há um narrador onisciente, uma voz central que conduz um relato, há, sim, uma multiplicidade de vozes: “el narrador no cuenta, porque no sabe más que el lector, es casi inexistente, y descubre la historia al mismo tiempo que el lector. Pero los personajes que la cuentan sólo dan su propia opinión, nunca podrían dar la opinión de otro por ser tan compartimentado el mundo rulfiano y por dificultarse tanto la comunicación entre los personajes”⁹⁰ (PALAISI-ROBERT, 2006, p. 415). As personagens, assim, se constituem em vários narradores, proliferando distintos pontos de vista. A voz de Juan Preciado, de Susana San Juan, de Dorotea e de tantos outros contribui para a representação da complexidade social. Não há mais o controle de um narrador onisciente que tudo sabe, que conhece o interior das personagens. Há uma realidade conturbada que é manifestada nessa pluralidade de vozes, nesses pontos de vista divergentes. Dessa forma, o estatuto de verdade é rompido, permitindo que sejam delineadas visões fragmentadas, relativas, nenhuma

⁹⁰ Tradução nossa: “o narrador não conta, porque não sabe mais que o leitor, é quase inexistente, e descobre a história ao mesmo tempo que o leitor. Porém, as personagens que a contam somente dão sua própria opinião, nunca poderiam dar a opinião de outro por ser tão compartimentado o mundo rulfiano e por dificultar-se tanto a comunicação entre as personagens”.

mais verdadeira que a outra, ou melhor, todas igualmente verdadeiras.

A temporalidade da narrativa também sofre alterações: ocorre “un desajuste de la linealidad a la que el lector contemporáneo estaba habituado”⁹¹ (ZEPEDA, 2005, p.08). Em meados da década de 1930, a hegemonia do nacionalismo havia estabelecido um padrão para todo o conto ou romance ambientado no campo mexicano. Tal padrão primava por uma ordem temporal linear que acabava por reduzir a distância temporal entre os eventos apresentados nos textos. Rulfo, através da fragmentação, torna o leitor conciente da “distancia temporal entre ciertas secuencias o conjunto de secuencias narrativas, y por ello, de las distintas épocas en que ocurrieron los hechos referidos, que, sin embargo, coexisten dentro de los límites de Comala, en las voces que escucha Juan Preciado, en los diálogos que sostiene con los espectros y habitantes del pueblo”⁹² (ZEPEDA, 2005, p. 08).

Esses elementos, presentes em *Pedro Páramo*, intensificam-se na nova narrativa e tornam-se suas marcas diferenciais. Assim, é correto dizer que Juan Rulfo estruturou com maestria “comportamentos literários” que já estavam sendo delineados desde os anos trinta na América Latina, permitindo que seu romance fosse não o anunciador de uma nova narrativa, mas sim o elemento que alertaria para traços que já estavam gestando-se em textos de outros. O romance de Rulfo configura-se como o promotor da passagem do romance tradicional para a nova narrativa, como a publicação que efetivou os aspectos que, durante a década de 1950, foram os norteadores de tantas outras produções, influenciando outros escritores, como no caso de Gabriel García Márquez (1996, p. 902): “el escrutinio a fondo de la obra de Juan Rulfo me dio por fin el camino que buscaba para continuar mis libros, y que por eso me era imposible escribir sobre él, sin que todo esto pareciera sobre mí mismo”⁹³.

Sem negar a importância de *Pedro Páramo*, necessitamos lançar um olhar crítico que abarque o contexto em que a obra foi produzida e que consiga adiantar-se temporalmente para dar conta da efetivação da nova-narrativa. Esse olhar nos dará uma noção ampla do processo que tal romance desencadeia na realidade

⁹¹ Tradução nossa: “Um desajuste da linearidade à qual o leitor contemporâneo estava habituado”.

⁹² Tradução nossa: “distância temporal entre certas sequências ou conjuntos de sequências narrativas, e por isso, das distintas épocas em que ocorreram os fatos referidos, que, contudo, coexistem dentro dos limites de Comala, nas vozes que escuta Juan Preciado, nos diálogos que mantém com os espectros e habitantes do povoado”.

⁹³ Tradução nossa: “o escrutínio a fundo da obra de Juan Rulfo me deu por fim o caminho que buscava para continuar meus livros, e que por isso me era impossível escrever sobre ele sem que tudo isto parecesse sobre eu mesmo”.

latino-americana, ao mesmo tempo em que se efetiva como parte integrante da nova narrativa. A modernização dos países latino-americanos e a consequente afirmação do capitalismo e, por conseguinte, da estrutura de mercado terão como resultado, no mundo das letras, a profissionalização do autor. Este foi obrigado a adaptar-se às formas da Modernidade. O livro se converteu em um objeto de troca com valor estipulado, reproduzido milhares de vezes para ser vendido, perdendo a sua aura, enquanto o escritor passou a sofrer com as leis de mercado. Isto ocorreu de forma concomitante à autonomização do campo literário.

Essa autonomização da literatura, que começa a ser delineada já na década de 1950, ocasionou, na opinião de Avelar (2003, p. 43), um paradoxo desconcertante: “o mesmo momento em que a literatura se faz independente como instituição, o mesmo momento em que se realiza por completo a sua autonomia, em que radicalmente *se torna idêntica a si mesma*, coincide com o colapso irreversível de sua razão de ser no continente”. A estruturação de um Estado cada vez mais tecnocrático dispensava os serviços da literatura que, historicamente, “havia florescido à sombra de um precário aparato estatal” (AVELAR, 2003, p. 43). A literatura perdeu seu papel de instrumento na formação de uma elite letrada e humanista, uma vez que essa elite a substituiu por teorias econômicas mais eficazes para o processo de modernização.

Fuentes (1980) defende que a literatura latino-americana alcançou um nível de maturidade decorrente de todos os processos por ela vivenciados ao longo da história. Tal perspectiva não é totalmente incorreta, contudo seu positivismo enfatiza uma construção literária que amadureceu ao longo do tempo alcançando na nova narrativa – que ganhará sua visibilidade no *boom* – um estágio apoteótico, sem considerar que o *boom* também permitiu que se “escancarasse” a perda do aurático da literatura. Segundo Avelar (2003, p. 44),

O *boom* tentou dar conta de uma impossibilidade fundamental para as elites, em virtude da própria modernização, de instrumentalizar a literatura para o controle social: perda, por assim dizer, da produtividade disciplinadora da literatura. O *boom* não é outra coisa que luto por essa impossibilidade, isto é, luto pelo aurático.

Tentaremos mostrar, ao longo deste estudo, que a noção dessa impossibilidade já era delineada em *Pedro Páramo* e que o processo de luto nesse romance é incompleto. Quando Fuentes e Córtazar vislumbraram, na nova narrativa,

uma ficção que era considerada adiantada e madura quando comparada ao atraso econômico latino-americano, eles parecem ter desconsiderado que a “maturidade precoce só podia florescer porque a literatura, agora autônoma e secular, havia perdido sua funcionalidade” (AVELAR, 2003, p. 44). Ao olharmos por esse viés, vemos *Pedro Páramo* como uma obra de grande relevância porque, além de adiantar alguns elementos estruturais que seriam plenamente desenvolvidos na nova narrativa, também delinea a percepção, de certo modo antecipada, de que a literatura havia perdido sua funcionalidade: ela “estava adiantada porque estava atrasada. Era precoce por que era anacrônica em relação à tecnologização massiva do continente” (AVELAR, 2003, p. 44). Essa percepção adiantada provavelmente tem suas raízes no processo de revolução mexicano: por ter sido a primeira insurreição popular do século XX na América Latina; por ter uma grande participação popular; por ter mudado perspectivas ao longo de todo o mundo; por ter se inspirado em ideologias liberais.

1.3 Transculturação: O processo mexicano

Depois de traçarmos um breve percurso histórico da literatura latino-americana - de suas origens até a publicação de *Pedro Páramo* -, faz-se necessário tecer algumas considerações sobre os encontros culturais vivenciados ao longo desse percurso com o intuito de abarcarmos questões relativas à Modernidade e, principalmente, à construção do romance estudado. Assim, neste item, trataremos do processo de encontro entre culturas experienciado no cenário mexicano para, no próximo capítulo, abordarmos a questão específica do romance de Rulfo.

A primeira pergunta que norteia nossa reflexão é: O que ocorre quando duas culturas encontram-se? A resposta mais comum, levando em conta o processo colonizador que se desenvolveu ao longo de toda a América Latina, é dizer que a cultura mais forte se sobressai, impõe seus valores e a mais fraca sofre perdas. Os processos de embates culturais sempre ocorreram ao longo da história da humanidade, contudo o manejo pela antropologia dos termos que nomeiam esses processos é recente. O conceito de aculturação, por exemplo, é relativamente novo. Tal termo foi amplamente utilizado no cenário latino-americano da maneira como foi

concebido no *Memorandum of the Study of Acculturation* (1936) - o qual teve como berço a antropologia cultural norte-americana -, elaborado por Redfield, Linton e Herskovits. Antes de 1936, o vocábulo aculturação já era utilizado para fazer referência ao contato cultural entre duas sociedades distintas (EHRENREICH, 1906). Mas, foi a partir do *Memorandum* que o termo passou a ser amplamente empregado, principalmente no contexto estadunidense. Redfield, Linton e Herskovits (1936) definem aculturação como o estudo dos fenômenos resultantes do contato direto e permanente entre grupos de indivíduos possuidores de culturas distintas e das consequentes mudanças nos padrões culturais desses grupos.

Foi dentro da antropologia hispano-americana que se questionou o emprego do termo “aculturação” como não sendo adequado para referir-se a tais contatos culturais, pois sua significação não enfatizaria de modo satisfatório o processo de intercâmbio. Em 1940, Fernando Ortiz, no livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, propôs o emprego da palavra “transculturação” – em lugar de aculturação - que, para ele, era fundamental e elementarmente indispensável para compreender a história de Cuba e, por razões análogas, a de toda a América Latina.

Segundo o historiador cubano Julio Le Riverend, no prólogo de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ortiz pode ser identificado como integrante do movimento que alguns qualificaram como uma projeção do positivismo na América Latina. De acordo com Le Riverend (1987), apesar de ter contato com teorias e métodos variados que foram essenciais para a elaboração de seus posicionamentos, Ortiz manteve sempre o positivismo de sua formação. Esse positivismo, no entanto, não deve ser percebido como um elemento limitador, pois, como o próprio Le Riverend defende, Ortiz sempre sustentou uma postura indagadora, sistemática e, principalmente, audaz, o que lhe permitiu buscar outras soluções para a maneira como o processo de encontro entre a cultura europeia e a latino-americana era percebido, deixando de favorecer a primeira em detrimento da segunda.

O antropólogo polonês Bronislaw Malinowski foi convidado por Ortiz – apesar deste não ser reconhecidamente vinculado à escola funcionalista - para escrever o prólogo do livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Percebemos, nesse fato, uma tentativa, por parte de Ortiz, de validar sua proposta ao submetê-la “a la

autoridad irrecusable de Bronislaw Malinowski”⁹⁴ (ORTIZ, 1987, p. 96). Malinowski aprovou entusiasticamente o conceito elaborado por Ortiz, embora não o tenha aplicado em nenhuma de suas obras posteriores.

O caráter inovador do termo deve ter sido o atrativo inicial que entusiasmou o antropólogo polonês:

Con venia del lector, especialmente si es dado a estudios sociológicos, nos permitimos usar por primera vez el vocablo transculturación, a sabiendas de que es un neologismo y nos atrevemos a proponerlo para que en la terminología pueda sustituir, en gran parte al menos, el vocablo aculturación, cuyo uso se está extendiendo.⁹⁵ (ORTIZ, 1987, p. 92)

O reconhecimento de que o termo *transculturação* era um neologismo delineia o caráter inovador que ele carrega. Transculturação pareceu, desde o início, ser um bom termo, pois não continha a mesma carga negativa que, preconceituosamente e de forma errônea, era atribuída ao termo aculturação por alguns estudiosos. Como esclarece Beltrán (1992), a palavra aculturação é formada pela partícula latina “ad”, cujo significado, independente da língua em que é empregada, denota proximidade, união, contato. Aculturação significa, então, contato entre culturas - conceito este muito próximo do que é proposto por Ortiz – e não “sem cultura” ou mesmo “esmagado” por uma cultura “superior”, como muitos estudiosos o empregaram⁹⁶. Beltrán (1992) discordava da proposição do novo termo, pois afirmava não encontrar distinção significativa entre o vocábulo aculturação e o vocábulo proposto pelo antropólogo cubano, considerando desnecessário o termo cunhado por Ortiz⁹⁷.

⁹⁴ Tradução nossa: “à autoridade irrecusável de Bronislaw Malinowski” (ORTIZ, 1987, p. 96).

⁹⁵ Tradução nossa: “Com licença do leitor, especialmente se é dado a estudos sociológicos, nos permitimos usar pela primeira vez o vocábulo transculturação, com conhecimento de que é um neologismo e nos atrevemos a propô-lo para que na terminologia possa substituir, ao menos em grande parte, o vocábulo aculturação, cujo uso está estendendo-se”.

⁹⁶ Entre os estudiosos que percebiam tal sentido atrelado ao termo aculturação está o próprio Bronislaw Malinowski. No prólogo escrito para o livro de Ortiz, ele afirmou: “Consideremos, por ejemplo, la palabra *acculturation*, que no hace mucho comenzó a correr y que amenaza con apoderarse del campo, especialmente en los escritos sociológicos y antropológicos de los autores norteamericanos. Aparte de su ingrata fonética (suena como si arrancara de un hipo combinado con un regüeldo), la voz *acculturation* contiene todo un conjunto de determinadas e inconvenientes implicaciones etimológicas. Es un vocablo etnocéntrico con una significación moral. El inmigrante tiene que ‘aculturarse’ (*to acculturate*); así han de hacer también los indígenas, paganos e infieles, bárbaros o salvajes, que gozan del ‘beneficio’ de estar sometidos a nuestra Gran Cultura Occidental. La voz *acculturation* implica, por la preposición *ad* que la inicia, el concepto de un *terminus ad quem*. El ‘inculto’ ha de recibir los beneficios de ‘nuestra cultura’; es ‘él’ quien ha de cambiar para convertirse en ‘uno de nosotros’” (MALINOWSKI, 1987, p. 04).

⁹⁷ Beltrán (1992) defende que o termo transculturação não apresenta nenhum ganho em relação ao termo aculturação já existente. Ao contrário, o crítico mexicano aponta para uma maior confusão,

O segundo aspecto inovador está relacionado à significação que Ortiz irá atribuir ao novo vocábulo. Inicialmente, transculturação é tomada como semelhante à aculturação, fazendo referência a todo processo de encontros culturais – forma como Beltrán (1992) percebe o termo. Contudo, ao longo de seu livro, Ortiz traçará distinções entre os dois conceitos. Segundo Cunha (2007, p. 121), para Ortiz transculturação “representaria a síntese de duas situações polares: uma *desaculturação* ou *exculturação* como fase de perda de cultura e uma *aculturação* ou *inculturação* como etapa de ganho de cultura”. Dessa maneira, a aculturação seria uma fase dentro do processo de transculturação e não o nome da totalidade do processo em si. Para o antropólogo cubano (1987), transculturação implica na perda ou no desligamento de uma cultura anterior e, conseqüentemente, na criação de novos fenômenos culturais.

O termo “transculturação” apresenta não apenas uma substituição do termo “aculturação”, mas uma forma de perceber o encontro entre duas culturas que destaca o aspecto de trocas simultâneas entre os envolvidos, o que estabelece uma forma, de certa maneira inovadora, de apreender a história e o processo de formação da cultura latino-americana. Essa “mão-dupla” estabelecida nos encontros culturais é o que tanto Malinowski, em seu prólogo, quanto Ortiz enfatizam. Com o termo transculturação, parece ter deixado de existir uma parte passiva e inferior: há duas culturas em contato, sendo que nenhuma delas é considerada inferior, embora uma possa ter maior poder econômico, político ou mesmo militar. Nesse sentido, o novo termo ofertaria uma visão de todo o processo de encontro de culturas, percebendo as alterações dos dois ou mais lados envolvidos.

A partir dessas considerações, voltemos nosso olhar ao contexto mexicano. O processo de transculturação, como defende Ortiz, é algo contínuo, que ocorre durante todo o tempo, pois as culturas ao redor do mundo não são sistemas fechados, mas sim abertos devido à dinamicidade com a qual as pessoas relacionam-se. Dessa forma, devemos considerar que o México viveu, vive e viverá um constante processo de transculturação ao longo de toda a sua existência enquanto território que abriga seres humanos, seres produtores de cultura. Analisar o processo de transculturação no território mexicano implica, portanto, em considerar toda a história da produção cultural dos seres que lá viveram e vivem e

uma vez que o prefixo “trans” indicaria a passagem de uma cultura a outra, não contendo, portanto, o sentido de encontro que o vocábulo aculturação possuía.

seus contatos com culturas externas. Todavia, nosso intuito não é esse. Por conseguinte, optamos por marcar quatro momentos da história mexicana para salientar como o contato com culturas externas foi determinante para alcançar os resultados, em termos culturais, obtidos durante a revolução mexicana.

O primeiro momento está relacionado à chegada dos espanhóis. A Espanha invadiu o México no ano de 1519. Em 1521, a capital dos astecas, Tenochtitlán, foi conquistada graças a uma aliança entre os espanhóis e os tlaxcaltecas (principais inimigos dos astecas). Após essa conquista, a Espanha ainda necessitou de mais dois séculos para deter as rebeliões, ataques e guerras continuadas dos nativos, dominando a totalidade do México. Há três fatores que foram determinantes para que os espanhóis conseguissem a vitória: a tecnologia militar superior⁹⁸; as várias doenças do Velho Mundo (principalmente a varíola) às quais os nativos não possuíam imunidade e o auxílio de vários povos indígenas que estavam sob o domínio asteca e viam nos espanhóis uma forma de se libertarem.

O contato dos espanhóis com os indígenas mexicanos pôs lado a lado duas culturas completamente distintas. Desde o primeiro momento, esse encontro produziu, além de um grande estranhamento, situações violentas que geraram perdas humanas e materiais, exigindo adaptações que envolvessem desde a organização política até o emprego da linguagem:

Nenhuma muralha, nenhum gineceu teria podido preservar do choque culturas e homens. Os índios que tinham fugido do México divulgavam narrativas de terror, descrevendo cadáveres que juncavam as calçadas e boiavam nas águas lamacentas do lago. A fome e as doenças estranhas abatiam-se sobre os sobreviventes. Criaturas e objetos novos que os adultos mal compreendiam introduziam-se no ambiente e o modificavam. Animais inquietantes como cavalos, estranhos como porcos, vacas, carneiros, objetos feitos de substâncias desconhecidas – o ferro, a lã -, seres escuros como a noite – os negros africanos – ofereciam-se à visão da criança sem que os índios que a cercavam pudessem lhe explicar sua origem. Era preciso encontrar palavras indígenas para designar o que nunca fora visto: *maçatl*, que significava cervo, designou os cavalos de Castela; *tepoztlí*, que significava cobre, aplicou-se ao ferro das ferramentas e ao aço das espadas. (BERNAND; GRUZINSKI, 2006, p.132-133)

O vocabulário não era suficiente para dar conta dos novos termos, os

⁹⁸ A grande disparidade entre as armas indígenas e as espanholas permitiu que a brutalidade estabelecesse as condições para a implantação do Estado. Com a matança desencadeada pelos espanhóis, muitas aldeias ficaram vazias. De acordo com Lomnitz (2006), a enorme quantidade de mortes causadas no século XVI, no processo de dominação dos grupos indígenas mexicanos, foi um processo histórico sem precedentes.

elementos introduzidos na vida cotidiana não eram fáceis de explicar, anciãos, adultos e crianças vivenciavam momentos de incerteza. Para os espanhóis, o encontro com os indígenas também promoveu alterações culturais, como a modificação dos hábitos alimentares, a convivência com altares e templos dedicados a distintos deuses, a necessidade de adaptar as vestimentas ao clima local, a necessidade de adequar o sistema de governo à realidade mexicana, a necessidade de adequar os cultos católicos ao novo público, etc. Nesse processo, um fator em especial merece ser destacado: algumas tribos nativas uniram-se de forma mais intensa com os espanhóis. Muitas tribos viram nessa união uma possibilidade de valer-se da cultura e do poderio espanhol para libertarem-se do domínio imposto pelos astecas, ao passo que os espanhóis lucraram por poderem empregar o conhecimento e a ação dos nativos para subjugar o império asteca.

Com a conquista espanhola, foi criado um novo grupo étnico: os mestiços⁹⁹. Bernard e Gruzinski (2006), ao abordarem o processo de mestiçagem ocorrido no cenário mexicano, destacam que este se desenvolveu de forma biológica e de forma cultural em duplo sentido: “são ao mesmo tempo filhos de índias que se hispanizam ou filhos de espanhóis que se indigenizam, segundo o ângulo que se privilegie” (BERNAND; GRUZINSKI, 2006, p. 203). Essa mistura, por mais que tenha contado com duas etnias ativas, sendo considerada um processo de mão-dupla, teve a cultura espanhola como uma força que tentava impor-se constantemente, conduzindo o rumo da colônia e reduzindo a atuação dos nativos no cenário econômico e político: “la conquista de América fue un proceso de transformación radical, un proceso en el que se trastocó, se revolucionó, todo un sistema de valores”¹⁰⁰ (LOMNITZ, 2006, p. 59). Um exemplo desse processo pode ser verificado na postura assumida por Quetzalmamalitzin quando, em 1561, decidiu casar sua filha, Francisca Cristina Verdugo Ixtlilxóchitl:

A decisão de Quetzalmamalitzin, o senhor de Teotihuacán, de casar sua

⁹⁹ Em alguns casos, os colonizadores tomaram mulheres indígenas como medida preventiva contra a revolta dos nativos - devido à grande mortandade indígena. Em outros, as mulheres nativas, com o intuito de preservarem-se e de integrarem a nova ordem social que estava delineando-se, buscavam relacionar-se com os espanhóis para que, por meio dos filhos, pudessem unir vencedores e vencidos: “Casamentos entre vencedores e vencidos, com maior frequência de ligações, tinham começado a misturar os meios dirigentes e os notáveis. Bem ou mal, as filhas de Moctezuma no México-Tenochtlán, tendo à frente a herdeira do imperador, a belíssima Dona Isabel Tecuichpotzin, tinham dado o exemplo” (BERNAND; GRUZINSKI, 2006, p. 156).

¹⁰⁰ Tradução nossa: “a conquista da América foi um processo de transformação radical, um processo no qual se transformou, se revolucionou, todo um sistema de valores”.

filha com um espanhol, adquire um relevo político e social. Sem herdeiro homem, diante dos notáveis que tomavam suas distâncias, diante de uma aristocracia texcocana na defensiva, Quetzalmamalitzin resolvera introduzir um espanhol na família. Essa aliança, ou esse casamento desigual, acentuava a integração numa sociedade colonial que deixara de repousar essencialmente na colaboração dos senhores indígenas e dos *encomenderos*¹⁰¹. (BERNAND; GRUZINSKI, 2006, p. 175)

O senhor de Teotihuacán sabia que os mestiços de origem humilde eram rejeitados, enquanto os mestiços que tivessem as relações e as riquezas necessárias eram aceitos pela oligarquia. Assim, ao casar sua filha com um espanhol, ele referenda esse sistema, garantindo que seus descendentes não cairiam na categoria desprezada dos mestiços. Embora pareça contraditório, foi no casamento desigual de sua filha que Quetzalmamalitzin encontrou uma maneira de evitar uma hispanização irreversível, pois Juan Grande, seu genro, tinha competência suficiente “para servir os interesses da senhoria – suas funções junto à Audiência -, mas não peso social suficiente – Juan Grande, e não *Dom* Juan Grande. Em seguida porque as mulheres da família conservavam um controle total sobre o patrimônio e se identificavam com o ramo nobre e indígena” (BERNAND; GRUZINSKI, 2006, p. 175). Assim, quando os netos do senhor de Teotihuacán nasceram, frutos da mestiçagem biológica e cultural, eles carregaram ainda as referências indígenas ofertadas por Dona Francisca.

A colonização espanhola compreendeu a criação de uma sociedade completamente nova, promovendo: o recrutamento de indígenas para trabalhar em minas, a mudança de pessoas de um lugar para outro, a construção de novos edifícios, a ocupação de novas áreas, a implantação de uma nova ordem legal, a transformação da dinâmica do governo local, entre outras ações. Segundo Lomnitz (2006, p. 61), a conquista espanhola:

Fue un proceso mediante el cual se ordenó a la gente y las cosas en clases nuevas, se consideró a las gentes como nuevos súbditos y se dejó de considerar a los antiguos súbditos como gente; un proceso en que la gente fue masacrada sordamente y observada impasiblemente en la muerte, sin que se reconociese una humanidad compartida; un proceso mediante el cual se negó el valor de la vida y el trabajo indígenas; pero también el proceso mediante el cual se utilizó el valor y la vida de la mano de obra indígena y cobró existencia un nuevo Estado. Un Estado cuyas leyes fueron establecidas en medio de la carnicería y la mortandad, en un frenesí de

¹⁰¹ *Encomenderos* eram indivíduos que, por designação real, tinham indígenas *encomendados* nas colônias espanholas da América e/ou das Filipinas. O *encomendero* (espanhol ou mestiço) devia, primeiramente, ensinar a doutrina católica e defender seus *encomendados*.

consagración, profanación y condena.¹⁰²

O grande número de mortes resultante da violência presente no processo de conquista do território mexicano foi negado pelos próprios espanhóis, “dado que la mayoría de ellos estaban ansiosos por ocultar la inmensidad del desastre que habían causado”¹⁰³ (LOMNITZ, 2006, p. 63), levando historiadores, como Francisco López de Gómora e Antonio de Solís, a adotarem um discurso no qual afirmavam que os indígenas haviam sido beneficiados com o domínio espanhol, em virtude do desenvolvimento tecnológico que haviam alcançado. O México, realmente, saltou inúmeras etapas do desenvolvimento, uma vez que a cultura agrária e extrativista das comunidades indígenas deparou-se com um sistema tecnológico e industrial europeu. No entanto, esse salto não podia ser considerado totalmente positivo quando comparado aos resultados da mortandade imposta pelos espanhóis.

Durante o período colonial (1521-1810), os territórios que hoje são o México, as ilhas espanholas das Caraíbas, a América Central até a Costa Rica e inclusive uma área que continha o sudoeste dos Estados Unidos da América eram conhecidos como Nova Espanha, salientando o poder de dominação e de imposição que a metrópole exercia sobre as colônias. Nesse processo, a transculturação teve um resultado devastador sobre a cultura indígena, desvalorizando-a, marcando-a como sinônimo de atraso para o desenvolvimento da colônia. Conforme destacam Bernand e Gruzinski (2006, p. 186), os costumes antigos não haviam desaparecido devido aos habitantes mais idosos, “aqueles que, tendo sobrevivido às guerras, às epidemias e aos maus-tratos, continuavam a ser as últimas testemunhas oculares do mundo antigo. A paisagem, as ruínas numerosas exibiam ainda, em toda parte, a aparente perenidade do passado”. Porém:

Os antigos tornavam-se cada vez mais raros. A época anterior à conquista esfumava-se pouco a pouco das memórias, assim como, séculos antes, tinham se dissipado outras lembranças bem mais recuadas, cujos

¹⁰² Tradução nossa: “Foi um processo mediante o qual as pessoas e as coisas foram ordenadas em classes novas, as pessoas foram consideradas como novos súditos e se deixou de considerar aos antigos súditos como gente; um processo em que a gente foi massacrada silenciosamente e observada impassivelmente na morte, sem que se reconhecesse uma humanidade compartilhada; um processo mediante o qual se negou o valor da vida e do trabalho indígenas; mas também um processo mediante o qual se utilizou o valor e a vida da mão de obra indígena e um novo Estado cobrou existência. Um Estado cujas leis foram estabelecidas em meio à carnificina e à mortandade, em um frenesi de consagração, profanação e condenação”.

¹⁰³ Tradução nossa: “visto que a maioria deles estava ansiosa em ocultar a imensidade do desastre que havia causado”.

fragmentos pouco conhecidos subsistiam inseridos na trama dos mitos. A tradição oral os havia absorvido e os transmitia, modificando-os sem cessar. (BERNAND; GRUZINSKI, 2006, p. 187)

O segundo momento que destacaremos está associado ao período de independência e à busca por proclamar uma identidade própria que se diferenciasse da ex-metrópole. A guerra travada para alcançar a independência mexicana, em 1810, foi marcada por uma aliança entre os liberais, que defendiam um México democrático, e os conservadores, que pretendiam um México governado por um monarca de Bourbon que restaurasse o anterior *status quo*. O que motivou essa união e a busca pela independência foi a oposição às políticas instauradas após a invasão da Espanha por Napoleão. Mesmo com a independência sendo proclamada em 1810, a guerra prolongou-se ainda por onze anos, até a entrada do exército de libertação na Cidade do México, em 1821.

Após a independência, era necessário firmar-se como nação, construir a unidade nacional e a soberania política a partir da diversidade de corporações (cidades, povoados, fazendas, ordens militares e religiosas, etc.) que tinham uma forte identidade e um forte sentido de seus direitos e de suas prerrogativas tradicionais. Todavia, essa tarefa não era simples uma vez que, durante o século XIX, a situação política mexicana foi marcada por constante instabilidade: o México havia perdido parte de seu território no norte do país para os Estados Unidos - parte por coerção e uma parte vendida pelo ditador Santa Anna em seu próprio proveito -; e havia ignorado seus elementos culturais nativos buscando atingir o padrão europeu defendido pela Espanha.

No intento de diferenciar-se de sua ex-metrópole, percebemos que a ala conservadora do México buscou, durante a segunda metade do século XIX, elementos provindos da França para que estes fossem mesclados à realidade política e econômica local em um processo transculturador. Os conservadores pretendiam instaurar uma monarquia ao trazer para o México um arquiduque da Casa Real da Áustria, contando com o apoio militar da França - interessada na exploração das ricas minas do noroeste do país. Os franceses derrotaram as forças do governo mexicano comandadas pelo general Ignacio Zaragoza, entronizando Maximiliano como Imperador do México. Maximiliano, sem muitos aliados que concordassem com suas propostas de governo, foi capturado e executado no Cerro de las Campanas. Em 1867, a república foi restaurada.

Em 1876, inicia o terceiro momento de transculturação que escolhemos destacar: Porfírio Díaz tornou-se presidente. Díaz tinha por objetivo pôr o México no rumo do progresso cujo modelo era os países europeus. Os indígenas e os camponeses (estratos mais pobres da sociedade), ou seja, aqueles que ainda possuíam forte vínculo com a cultura nativa mexicana, eram um empecilho, um obstáculo ao progresso. Com uma administração que priorizava os grandes latifúndios, além de promover um processo econômico baseado em um sistema que a Europa já havia substituído por uma burguesia tecnicista e urbana, conduzindo o México a um modelo similar ao colonial, Díaz buscou realizar um “sepultamento” dos elementos culturais nativos, o que deu continuidade a um processo de transculturação já instaurado desde 1519, no qual os elementos culturais internos tendiam a ser substituídos e/ou moldados por elementos culturais provindos de países com maior poderio econômico e maior visibilidade no cenário mundial.

Esses três momentos, destacados por nós, possuem um caráter pessimista quanto à manutenção da cultura interna, criando uma imagem de fragilidade e de subjugação que se opõe ao conceito de transculturação elaborado por Ortiz. Todavia, essa imagem tende a ser dissipada quando voltamos nosso olhar para o quarto momento de transculturação que elegemos: a revolução mexicana. A revolução revisitou o passado asteca-nahuatl do México, permitindo que elementos culturais nativos¹⁰⁴ fossem resgatados. Tal fato deve-se ao caráter integrador que a revolução apresentou, unindo vários segmentos populacionais mexicanos.

Se pensarmos na forma como Ortiz compreendia o processo de transculturação - um processo composto por etapas, que implica em um momento de *desaculturação*, como fase de perda, e um momento de *aculturação* como etapa de ganho – podemos analisar o processo ocorrido no México desde a chegada dos espanhóis até a revolução mexicana como etapas dentro de um grande processo de transculturação. Assim, cada momento por nós destacado seria uma fase. O processo de perda está associado de forma mais particular ao primeiro momento, no qual o processo de dominação espanhola tratou de realizar uma imposição cultural.

¹⁰⁴ É necessário esclarecer que o que chamamos de “elementos nativos”, de “elementos autóctones”, são, na verdade, elementos internos da cultura mexicana resultantes dos processos de transculturação ocorridos ao longo dos séculos. Não há um elemento cultural que possa ser tomado como “puro”, uma vez que a cultura é uma construção humana e social e, por conseguinte, está em constante processo de troca e de modificações. Assim, quando nos referimos a “elementos nativos”, estamos fazendo uma relação de oposição entre os elementos culturais já instaurados no cenário mexicano e os elementos estrangeiros.

Nos dois momentos posteriores, há uma busca por novas influências – o que se poderia chamar de um processo mais consciente-, também associado ao processo de perda, pois a cultura interna foi menosprezada na maior parte do tempo. O processo de ganho teria ocorrido no último momento quando o país consegue rever seu passado e uni-lo ao seu presente sem ignorar o contexto histórico mundial e a influência modernizadora provinda dos países europeus e dos Estados Unidos. Nesse cenário, o México ganha por conseguir promover o processo ativo e de mão-dupla ao qual Ortiz faz referência, percebendo sua identidade sem descartar os elementos nativos nem as influências externas. Ver a revolução mexicana como o fechamento do ciclo de um processo transculturador traz em si um caráter positivo quando consideramos as ideologias que nortearam o processo revolucionário e os ganhos alcançados por conta delas. No entanto, é nesse quarto momento que ocorrerão as mudanças mais radicais no Estado mexicano. Embora tenha ocorrido um processo de resgate de elementos nativos, a concepção de história, de trabalho, de realidade e de humanidade foi alterada por conta da Modernidade. Essas mudanças, como veremos nos capítulos posteriores, conduziram à manifestação na literatura de um estado de luto incompleto, do qual *Pedro Páramo* erige-se como exemplo.

2 O PÁRAMO DE PEDRO

*“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo”.
(RULFO, 2009a, p. 05)*



Fotografia 03 – autoria de Juan Rulfo: *Tapalpa, Jalisco*, datada de 1930 a 1940. Fonte: JIMÉNEZ, Víctor; VITAL, Alberto; ZEPEDA, Jorge (Coord.). *Tríptico para Juan Rulfo: Poesía, Fotografía, Crítica*. Cidade do México: Editorial RM, 2006.

2.1 Contexto de produção literária: Como classificar *Pedro Páramo*?

Quando *Pedro Páramo* foi publicado, o México, de forma particular, e toda a América Hispânica, de forma geral, vivenciavam um momento em que várias correntes literárias estavam presentes simultaneamente. Rulfo conseguiu aproximar e, de certa forma, resumir grandes correntes em seu romance de maneira que não é

possível classificar *Pedro Páramo* em apenas uma delas sob o risco de empobrecermos e limitarmos nossa análise. Bella Jozef (2005), em *História da Literatura Hispano-Americana*, tenta classificar, através de comparações e relações, uma série de obras literárias produzidas na América Hispânica com o intuito de propor uma percepção da história da literatura, considerando a temporalidade específica do processo literário. Nessa publicação, Jozef aborda o romance de Rulfo no capítulo intitulado “Pós-Vanguarda”. Em tal capítulo, estão incluídas obras nas quais persiste o aspecto social de protesto, mas que alcançam “uma arte mais equilibrada e universal nos conflitos individuais diante dos conflitos coletivos; sucedendo um neindigenismo de acento universal, como em *Los Ríos profundos* de José María Arguedas” (JOZEF, 2005, p. 213).

Em “Pós-Vanguardas”, ainda constam *Los Pasos Perdidos*, de Alejo Carpentier; *Sobre Héroes y Tumbas*, de Sábato; e *Rayuela*, de Julio Cortázar; romances que também são considerados ensaios por Jozef. Segundo Jozef (2005, p. 213-214), naquele momento – delineado, principalmente, a partir de 1940¹⁰⁵ - há a produção de:

Obras de transcendência universal, que conseguiram modelar o que há de recorrente na problemática do homem e sua circunstância, que revelam o indivíduo em sua luta por transcender e afirmar seu caráter de ser humano. O compromisso do escritor não implica necessariamente a subordinação da estética à política, mas a obrigação que o escritor sente de dar testemunho de seu tempo. (...) Esta situação gera um sentido de protesto, ao mesmo tempo em que transforma o escritor em testemunho de sua época e seu intérprete, recriando-a em linguagem prenhe de novos mundos.

As produções literárias agrupadas sob a denominação de “Pós-Vanguarda” diversificam-se, agregando elementos de distintas correntes literárias: Realismo, Naturalismo, Vanguardismo e Regionalismo emprestam traços que são mesclados, fundidos e reestruturados pelos autores. As produções são múltiplas, tornando difícil estabelecer características que constituam um padrão e, portanto, uma corrente literária una no que diz respeito ao cenário hispano-americano. Cada autor, em cada país, apoderou-se do que julgou importante para constituir seus textos e, embora possamos reconhecer traços comuns na produção de alguns escritores como é o

¹⁰⁵ Estabelecer uma data precisa sempre é uma tarefa difícil no que se refere à periodização literária de um país. Essa tarefa torna-se ainda mais difícil quando abordamos toda a América Hispânica. Assim, o ano de 1940 não deve ser tomado como um demarcador preciso e imutável, mas sim apenas visto como uma referência temporal que serve para situar-nos no transcurso da história literária hispano-americana.

caso, por exemplo, de Miguel Angel Asturias, Augusto Roa Bastos e Carlos Fuentes, tais traços não são suficientes para determinar o delineamento de uma corrente literária que abarque as produções hispano-americanas como um todo.

Quando Jozef (2005) refere-se a *Pedro Páramo*, ela destaca esse caráter de união, de fusão, de diferentes elementos:

A narrativa passa-se em diferentes planos, onde a fantasia, a evocação, os sonhos se mesclam ao realismo, e as ilusões, à realidade. Planos espaciais e temporais diversos nos fazem descobrir um submundo de seres arrastados pela fatalidade. (...) Rulfo resgata magicamente a tradição mítica mexicana, povoada de seres enraizados na determinação de um fatalismo ancestral. Ao interpretar a existência mexicana, realiza uma transformação da realidade empírica na tentativa de revelar a contraditória condição da existência humana. Em períodos curtos, de admirável contenção, Rulfo faz a transposição poética do coloquial. (JOZEF, 2005, p. 217-218)

Essa fusão promovida por Rulfo e por outros autores consegue ser maior do que a simples combinação de elementos. O significado construído pela escolha e pela organização de traços de diferentes escolas permite que a narrativa rulfiana referende a integração literária das diversidades mexicanas. Assim, a classificação do autor de *Pedro Páramo* em uma corrente sem claros princípios articuladores – no caso da proposição de Josef “Pós-Vanguarda” –, buscando um conceito unificador como o que sugere a historiografia literária, é limitadora e ineficaz para a sua compreensão. Se, quando olhamos as correntes literárias de forma separada, nenhuma se mostra suficiente para “catalogarmos” a produção rulfiana e se quando unimos todas (como fez Bella Josef) não logramos encontrar um princípio articulador que sustente essa fusão: como classificar *Pedro Páramo*? Onde inserir Juan Rulfo?

Para responder essas perguntas, apresentamos a proposta de Seymour Menton (2010) que insere *Pedro Páramo* dentro do Cosmopolitismo. De acordo com Menton (2010, p. 382), Rulfo “fundió a la perfección temas, personajes y espacios nacionales con arquetipos universales mediante una técnica experimental bastante novedosa y genial”¹⁰⁶. Além dessa proposta, outra se mostra muito atraente, a de “escritor da transculturação” (ao lado de José María Arguedas, João Guimarães Rosa, Gabriel García Márquez e, de forma parcial, também Juan Carlos Onetti) elaborada por Rama (2001). Os escritores da transculturação são autores que, enraizados em suas culturas internas, voltados para suas origens e para as

¹⁰⁶ Tradução nossa: “fundiu perfeitamente temas, personagens e espaços nacionais com arquétipos universais mediante uma técnica experimental bastante inovadora e genial”.

substâncias da América Latina, apresentaram uma percepção estética renovada oriunda da modernização do continente, unindo, dessa forma, elementos internos e externos (RAMA, 2001). Tanto “Cosmopolitismo” quanto “escritores da transculturação” carregam a marca da união de elementos internos e externos, de elementos nacionais e estrangeiros – processo esse desenvolvido por Rulfo – o que nos permite pôr essas duas classificações lado a lado. Contudo, pela proposta de análise que assumimos neste trabalho, optamos pela classificação de Rama, uma vez que esta considera de forma pontual semelhanças estilísticas, preferências temáticas e cosmovisões culturais que se relacionam com a apresentação de diversos conflitos presentes nas obras desses cinco autores. Além disso, a classificação do crítico uruguaio não visa instituir um período ou uma corrente literária, apenas aponta para um princípio articulador capaz de aproximar Juan Rulfo dos demais autores mencionados – além do que estes produziram suas obras em um período próximo de tempo, o que nos permite estabelecer relações que também consideram a temporalidade específica do processo literário.

2.2 Diferentes leituras de *Pedro Páramo*

Pela amplitude de possibilidades que apresenta, o romance de Rulfo ganhou várias interpretações desde sua publicação. Essa multiplicidade de leituras dialoga intimamente com a escolha e a organização de traços de diferentes escolas, uma vez que a ausência de consenso quanto ao estabelecimento de um período ou de uma corrente literária cria para o leitor (mesmo para os que se dedicam aos estudos literários) uma indefinição como ponto de partida e, por conseguinte, múltiplos caminhos igualmente válidos. Assim, a partir da leitura e seleção de alguns dos inúmeros estudos a respeito de *Pedro Páramo*, destacaremos algumas linhas de análise, a fim de delinear os – mesmo que de forma superficial - alguns dos caminhos percorridos.

Certas interpretações, como a do mexicano Carlos Fuentes, focaram-se na questão mitológica dentro do romance. Contudo, acabaram por relegar a um segundo plano os elementos políticos e ideológicos que atuam na constituição da narrativa. Outras leituras realizaram o processo inverso, dando destaque aos

elementos políticos, sociais, históricos e ideológicos, como é o caso de Evodio Escalante (1996), em seu ensaio “Texto histórico y texto social en la obra de Rulfo”, e do artigo “Imagens da revolução mexicana em *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, e *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel”, de Kátia Rodrigues Mello Miranda (2011). *Pedro Páramo* também incita o estabelecimento de uma leitura na qual a sociedade volta-se contra si mesma, como é o caso da proposta elaborada por Mariana Frenk (2003, p. 53):

El mundo creado por Rulfo es una parcela de la realidad mexicana, de cierta realidad social de México. (...) Pero, el verdadero tema del libro no es el cacique y sus víctimas. *Pedro Páramo* es la visión de un poeta de lo que es el hombre, su vida, su sufrimiento y su morir; visión del hombre sobre esta tierra, bajo este cielo, en México y dondequiera, hoy y siempre.¹⁰⁷

Há ainda interpretações que, a parte das demais mencionadas, se centram na questão do tempo, promovendo diferentes leituras desse elemento dentro da narrativa. Em algumas, o tempo aparece como circular – um tempo de eterno retorno -, sem progressão. Sob essa perspectiva Comala seria eternamente um purgatório (ou umbral – termo usado em muitas análises) e os mortos ali presentes estariam condenados por toda a existência. Encontramos esse tipo de percepção (do tempo circular) em Carlos Fuentes e em Juan Villoro (2001). Em outras interpretações, como a de Francisco Javier Ponce (1996), aponta-se para uma linha descendente – Comala, antes próspera, agora árida e sem vida, estaria fadada a continuar deteriorando-se: “Comala como un pueblo totalmente desértico; donde la mayoría de los personajes están muertos y los que viven no tardarán en perecer”¹⁰⁸ (PONCE, 1996). Por essa última leitura, as casas, já em deterioração, tenderiam a ruir mais e mais, até a completa aniquilação.

Outro tipo de análise tende a destacar o papel do espaço na narrativa. Comala é tomada a partir de leituras que a relacionam com povoados e cidades reais no México, como é o caso da leitura proposta por Manuel Ferrer Chivite (1972, p. 20), em *El laberinto mexicano en/de Juan Rulfo*, que defende a associação entre a Comala ficcional e a capital mexicana a partir da descrição geográfica do povoado

¹⁰⁷ Tradução nossa: “O mundo criado por Rulfo é uma parcela da realidade mexicana, de certa realidade social do México. (...) Porém, o verdadeiro tema do livro não é o cacique e suas vítimas. *Pedro Páramo* é a visão de um poeta do que é o homem, sua vida, seu sofrimento e sua morte; visão do homem sobre esta terra, sob este céu, no México e em qualquer lugar, hoje e sempre”.

¹⁰⁸ Tradução nossa: “Comala como um povoado totalmente desértico; onde a maioria das personagens está morta e as que vivem não tardarão em perecer”.

no romance:

Comala, por tanto, no solamente estará sobre un cráter; está, además, asentado en una depresión. Ya en este punto, conviene acudir a la geografía real. ¿Qué ciudad mexicana está asentada, construida sobre el cráter de un volcán y en una depresión? La respuesta es obvia: México, la capital.¹⁰⁹

Há ainda leituras como as de Hugo Rodríguez-Alcalá, no texto “Miradas sobre *Pedro Páramo* y *La Divina Comedia*”, que associam Comala ao inferno delineado por Dante, em *A Divina Comédia*: “Sin duda el *Infierno* de Dante es el arquetipo configurador del mundo de *Pedro Páramo*: lo es inequívoca e incuestionablemente. Comala, el cementerio de Comala, se nos presenta como una versión mexicana del Sexto Círculo (...)”¹¹⁰ (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1996, p. 775). Tal associação cria uma relação que só é possível de ser delineada através da literatura - obra a obra – ao contrário da anterior.

Outro tipo de interpretação – a última que mencionaremos aqui - destaca o papel do gênero dentro da narrativa. Alberto Vital (1998) elabora uma proposta de leitura na qual Susana San Juan possui um papel central, pois é ela, figura feminina, que conduz o destino de Pedro. Ao conduzir o destino do cacique, ela conduz também o destino de Comala. Ao liberar, com sua morte, Comala dos desmandos de Pedro – quando ele cruza os braços para o povoado -, ela acaba acarretando a aniquilação de Comala: o povoado paga com a vida a sua liberdade. A partir dessa interpretação, que põe Susana como um dos centros do romance, seria possível estabelecer outra ordem para a narrativa, uma ordem que não segue necessariamente a organização cronológica do livro. Assim, a cena principal, desencadeadora de toda a ação narrativa, ocorre no momento em que Susana, por ordem de Bartolomé, seu pai, descende em uma fenda em busca de ouro: “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

¹⁰⁹ Tradução nossa: “Comala, portanto, não somente está sobre uma cratera, mas também está assentada em uma depressão. Já nesse posto, convém acudir à geografia real. Qual cidade mexicana está assentada, construída sobre a cratera de um vulcão e em uma depressão? A resposta é óbvia: México, a capital”.

¹¹⁰ Tradução nossa: “Sem dúvida o *Infierno* de Dante é o arquétipo configurador do mundo de *Pedro Páramo*: o é inequívoca e inquestionavelmente. Comala, o cemitério de Comala, apresenta-se para nós como uma versão mexicana do Sexto Círculo (...)”.

afuera”¹¹¹ (RULFO, 2009a, p. 96). A descida dolorosa ao interior da terra não garante que a filha de Bartolomé encontre o que o pai buscava: não há ouro, não há dinheiro, não há nenhum bem de valor capital que possa ser usufruído pelo mineiro. Ao contrário, Susana encontrou apenas os ossos de alguém que, provavelmente, também havia buscado riqueza naquele lugar:

-¡Dame lo que está allí, Susana!
 Y ella agarró la calavera entre sus manos y cuando la luz le dio de lleno la soltó.
 -Es una calavera de muerto – dijo.
 -Debes encontrar algo más junto a ella. Dame todo lo que encuentres.
 El cadáver se deshizo en canillas; la quijada se desprendió como si fuera de azúcar. Le fue dando pedazo a pedazo hasta que llegó a los dedos de los pies y le entregó coyuntura tras coyuntura. Y la calavera primero; aquella bola redonda que se deshizo entre sus manos.¹¹² (RULFO, 2009a, p. 96)

Nessa proposta de leitura, Susana enlouqueceu depois de ter levado a ossada à superfície, ou seja, depois de conduzir simbolicamente a morte à superfície. Foi o pai de Susana quem a fez pegar os ossos e os transpor para o exterior da terra, sendo ele, então, quem promoveu a loucura da filha e selou o destino de Comala. A loucura de Susana a tornou inalcançável para Pedro. Quando ela morre e o povoado celebrou a sua morte (mesmo que de maneira inconsciente), Pedro jurou vingar-se. A extinção de Comala foi, então, decretada.

Em nossa leitura, apossamo-nos de partes dos caminhos percorridos pelas leituras aqui mencionadas, propondo, como pode ser percebido ao longo do estudo, um entrecruzamento de vias que considera, ao mesmo tempo, os elementos políticos, sociais, históricos e ideológicos e a questão mitológica dentro do romance; a proximidade de Comala com o inferno – e de forma particular com o purgatório (embora não proponhamos uma leitura obra a obra) -; e a relevância do elemento feminino na narrativa. A partir desse entrecruzamento, propomos a realização de uma leitura alegórica do romance de Rulfo, considerando a constituição transculturadora da obra.

¹¹¹ Tradução nossa: “Estava presa àquela corda que lhe machucava a cintura, que lhe sangrava as mãos; mas que não queria soltar: era como o único fio que a segurava ao mundo exterior”.

¹¹² Tradução nossa: “-Dá-me o que está aí, Susana!

E ela agarrou a caveira entre suas mãos e quando a luz a pegou em cheio soltou-a.

-É uma caveira de morto - disse.

-Deve encontrar algo mais junto a ela. Dá-me tudo o que encontres.

O cadáver se desfez em ossos; a queixada desprende-se como se fosse de açúcar. Foi-lhe dando pedaço a pedaço até que chegou aos dedos dos pés e lhe entregou articulação por articulação. E a caveira primeiro; aquela bola redonda que se desfez entre suas mãos”.

2.3 *Pedro Páramo*: Pedra de um páramo

O romance de Rulfo tem a maioria de suas ações ambientadas na cidade ficcional de Comala. No México, no Estado de Colima, há uma localidade homônima. Comala é um nome indígena que significa lugar de “comales”, ou seja, lugar onde são produzidos discos de barro usados para o cozimento de tortilhas ou para torrar grãos de café ou de cacau¹¹³. Localizado em uma região na qual floresceram importantes culturas como a olmeca, náhuatl (500 a. C.), tolteca, chichimeca (durante a época clássica, 1154-1429 d. C.), e a tarasca, esse povoado mexicano talvez tenha sido a fonte de inspiração de Rulfo para a criação de sua cidade ficcional. Contudo, o ambiente apresentado na Comala de Rulfo assume independência em relação ao ativo povoado de mesmo nome. Seus caracteres, principalmente os que dizem respeito a sua paisagem e a sua vegetação, destoam do povoado mexicano, embora a magia, o folclore e a cultura indígenas – alguns dos elementos que levaram Comala a integrar o programa *Pueblos mágicos*¹¹⁴ do México -, presentes no povoado, sejam elementos que também povoam as páginas de *Pedro Páramo*.

Da mesma forma que envolveu em “neblina” sua biografia, Rulfo também promoveu dúvidas sobre a relação de sua cidade ficcional com as cidades reais mexicanas. A relação com a Comala real, pertencente ao Estado de Colima, é a primeira associação feita pela maioria dos seus leitores. Contudo, como aponta Ruffinelli (2005), outro município, Tuxcacuesco, pode assumir uma relação mais íntima com a cidade ficcional do autor de *Pedro Páramo*: “Tuxcacuesco - así se llamaba originalmente la ‘Comala de *Pedro Páramo*”¹¹⁵ (RUFFINELLI, 2005, p. 18). Tuxcacuesco é um povoado localizado no Estado de Jalisco, metido em um labirinto de caminhos de terra, matagais e barrancos, de difícil acesso e, com frequência, de acordo com a hora do dia e a intensidade do calor, inexpugnável. Tal município já havia emprestado seu nome ao povoado ficcional do conto “El día del derrumbe”, presente em *El llano en llamas*: “Yo por esos días andaba en Tuxcacuesco. Hasta vi

¹¹³ O calor presente na Comala do romance de Rulfo, provavelmente, possui ligação com a significação do vocábulo que nomeia a cidade, uma vez que os discos de barro (os comales) são expostos a forte calor para que possam cumprir com a tarefa para a qual foram elaborados.

¹¹⁴ *Pueblos mágicos* é um programa mexicano desenvolvido para valorizar aspectos culturais, presentes em determinadas cidades, que contribuem para a construção da identidade mexicana.

¹¹⁵ Tradução nossa: “Tuxcacuesco – assim se chamava originalmente a ‘Comala’ de *Pedro Páramo*”.

cuando se derrumbaban las casas como si estuvieran hechas de melcocha, nomás se retorcían así, haciendo muecas y se venían las paredes enteras contra el suelo”¹¹⁶ (RULFO, 2009b, p. 135). Também encontramos referências a Tuxcacuesco na publicação dos fragmentos iniciais de *Pedro Páramo* apresentados sob o título *Un Cuento*, nas páginas da revista *Las Letras Pátrias*, de 1954: “Fui a Tuxcacuesco porque me dijeron que allá vivía mi padre, un tal de Pedro Páramo”¹¹⁷ (RULFO, 1954, p. 104). Tais referências foram substituídas por Comala posteriormente, estabelecendo uma relação entre os dois povoados. Talvez Rulfo tenha reunido traços desses dois lugares (Comala e Tuxcacuesco) para compor sua cidade ficcional, unindo-os com os de outros tantos lugarejos mexicanos nos quais os moradores vivem distanciados dos grandes centros urbanos, sendo muitas vezes obrigados a partir em busca de melhores condições de trabalho e de vida.

Além de Comala, a fazenda Media Luna, situada nas proximidades do povoado, também atua como palco de muitas ações ocorridas na narrativa. Há, ainda, referências às cidades de Sayula e de Contla que auxiliam na disposição espacial. Essas duas podem, da mesma forma que Comala/Tuxcacuesco, estabelecer relações com suas homônimas com existência real - Sayula e Contla pertencem ao Estado de Jalisco. No romance de Rulfo, essas duas cidades irmanam-se a Comala no número de habitantes, apresentando-se como povoados que estão próximos o suficiente para que uma jornada a pé ou a cavalo baste para transcorrer o espaço existente entre um e outro. No decorrer da narrativa, percebemos que em Sayula e Contla ainda há vida - elas não partilham do mesmo destino de Comala.

Pedro Páramo inicia com o relato da morte de Dolores Preciado e finda com a morte de Pedro Páramo. No transcurso entre uma morte e outra, nos é apresentada Comala e sua derrocada. O texto envolve vários narradores distintos: há o relato em primeira pessoa de Juan Preciado, filho de Dolores Preciado e de Pedro Páramo; há trechos de descrições de Comala feitos por Dolores para Juan; há passagens em primeira pessoa que podem ser atribuídas a Pedro Páramo contendo recordações da sua infância e adolescência e memórias de seu único amor, Susana San Juan;

¹¹⁶ Tradução nossa: “Eu por esses dias andava em Tuxcacuesco. Até vi quando as casas caíam como se estivessem feitas de melcocha, retorciam-se assim, fazendo caretas e paredes inteiras vinham em direção ao solo”.

¹¹⁷ Tradução nossa: “Fui a Tuxcacuesco porque me disseram que lá vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo”.

há moradores mortos que, por diversas vezes, assumem a voz narrativa e ainda há um narrador em terceira pessoa que traz relatos sobre a vida e a história dos moradores de Comala que tiveram algum envolvimento com Pedro. Por vezes, esses narradores são substituídos por diálogos entre as personagens. As vozes narrativas e os diálogos ordenam-se ao longo do romance de modo que, ao mesmo tempo em que a viagem de Juan a Comala é relatada, o passado dos habitantes do povoado é recuperado, permitindo que os trechos das distintas narrações e os fragmentos de diálogos sejam ordenados compondo a história da cidade e de seus moradores enquanto Pedro Parámo estava vivo: o passado é sobreposto ao presente. Como aponta Aguinada (1955, p. 77), “en *Pedro Parámo*, en lugar de capítulos cronológicos – o aun contrapunteados – encontramos fragmentos; sólo fragmentos de tiempos diversos, relacionados todos entre sí por la unidad sin límites que es el no-tiempo de la muerte y la confusión que son los rumores mismos”¹¹⁸. Há uma aparente desordem na forma como esses fragmentos narrativos são organizados, uma vez que ocorre a mescla das histórias de Juan Preciado, de Pedro Parámo e de outras personagens sem nenhuma regra lógica aparente. A ordem que melhor serviria para justificar tal organização é a que é elaborada pelo não-tempo da morte, a que é resgatada pela memória. Assim, é necessário ler o texto inteiro e conhecer todas as personagens para compreender como cada fragmento particular atua na composição do todo que é o romance.

Ao longo do texto, as personagens dão suas visões sobre a história de Comala. São visões partidas, fragmentadas. Mesmo o narrador em terceira pessoa parece não saber mais que o leitor. *Pedro Parámo* é uma novela com vozes de muitas personagens de extratos sociais distintos que se fazem ouvir sob a égide do caciquismo, sob os desmandos e a tirania de um latifundiário, representando uma sociedade mestiça. Em meio a essa profusão de vozes, recordamos o conceito de polifonia presente nos estudos do filósofo e teórico da literatura Mikhail Bakhtin. Bakhtin desenvolveu as ideias fundamentais do conceito de polifonia, contrapondo a concepção linguística sincrônica ou imanente idealizada por Saussure e pelos formalistas russos, dando novos impulsos aos estudos literários ao enfatizar aspectos intertextuais e contextuais da literatura. O principal traço de uma narrativa

¹¹⁸ Tradução nossa: “Em *Pedro Parámo*, em lugar de capítulos cronológicos – ou mesmo contraditórios – encontramos fragmentos; somente fragmentos de tempos diversos, relacionados todos entre si pela unidade sem limites que é o não-tempo da morte e a confusão que são os próprios rumores”.

polifônica é a ausência de apenas uma voz dominante (BAKHTIN, 1981). Ela (a narrativa) tende para a força subversiva, refletindo valores anti-hierárquicos, contemplando inúmeras e divergentes visões de mundo manifestas em perspectivas e vozes que se fragmentam e se complementam. No caso de *Pedro Páramo*, a subversão ocorre somente após a morte. São as vozes dos mortos que se fazem ouvir com força igual à do narrador em terceira pessoa e igual à voz do tirano – esta apresentada apenas durante a infância e a adolescência de Pedro. Essas vozes não eram audíveis enquanto os moradores de Comala estavam vivos, pois o temor a Pedro os fazia calar. Com a morte, ocorreu uma espécie de libertação. Cada voz oferta um fragmento individual e limitado da história do povoado.

A estrutura narrativa do romance de Rulfo contempla duas histórias centrais: a primeira é a história de Juan Preciado que vai a Comala em busca do pai e a segunda é a história de Pedro Páramo. Assim, pai e filho ocupam o primeiro plano da narração. Mas, não nos esqueçamos de dar destaque a Susana San Juan: personagem feminina de grande relevância dentro do romance que carrega a responsabilidade de ser a criatura mais desejada por Pedro e, por conta disso, desencadeadora de uma séria de ações. O segundo plano é ocupado por histórias menores que apresentam relação com as duas histórias principais, como a história de Miguel Páramo; a relação de Eduviges Dyada com Dolores Preciado; a morte da esposa de Abundio; a história de Damiana Cisneros; entre outras. As histórias menores foram dispostas ao longo das histórias centrais, ajudando a compô-las à medida que avançamos na leitura.

Podemos dizer que a maior parte narrativa é “fiel” à cronologia “realista”, uma vez que os acontecimentos estão organizados obedecendo a certa ordem: um fato anterior precede um posterior - depois da morte de Dolores, Juan inicia sua busca pelo pai e não o inverso. Contudo, se analisarmos todos os acontecimentos da narrativa, podemos encontrar vários pontos que seriam equivalentes para, a partir deles, elencar os demais acontecimentos. Além disso, em certos momentos, ficamos sem saber a ordem em que os fatos aconteceram, como durante a conversa entre Juan Preciado e Abundio. No trajeto de descida rumo a Comala, os dois irmãos trocam algumas palavras. O tempo, nesse momento, parece haver se rompido: “la conversación con Abundio avanza y retrocede; los momentos se empalman y,

cuando se encuentran repitiéndose, se contradicen o pierden su lugar”¹¹⁹ (MORA, 2010, p. 102). Vejamos um exemplo no trecho abaixo:

-¿Y qué trazas tiene su padre, si se puede saber?
 -No lo conozco – le dije -. Sólo sé que se llama Pedro Páramo.
 -¡Ah!, vaya.
 -Sí, así me dijeron que se llamaba.
 Oí otra vez el “¡ah!” del arriero. (...)
 Después los dos íbamos tan pegados que casi nos tocábamos los hombros.
 -Yo también soy hijo de Pedro Páramo – me dijo.
 Una banda de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo cuar, cuar, cuar. (...)
 -¿Conoce usted a Pedro Páramo? – le pregunté.
 Me atrevía a hacerlo porque vi en sus ojos una gota de confianza.
 -¿Quién es? – volví a preguntar.
 -Un rencor vivo – me contestó él.¹²⁰ (RULFO, 2009a, p. 07-08)

Em que momento Juan Preciado perguntou “¿Conoce usted a Pedro Páramo?”, antes ou depois de Abundio ter revelado que também era filho de Pedro? No texto, essa pergunta aparece depois da revelação de Abundio. Se ela ocorreu depois de “Yo también soy hijo de Pedro Páramo”, o tempo do diálogo é diferente do tempo em que ocorre a caminhada das duas personagens em direção a Comala. A conversa de Juan Preciado e de Abundio é estranha, cada um parece encontrar-se em uma dimensão individual, mas ambos se encontram em espaço e tempo compartilhados para comunicarem-se. Quando Juan pergunta a Abundio sobre Comala, este diz que está se dirigindo para tal povoado. Porém, no momento em que Comala é avistada pelos dois – não podendo ser outro lugar a não ser Comala -, Juan pergunta: “¿-Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?”¹²¹ (RULFO, 2009a, p. 06). Juan e Abundio parecem estar voltados apenas para suas individualidades, o que impossibilita que uma real conversa entre eles seja

¹¹⁹ Tradução nossa: “a conversa com Abundio avança e retrocede; os momentos se encaixam e quando se encontram repetindo-se, contradizem-se ou perdem seu lugar”.

¹²⁰ Tradução nossa: “-E que aparência tem o seu pai, se se pode saber?”

-Não o conheço – disse-lhe -. Só sei que se chama Pedro Páramo.

-Ah! Vá.

-Sim, assim me disseram que se chamava.

Ouvi outra vez o ‘ah!’ do arriero. (...)

Depois, nós dois íamos tão próximos que quase nos tocávamos os ombros.

-Eu também sou filho de Pedro Páramo – disse-me.

Um bando de corvos passou cruzando o céu vazio, fazendo cuar, cuar, cuar. (...)

-O senhor conhece Pedro Páramo – perguntei-lhe.

Atrevi-me a fazê-lo porque vi em seus olhos um pingo de confiança.

-Quem é? – voltei a perguntar-lhe.

-Um rancor vivo – respondeu-me ele”.

¹²¹ Tradução nossa: “-Como o senhor disse que se chama o povoado que se vê lá embaixo?”

estabelecida. Ambos pronunciam frases que, ao que parece, não são completamente apreendidas. Outro exemplo disso ocorre quando Abundio menciona que também é filho de Pedro Páramo. Juan viajou para encontrar seu pai e diante de tão importante informação não esboçou nenhuma reação, não pronunciou nenhuma palavra, parecendo estar ausente. Na continuação do caminho, depois de saber que Abundio era filho de Pedro, Juan perguntou: “¿-Conoce usted a Pedro Páramo?”. Qual o sentido dessa pergunta? Em um povoado pequeno, como Abundio poderia não conhecer Pedro Páramo? Juan não havia escutado o que o irmão lhe dissera antes?

Tais rupturas dentro da narrativa delineiam, desde o início, um distanciamento entre as personagens: estas habitam dimensões particulares. Torna-se difícil conceber uma única verdade, pois o leitor paira sobre inseguranças. Vejamos outro dois exemplos dessas rupturas. O primeiro está também relacionado a Abundio. Eduviges diz a Juan que Abundio, o arriero que lhe encaminhava clientes, era surdo (“-No puedo menos que agradeceréselo. Fue buen hombre y muy cumplido. Era quien nos acarreaba el correo, y lo siguió haciendo todavía después que se quedó sordo”¹²² – RULFO, 2009a, p. 18). Entretanto, o homem que acompanhou o filho de Dolores até Comala ouvia bem: “-Este de que le hablo oía bien”¹²³ (RULFO, 2009a, p. 19). Como pode um sujeito ser surdo e ouvir ao mesmo tempo? A morte curou Abundio de sua surdez? Ou o tempo da narrativa deu voltas para que o encontro entre os irmãos acontecesse antes de Abundio ficar surdo?

O segundo exemplo diz respeito ao nome da irmã de Dolores. Juan a chama de Gertrudis: “Vivíamos em Colima arrimados a la tía Gertrudis que nos echaba en cara nuestra carga”¹²⁴ (RULFO, 2009a, p. 22), enquanto Fulgor, o capataz de Pedro Páramo, a chama de Matilde: “Tengo entendido que una de ellas, Matilde, se fue a vivir a la ciudad”¹²⁵ (RULFO, 2009a, p. 39). Se Dolores possuía apenas uma irmã, qual o nome dela? Matilde? Gertrudis? O texto impossibilita o leitor de tomar as informações que oferta como verdades absolutas. Não há apenas uma verdade: a verdade, em *Pedro Páramo*, é o conjunto de todos os fragmentos apresentados, de todas as informações ofertadas, enfim de todas as verdades disponibilizadas.

¹²² Tradução nossa: “-Não posso menos que agradecer-lhe. Foi um bom homem e muito atencioso. Era quem nos trazia o correio, e seguiu fazendo-o mesmo depois que ficou surdo”.

¹²³ Tradução nossa: “-Este de quem lhe falo ouvia bem”.

¹²⁴ Tradução nossa: “Vivíamos em Colima sustentados pela tia Gertrudis que nos jogava na cara nosso fardo”.

¹²⁵ Tradução nossa: “Tenho ouvido que uma delas, Matilde, foi viver na cidade”.

Mesmo com ressalvas sobre o estabelecimento de uma linearidade temporal, propomos a divisão do romance em três grandes partes a partir da ordem em que os principais acontecimentos estão elencados. A primeira inicia com Juan Preciado, em Colima, prometendo a sua mãe, no leito de morte dela, ir a Comala, buscar por seu pai, Pedro Páramo, e cobrar dele tudo o que lhe é de direito. O pedido em tom de exigência feito por Dolores Preciado surge quase do interior de sua tumba, pois foi nos últimos momentos que ela imbuíu Juan de buscar Pedro e cobrar o que lhes era devido. Juan confessa, enquanto narrador, que não tinha, inicialmente, a intenção de cumprir a promessa, até que começou a sonhar com Comala e com seu pai, enchendo-se de ilusões, o que o levou a principiar a viagem: “no pensé en cumplir mi promesa. Hasta ahora pronto que comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones”¹²⁶ (RULFO, 2009a, p. 05). Juan parte em busca do pai que ele não conhece, motivado mais pelo intuito de encontrar a casa paterna e a referência familiar perdida com a morte da mãe do que encontrar amparo financeiro.

Nas primeiras duas frases do romance, o triângulo familiar (pai, mãe e filho) já nos é apresentado: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo”¹²⁷ (RULFO, 2009a, p. 05). O filho de Dolores é o único filho legítimo de Pedro Páramo, pois é o único filho fruto de um matrimônio reconhecido. Contudo, apesar de ter direito de usar o sobrenome paterno, carrega apenas o materno - criado longe do pai, Juan afirma-se somente como filho de Dolores. A parte paterna de sua identidade é o que ele buscará na cidade de Comala na figura de um pai que não conhece. A viagem a Comala é também uma busca pela história que o nome “Páramo” possui no povoado. Assim, a narrativa já inicia com duas promessas entrelaçadas: a promessa verbal feita por Juan a Dolores e a promessa de encontrar o pai na viagem que será empreendida.

Mas, de onde vem Juan Preciado? Onde ele e sua mãe estavam vivendo? O romance não nos fornece essa informação, somente sabemos que, por um tempo, os dois estiveram em Colima, na casa da irmã de Dolores. Pela dificuldade de encontrar o caminho de chegada e de partida, Juan parece vir de um lugar fora das cidades que compõem o entorno de Comala, e, apesar de carregar o signo da morte da mãe, ele vem de um lugar com vida.

¹²⁶ Tradução nossa: “não pensei em cumprir minha promessa. Até agora a pouco quando comecei a encher-me de sonhos, a dar voo às ilusões”.

¹²⁷ Tradução nossa: “Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo. Minha mãe me disse”.

Em sua viagem de ida, ele necessitava de um guia, de alguém que o conduzisse até o povoado em que viveu sua mãe. Abundio Martínez – que também era filho de Pedro e, portanto, irmão de Juan – foi quem o conduziu, levando-o de uma “margem” a outra, atravessando um “rio” de pó¹²⁸. Juan encontrou Abundio em Los Encuentros, um lugar onde vários caminhos se cruzavam, uma espécie de encruzilhada. Na credence popular, as encruzilhadas são lugares habitados por seres de outras realidades, por almas de pessoas que já partiram. O encontro com Abundio nesse lugar antecipa o que Juan irá encontrar ao chegar a Comala: uma cidade que está também em uma encruzilhada – dentro e fora da terra ao mesmo tempo -, sem pertencer a nenhum lugar.

Ao saber para onde o arrieiro se dirigia, Juan resolveu segui-lo. Vendo-se seguido, Abundio retardou o passo e esperou o forasteiro. O parentesco entre os dois foi revelado ao longo do trajeto. Ombro a ombro, emparelhados pela descida a Comala, mas distantes por uma vida sem qualquer tipo de convívio, os irmãos pouco falaram. Ao chegar à entrada do povoado, o filho de Dolores perguntou sobre seu pai. Seu irmão revelou-lhe que Pedro havia morrido há muitos anos. Juan separou-se do arrieiro e ingressou sozinho em Comala. Orientado por Abundio, buscou a casa de Eduviges Dyada, uma espécie de estalajadeira que poderia oferecer-lhe um lugar para dormir. Nesse momento, finda o que compreendemos como a primeira parte da narrativa.

O início da segunda parte ocorre com o ingresso de Juan em Comala, sua entrada física no povoado. Dolores, quando viva, descrevia Comala para seu filho como uma espécie de paraíso para onde sempre almejou voltar, criando uma expectativa em Juan: “Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada”¹²⁹ (RULFO, 2009a, p. 21). Essas descrições deveriam servir como uma espécie de guia para orientar Juan no povoado. Contudo, o cenário que ele encontrou

¹²⁸ Carlos Fuentes (2003), ao propor uma leitura mítica de *Pedro Páramo*, relaciona a figura de Abundio com Caronte, o barqueiro do Hades, que carregava as almas dos recém-mortos sobre as águas dos rios Estige e Aqueronte, que dividiam o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Sob essa perspectiva, Comala seria o mundo dos mortos, mas Juan Preciado ainda não estaria morto. Seu desejo de encontrar o pai seria o motivador para a descida aos inferos ainda vivo. O rio que Juan cruza é um rio de pó, seco, desértico, árido, como o povoado que encontrará a seguir.

¹²⁹ Tradução nossa: “Planícies verdes. Ver subir e baixar o horizonte com o vento que move as espigas, o ondular da tarde com uma chuva de cachos triplos. A cor da terra, o cheiro da alfafa e do pão. Um povoado que cheira a mel derramado”.

distanciava-se do paraíso descrito por sua mãe. Comala apresentava-se em um silêncio pesado, sem pessoas nas ruas. Aliado ao silêncio, delineava-se um cenário de abandono e de ruína: “Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba”¹³⁰ (RULFO, 2009a, p. 10).

Durante todo o romance, dos cinco sentidos, há dois que se destacam com mais intensidade: ver e ouvir. A atmosfera fantasmagórica encontrada – o abandono, o silêncio, os vultos que perambulam pelas ruas - por Juan desperta sua visão e sua audição. Nada pode ser alcançado em primeira instância, pois Juan parece estar envolto em névoa: escuta passos, mas não vê pessoas; ouve gritos, mas não sabe sua origem; vê folhas rolando pela rua, mas não há árvores. Som e imagem confundem-se. Há ainda, em meio a essa indefinição, a voz de Dolores que narra descrições de uma Comala de outro tempo. Oriunda do mundo dos mortos, tal voz vai enfraquecendo ao longo da narrativa, até desaparecer após a morte de Juan. As narrações de Dolores apelam para a audição de Juan, mas o que sua vista vê é distinto: Comala não é a mesma que Dolores descreve. A busca pelo paraíso descrito pela mãe acaba no encontro com um povoado morto: “Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste al ‘¿dónde es esto y dónde es aquello?’ A un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe”¹³¹ (RULFO, 2009a, p. 11).

A sinestesia também possui um papel relevante no romance. Em algumas passagens, um sentido remete a outro, não de maneira direta, mas interpretativa, como quando os murmúrios causam falta de ar (“Me mataron los murmullos”¹³² – RULFO, 2009a, p. 62) ou quando Fulgor Sedano sente o sabor do ar da chuva que molha a terra da Media Luna (“Fulgor Sedano sintió el olor de la tierra y se asomó a ver como la lluvia desfloraba los surcos. Sus ojos pequeños se alegraron. Dio hasta tres bocanadas de aquel sabor y sonrió hasta enseñar los dientes”¹³³ – RULFO, 2009a, p. 66). Os sentidos explorados no romance ao lado dos elementos sinestésicos presentes criam uma condição onírica que se entrelaça em certa medida com a realidade, apontando para o real como parte de um sonho: a vida

¹³⁰ Tradução nossa: “Olhei as casas vazias; as portas quebradas, invadidas pela erva”.

¹³¹ Tradução nossa: “Estavas equivocada com o lugar. Deste-me um endereço errado. Mandaste-me ao ‘onde é isto e onde é aquilo?’ A um povoado solitário. Buscando alguém que não existe”.

¹³² Tradução nossa: “Os murmulhos me mataram”.

¹³³ Tradução nossa: “Fulgor Sedano sentiu o cheiro da terra e voltou-se para ver como a chuva desfazia os sulcos. Seus olhos pequenos alegraram-se. Deu três tragadas daquele sabor e sorriu até mostrar os dentes”.

pode ser percebida como uma espécie de torpor.

Juan é um narrador em primeira pessoa. Assim, percebemos a autoconsciência como um dos seus traços de estruturação enquanto personagem. Temos acesso ao interior de Juan, ou seja, o escutamos mais do que o vemos. Durante a narrativa, não sabemos quais são seus traços físicos, porém ouvi-lo significa perceber como, no seu interior, vive o mundo exterior. Ouvi-lo não é conhecê-lo fisicamente, mas sim dar-lhe voz, e, por conseguinte, dar-lhe vida.

Preciado conseguiu chegar até a casa de Eduviges, com a informação de uma moradora de Comala que se apresentou de forma quase irreal: “Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera”¹³⁴ (RULFO, 2009a, p. 10). Na estalagem, Eduviges já estava a sua espera, pois havia sido avisada pela mãe morta de Juan: “Ella me avisó que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy”¹³⁵ (RULFO, 2009a, p. 12). O quarto destinado ao novo hóspede estava vazio e apresentava o mesmo aspecto de abandono e de deterioração encontrado no restante da cidade: possuía apenas uma porta e não possuía cama no seu interior. Após uma longa conversa com a dona da casa, na qual Eduviges lhe relatou acontecimentos que envolviam sua mãe e que pertenciam ao passado do povoado, Juan dirigiu-se para o seu quarto em busca de descanso, certo de que Eduviges era tão irreal quanto o vulto que havia visto ao entrar em Comala.

Durante a noite, ele ouviu vozes e gritos que pareciam brotar das paredes do quarto. Então, deparou-se com Damiana Cisneros que foi ao seu encontro para convidá-lo a ir dormir na fazenda Media Luna. Damiana, ao longo do trajeto, soma sua história às histórias contadas por Eduviges, apresentando ao filho de Dolores mais uma parte do passado de Comala. Como a presença de Damiana parecesse a Juan tão efêmera e irreal quanto as outras que havia encontrado na cidade, ele perguntou-lhe se ela está viva: “- ¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana! Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías”¹³⁶ (RULFO, 2009a, p. 46). Sem responder, ela desapareceu, deixando-o sozinho na rua. Sem nenhuma companhia conhecida e sem saber que rumo tomar, Juan encontrou vultos de

¹³⁴ Tradução nossa: “Ao cruzar uma travessa vi uma senhora envolta em seu chale que desapareceu como se não existisse”.

¹³⁵ Tradução nossa: “Ela me avisou que você viria. E precisamente hoje. Que chegaria hoje”.

¹³⁶ Tradução nossa: “-A senhora está viva, Damiana? Diga-me, Damiana! E logo me encontrei sozinho naquelas ruas vazias”.

peessoas, escutou fragmentos de conversas cujas fontes não conseguia identificar, ouviu canções distantes, viu carretas vazias passando lentamente. Comala converteu-se em uma cidade de resíduos: almas sem corpos; folhas sem árvores; nomes sem rostos; vozes sem bocas:

Sí – volvió a decirme Damiana Cisneros -. Este pueblo está lleno de ecos. Yo ya no me espanto. Oigo el aullido de los perros y dejo que aúllen. Y en días de aire se ve al viento arrastrando hojas de árboles, cuando aquí, como tú ves, no hay árboles. Los hubo en algún tiempo, porque si no ¿de dónde saldrían esas hojas?
Y lo peor de todo es cuando oyes platicar a la gente, como si las voces salieran de alguna hendidura y, sin embargo, tan claras que las reconoces.¹³⁷ (RULFO, 2009a, p. 45)

O filho de Dolores pensou em regressar, em voltar pelo caminho através do qual havia sido guiado por Abundio, pois sua busca havia se mostrado infrutífera: o pai estava morto, a cidade não era o paraíso descrito por Dolores, nem mesmo os conhecidos de sua mãe estavam vivos. No entanto, antes de buscar o caminho de volta, ele foi abordado por um homem que o convidou a ingressar em sua casa: um casebre com metade do teto caído. Dentro da casa havia um casal de irmãos nus. Ao perceberem que Juan estava atordoado e fatigado, o casal o convidou a dormir, a descansar até que o dia amanhecesse. Cansado, Juan adormeceu:

-Oímos que alguien se quejaba y daba de cabezazos contra nuestra puerta. Y allí estaba usted. ¿Qué es lo que ha pasado?
-Me han pasado tantas cosas, que mejor quisiera dormir.
-Nosotros ya estábamos dormidos.
-Durmamos, pues.¹³⁸ (RULFO, 2009, p. 50)

Perto do meio dia, quando despertou, percebeu que apenas a mulher estava no interior da habitação. Ela contou-lhe que, apesar de irmãos, eles viviam como marido e mulher. O fato de saberem que tal atitude era considerada errada pela sociedade fez com que os dois se escondessem e sentissem vergonha dos seus atos. Esse casal foi o mais próximo de vida que Juan havia encontrado até o

¹³⁷ Tradução nossa: “Sim – voltou a dizer-me Damiana Cisneros -. Este povoado está cheio de ecos. Eu já não me espanto. Ouço o latido dos cachorros e deixo que latam. E em dias de vento se o vê arrastando as folhas das árvores, quando aqui, como vês, não há árvores. Houve-as em algum tempo, porque, se não, de onde saíam essas folhas?

E o pior de tudo é quando ouves conversar a gente, como se as vozes saíssem de alguma rachadura e, contudo, são tão claras que as reconheces”.

¹³⁸ Tradução nossa: “-Ouvimos que alguém se queixava e dava cabeçadas contra nossa porta. E ali está o senhor. O que lhe aconteceu?/ -Aconteceram-me tantas coisas, que mais queria dormir./ -Nós já estávamos dormindo./ -Durmamos, então”.

momento. Porém, a lembrança de partir voltou a sua mente. Os irmãos aconselharam que ele aguardasse o amanhecer do dia seguinte para evitar que se perdesse ao longo do caminho. Seguindo o conselho, Juan preparou-se para sua segunda noite em Comala.

Adormecido em companhia da mulher, uma vez que o homem saiu para buscar um bezerro perdido, Juan despertou por volta da meia noite, sentindo-se mal devido ao calor e à falta de ar¹³⁹. Ele saiu para a rua na tentativa de conseguir respirar melhor e de atenuar o calor que sentia: “No había aire. Tuve de sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes que se fuera. Lo sentí ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre”¹⁴⁰ (RULFO, 2009a, p. 61). Pelas sensações descritas, Juan sofreu um ataque cardíaco, o que ocasionou sua morte.

No momento de sua morte, o filho de Dolores ouve murmúrios, ouve as vozes dos mortos presos a Comala. O povoado e seus habitantes impediram que Juan fosse embora, convertendo-o em mais um dos seus. Apesar do calor e da falta de ar, Juan também sentiu um frio que contrastava com o clima quente de Comala. O frio, segundo ele, provinha de seu sangue: “Me di cuenta a poco andar que el frío salía de mí, de mi propia sangre”¹⁴¹ (RULFO, 2009a, p. 63). Páramo significa também lugar sumamente frio e, ainda que Juan não carregasse o sobrenome do pai, ele levava o sangue de Pedro em suas veias.

O título provisório de *Los murmullos* divulgado por Rulfo alude à técnica utilizada na elaboração do romance (múltiplos narradores e diálogos) e à forma como o filho de Dolores morreu: aturdido por uma série de vozes, Juan perdeu sua identidade – ou talvez a encontrou -, convertendo-se em mais uma presença fantasmagórica. O romance rompe, assim, com o último fio que o conectava com o mundo exterior: Comala é um lugar distante de tudo; uma cidade que sepultou Juan

¹³⁹ Encontramos a seguinte passagem no romance: “El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derriéndose en un charco de lodo” (RULFO, 2009a, p. 61). A vinculação entre a mulher e o barro pode ser relacionada com o mito bíblico da origem do homem, o que permitiria estabelecer uma conexão entre o nome do povoado (Comala – lugar de comales – discos de barro) e os seus habitantes: ambos moldados do mesmo material - oriundos da terra e sujeitos à mesma aridez e escassez de frutos. Comala não produz, e a mulher com quem Juan passa a noite também não consegue ter filhos. Ambos, povoado e habitantes compartilham do mesmo devir.

¹⁴⁰ Tradução nossa: “Não havia ar. Tive que sorver o mesmo ar que saía da minha boca, detendo-o com as mãos antes que se fosse. Sentia-o ir e vir, cada vez menos; até que se fez tão fino que escapou entre os meus dedos para sempre”.

¹⁴¹ Tradução nossa: “Dei-me conta depois de pouco andar que o frio saía de mim, de meu próprio sangue”.

enquanto este buscava algo que um dia existiu, mas que não existia mais.

Com a morte de Juan, finda a segunda parte do romance. A terceira parte inicia após o sepultamento deste e estende-se até o final da narrativa. Depois de morto, Juan passou a conversar com Dorotea que estava enterrada ao seu lado ou encontrava-se na mesma cova – o texto não é claro sobre isso. Essa conversa entre tumbas fornece mais alguns trechos de histórias que auxiliam na composição do passado de Comala. Somadas a essas conversas, ainda há os monólogos de Susana San Juan que estava sepultada próximo a Juan e a Dorotea. A morte, para o filho de Dolores é libertação, pois lhe permitiu conhecer a história de Comala através da narração dos demais mortos do povoado.

Percebemos uma distinção entre os mortos que vagam pelas ruas de Comala (Eduviges, Abundio, Damiana, etc.) e os que estão nas tumbas (Dorotea, Susana e o próprio Juan): aqueles parecem não ter consciência de que estão mortos e continuam cumprindo com os afazeres que realizavam em vida, enquanto estes últimos parecem possuir maior consciência de seu estado, destinando seu tempo apenas a rememorar o que vivenciaram. Embora todos estejam presos a Comala, estes últimos, por sua consciência, parecem padecer mais. A morte não possui qualquer esperança de melhoria, de mudança, por isso o reconhecimento desse estado é mais doloroso para os que somente se ocupam dele.

A história que foi iniciada com a busca de Juan Preciado continua desenvolvendo-se mesmo após a morte deste. Além dos monólogos de Dorotea e de Susana, um narrador em terceira pessoa, que já realizava intervenções em meio ao relato desenvolvido pelo filho de Dolores, contribui para que o passado de Comala continue sendo recomposto. Esse narrador em terceira pessoa é quem conta como os homens de Comala entraram na revolução, como o cura ingressou na Guerra Cristera e como Abundio matou Pedro. Tais ações são os elementos que selam o destino de Comala que, abandonada por Pedro desde a morte de Susana, vê sua história assumir um rumo de condenação.

Em meio à narração em terceira pessoa, encontramos uma série de ruídos, de murmúrios, de frases soltas; frases sobre as quais não podemos afirmar com certeza sua proveniência: Por quem foram ditas? Em que circunstâncias? Essas frases compõem fragmentos do passado do povoado e de seus moradores: “¡Ay

vida, no me mereces!”¹⁴² (RULFO, 2009a, p. 35); “Mi novia me dio un pañuelo con orillas de llorar”¹⁴³ (RULFO, 2009a, p. 49); “Ruega a Dios por nosotros”¹⁴⁴ (RULFO, 2009a, p. 63); “Detrás de él, sólo se oyó un murmullo”¹⁴⁵ (RULFO, 2009a, p. 80); “El dulce de menta es azul. Amarillo y azul. Verde y azul. Revuleto con menta y yerbuena”¹⁴⁶ (RULFO, 2009a, p. 94). Essas frases demonstram que, apesar da existência de um narrador em terceira pessoa, a individualidade dos mortos ainda irrompe na narrativa. Suas vozes não perdem a particularidade quando unidas. Dessa forma, os murmúrios são uma maneira de lembrar constantemente que as diversas personagens possuíam uma identidade. Além disso, os nomes próprios - a maioria acompanhado de sobrenomes - contribuem para o delineamento da identidade particular de cada personagem, seja protagonista ou secundária. Mas, entre todas as personagens, Pedro Páramo é a que ocupa o centro da narrativa, mostrando-se maior que as demais: é a personagem mais mencionada no romance - a busca empreendida por Juan é para encontrar Pedro, todos os moradores de Comala organizam suas vidas a partir dos desígnios de Pedro, etc. Essa posição de destaque somada ao nome do romance serve para individualizar ainda mais o tirano, conferindo poder entre as demais personagens e poder na estruturação narrativa.

No romance, não encontramos descrições físicas claras das personagens. Os poucos traços apresentados são demasiado genéricos: “Me di cuenta que su voz estaba hecha de hembras 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”¹⁴⁷ (RULFO, 2009a, p. 10). Essa ausência de características físicas particulares opõe-se à presença de traços da personalidade que são apresentados através das ações das personagens como, por exemplo, o rancor de Pedro Páramo; a maldade intrínseca a Miguel Páramo e a luxúria de Eduviges Dyada. Assim, o que determina que essas personagens continuem presas à cidade de Comala mesmo depois de mortas não é a sua aparência física, mas sim os seus atos, a forma como conduziram as suas vidas.

¹⁴² Tradução nossa: “Ai vida, não me mereces!”.

¹⁴³ Tradução nossa: “Minha namorada me deu um lenço com marcas de choro”.

¹⁴⁴ Tradução nossa: “Roga a Deus por nós”.

¹⁴⁵ Tradução nossa: “Atrás dele, somente se escutou um murmúrio”.

¹⁴⁶ Tradução nossa: “O doce de menta era azul. Amarelo e azul. Verde e azul. Misto de menta e hortelã”.

¹⁴⁷ Tradução nossa: “Dei-me conta de que sua voz era feita de fibras humanas, de que sua boca tinha dentes e uma língua que se travava e destravava ao falar, e de que seus olhos eram como todos os olhos da gente que vive sobre a terra”.

A maioria das personagens do romance exercia algum tipo de ofício ou de atividade que serve para caracterizá-las: Rentería era o cura local; Abundio era arriero; Eduviges era a dona de uma hospedaria; Fulgor era o administrador dos negócios de Pedro Páramo; Damiana era a governanta da Media Luna; Dorotea era uma espécie de alcoviteira que atendia aos interesses de Miguel Páramo; e Pedro Páramo, dono da Media Luna, era um homem de posses que exercia seu poder sobre as terras e sobre a existência de Comala. Porém, Pedro renunciou a seus encargos e ocupações no momento em que perdeu Susana, abandonando-se à espera de uma morte definitiva, pois, infeliz no amor, já se sentia, de certa maneira, morto em vida. E quanto a Juan Preciado? Não sabemos qual a ocupação do filho de Dolores, nem que habilidade ele foi capaz de acrescentar ao povoado com sua vinda.

Yoo Bong Seo (2001), em seu artigo “*Pedro Páramo* de Juan Rulfo: Un encuentro de voces”, destaca que Rulfo confere liberdade as suas personagens, permitindo que elas busquem sua definição através do próprio discurso e do discurso das demais. Assim, o processo de autoidentificação de cada personagem não pode ser percebido de forma separada em relação à presença do outro e “no siempre llega a los mismos términos de conclusión o indeterminación”¹⁴⁸ (SEO, 2001). Seo (2001) aponta personagens que, em *Pedro Páramo*, expressam sua autodefinição. A maneira que o estudioso utiliza para fazer essa análise é o emprego do verbo “ser”. As personagens por ele elencadas são: Abundio Martínez (“Yo también soy hijo de Pedro Páramo - me dijo”¹⁴⁹ – RULFO, 2009a, p. 07 [grifo nosso]); Eduviges Dyada (“-Soy Eduviges Dyada. Pase usted.”¹⁵⁰ – RULFO, 2009a, p. 12 [grifo nosso]); Miguel Páramo (“Soy Miguel Páramo, Ana. No te asustes.”¹⁵¹ – RULFO, 2009a, p. 30 [grifo nosso]); Damiana Cisneros (“-No me llamo Eduviges. Soy Damiana.”¹⁵² – RULFO, 2009a, p. 36 [grifo nosso]); Fulgor Sedano (“Fulgor Sedano, hombre de 54 años, soltero, de oficio administrador,...”¹⁵³ - RULFO, 2009a, p. 36-; “Sabrá pronto que yo soy el que sabe. Lo sabrá. Y a lo que vengo.”¹⁵⁴ - RULFO, 2009a, p. 38 [grifo nosso]); Dorotea (“Soy algo que no le estorba a

¹⁴⁸ Tradução nossa: “nem sempre chega aos mesmos termos de conclusão ou indeterminação”.

¹⁴⁹ Tradução nossa: “Eu também sou filho de Pedro Páramo – disse-me”.

¹⁵⁰ Tradução nossa: “Sou Eduviges Dyada. Entre”.

¹⁵¹ Tradução nossa: “Sou Miguel Páramo, Ana. Não te assustes”.

¹⁵² Tradução nossa: “Não me chamo Eduviges. Sou Damiana”.

¹⁵³ Tradução nossa: “Fulgor Sedano, homem de 54 anos, solteiro, de oficio administrador,...”.

¹⁵⁴ Tradução nossa: “Sabrá logo que sou eu quem sabe. Sabrá. E a que venho”.

nadie.”¹⁵⁵ – RULFO, 2009a, p. 65 [grifo nosso]). A esses ainda podemos acrescentar outros que também se autodefinem de forma semelhante, mas que não são apontados por Seo em sua classificação: Bartolomé San Juan (“No me digas Bartolomé. ¡Soy tu padre!”¹⁵⁶ – RULFO, 2009a, p. 89 [grifo nosso]); o cura Rentería (“Yo soy un pobre hombre dispuesto a humillarse, mientras sienta el impulso de hacerlo. (...) Un hombre malo. Eso siento que soy”¹⁵⁷ – RULFO, 2009a, p. 77 [grifo nosso]) e Pedro Páramo (“-Necesito hablar directamente cocon el patrón. / -Yo soy. ¿Qué quieres?”¹⁵⁸ – RULFO, 2009a, p. 99 [grifo nosso]).

Ao autodefinirem-se, as personagens reforçam seu caráter de individualidade e se atribuem identidades que, ao longo do romance, contribuem para o delineamento de Comala. Contudo, como bem destaca Seo (2001), Susana San Juan não faz parte desse grupo. Ela interroga-se sobre sua identidade, questiona-se sobre quem é, agindo de forma inversa em relação aos demais:

-¿Y yo quién soy?
-Tú eres mi hija. Mía. Hija de Bartolomé San Juan.
En la mente de Susana San Juan comenzaron a caminar las ideas, primero lentamente, luego se detuvieron, para después echar a correr de tal modo que no alcanzó sino a decir:
-No es cierto. No es cierto.¹⁵⁹ (RULFO, 2009a, p. 89) [grifo nosso]

Da mesma forma que Susana interroga-se sobre sua identidade, ela também rejeita a definição que lhe é oferecida, pois esta parece não estar de acordo com seus pensamentos. Seo (2001), ao analisar o trecho do diálogo de Susana e Bartolomé que transcrevemos acima, apenas destaca o fato de Susana não aceitar a definição que lhe é proposta, quando, na verdade o estudioso acaba por ignorar que essa personagem busca outro tipo de definição para si; uma definição mais complexa e mais difícil de ser delimitada se comparada com as das demais personagens, como podemos perceber na continuação do diálogo:

¹⁵⁵ Tradução nossa: “Sou algo que não estorva a ninguém”.

¹⁵⁶ Tradução nossa: “Não me chames de Bartolomé. Sou teu pai!”.

¹⁵⁷ Tradução nossa: “Eu sou um pobre homem disposto a humilhar-se, enquanto sinto o impulso de fazê-lo. (...) Um homem mau. Isso sinto que sou”.

¹⁵⁸ Tradução nossa: “Necesito falar diretamente cocom o patrão. / - Sou eu. O que queres?”.

¹⁵⁹ Tradução nossa: “-E eu quem sou?”

-Tu és minha filha. Minha. Filha de Bartolomé San Juan.

Na mente de Susana San Juan começaram a caminhar as ideias, primeiro lentamente, logo se detiveram, para depois se pôr a correr de tal modo que não conseguiu dizer nada além de:

-Não é verdade. Não é verdade”.

-Este mundo que lo aprieta a uno por todos los 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? ¿Por qué se nos ha podrido el alma? Tu madre decía que cuando menos nos queda la caridad de Dios. Y tú la niegas, Susana. ¿Por qué me niegas a mí como tu padre? ¿Estás loca?

-¿No lo sabías?

-¿Estás loca?

-Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías?¹⁶⁰ (RULFO, 2009a, p. 89-90)

Susana autodefine-se através da loucura, sendo o reverso das demais personagens. Ser louca, na narrativa, está relacionado a opor-se à lógica do lugar, ou seja, não subjugar-se a Pedro Páramo, não acreditar no que vê e no que ouve. Pedro, obcecado por Susana, tem a sua frente uma mulher que não consegue compreender e que se lhe torna inacessível. O poder do grande latifundiário é vencido pela loucura da filha de Bartolomé. Pedro é o páramo, a terra, a secura, o deserto, o frio, é duro, áspero, inflexível; enquanto Susana possui vínculo com o mar, com a água, é movediça, maleável, fluída, é a negação do deserto, enfim é o oposto de Pedro, é o oposto de Comala:

Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de su marea... (...)

Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo.¹⁶¹ (RULFO, 2009a, p. 101-102)

Enquanto a água simboliza a vida, a fertilidade; o deserto é a morte, a secura. Susana simboliza a vida e a fertilidade que estão em outro lugar, mas que não habitam mais Comala, que não fazem mais parte do povoado. Em meio à secura,

¹⁶⁰ Tradução nossa: “-Este mundo que aperta uma pessoa por todos os lados, que vai esvaziando punhados de nosso pó aqui e ali, desfazendo-nos em pedaços como se polvilhasse a terra com nosso sangue. O que fizemos? Por que nossa alma apodreceu? Tua mãe dizia que ao menos nos resta a caridade de Deus. E tu a negas, Susana. Por que me negas como teu pai? Estás louca?

-Não sabias?

-Estás louca?

-Claro que sim, Bartolomé. Não sabias?”

¹⁶¹ Tradução nossa: “Meu corpo se sentia à vontade sobre o calor da areia. Tinha os olhos fechados, os braços abertos, desdobradas as pernas à brisa do mar. E o mar ali em frente, distante, deixando apenas restos de espuma em meus pés ao subir de sua maré... (...)

Voltei. Voltaria sempre. O mar molha meus tornozelos e se vai; molha meus joelhos, minhas coxas; rodeia minha cintura com seu braço suave, dá volta sobre meus seios; abraça-se a meu pescoço; aperta meus ombros. Então afundo nele, inteira. Entrego-me a ele em seu forte bater, em seu suave possuir, sem deixar pedaço”.

Susana enlouquece, sobrepondo-se à realidade de opressão em que vivem os outros moradores do lugar. Assim, a autodefinição de Susana dá-se de outra forma; dá-se por sua não integração à Comala, pelo seu distanciamento do povoado, sendo a sua loucura o meio que encontra para evadir da tirania e da aspereza do lugar.

Além da questão identitária das personagens, vale destacar a organização temporal e a construção narrativa de *Pedro Páramo*. Ao longo de todo o romance de Rulfo, não encontramos uma marcação temporal precisa, embora obtenhamos algumas referências temporais como, por exemplo, “era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente”¹⁶² (RULFO, 2009a, p. 06), “era la mañana del 8 de diciembre”¹⁶³ (RULFO, 2009a, p. 122), “en el comienzo del amanecer”¹⁶⁴ (RULFO, 2009a, p. 115). Essas menções auxiliam na percepção do encadeamento temporal das ações de algumas personagens e nos remetem a uma marcação temporal pautada na observação dos elementos da natureza como as dos indígenas pré-colombianos e como as das comunidades rurais. Comala pode ser considerada como uma comunidade rural e, como tal, norteia suas ações pelos movimentos do sol e da lua e pelas mudanças de estação. É possível detectar poucas referências sobre a passagem temporal, tais como “muchos años antes”¹⁶⁵ (RULFO, 2009a, p. 95) e “esperé treinta años a que regresaras, Susana”¹⁶⁶ (RULFO, 2009a, p. 87). Depois que Juan¹⁶⁷ morreu e foi integrado ao restante dos moradores mortos de Comala, as referências quanto à distinção entre o amanhecer e o anoitecer e a percepção da passagem temporal tornam-se ainda mais escassas.

Em grande parte do romance, encontramos o emprego de verbos no Pretérito Imperfeito do Indicativo – “pensaba”; “convertía”; “quedaba”; “había”; “llevaban”; “preocupaba”; etc. -, indicando fatos que ocorriam em um passado algo distante, mas sem marcação temporal precisa. Além dessa imprecisão, há ainda momentos em que o tempo da narrativa parece retroceder, embaralhando presente e passado, como no caso do diálogo entre Abundio e Juan Preciado mencionado anteriormente.

¹⁶² Tradução nossa: “era esse tempo de calor, quando o ar de agosto sopra quente”.

¹⁶³ Tradução nossa: “era a manhã de oito de dezembro”.

¹⁶⁴ Tradução nossa: “no começo do amanhecer”.

¹⁶⁵ Tradução nossa: “muitos anos antes”.

¹⁶⁶ Tradução nossa: “esperei trinta anos para que regressasses, Susana”.

¹⁶⁷ É possível traçarmos outra linha interpretativa no que se refere à percepção de como Juan conta a sua ida a Comala: É possível que desde o início da narrativa ele já estivesse morto e que todas as suas ações até o momento em que o encontramos na tumba conversando com Dorotea sejam uma lembrança, ou seja, constituam parte da história que ele está contando àquela que está sepultada ao seu lado. Assim, Juan já inicia o romance morto e nós só perceberemos isso quando o encontramos contando sua história para Dorotea.

O próprio texto assegura-se de destacar isso para o leitor: “Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz”¹⁶⁸ (RULFO, 2009a, p. 58). O tempo avança, retrocede, equipara passado e presente, igualando-os. Embora seja possível identificar a ordem de alguns acontecimentos ao longo da narrativa, os demais parecem obedecer uma ordem de relato que é guiada pela memória e, por conta disso, mostra-se imprecisa. Essa imprecisão é reforçada quando consideramos a multiplicidade de narradores e percebemos que a maioria dos relatos é mais interior do que exterior.

Quanto à forma de escrita de Rulfo, nesse romance percebemos que os narradores - principalmente o narrador em terceira pessoa - juntam palavras de forma concisa - poderíamos mesmo dizer que de forma “seca” -, sem a elaboração de contornos e matizes que atenuem ou abrandem a leitura. Verbos, substantivos e pronomes organizam-se no interior das frases, compondo, por vezes, uma sonoridade que permite que um enunciado crie um “laço”, uma “presilha” atrelando-se ao enunciado seguinte: “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”¹⁶⁹ (RULFO, 2009a, p. 51). A repetição é a principal responsável pelo estabelecimento dessas “amarras”. Mas, percebamos que a sonoridade e o encadeamento produzidos raramente são fluídos – “Vem a tomar antes algún bocado. Algo de algo”¹⁷⁰ (RULFO, 2009a, p. 14); “jugaba con el aire dándole brillos a las hojas con que jugaba el aire”¹⁷¹ (RULFO, 2009a, p. 14); “entonces ella no supo de ella”¹⁷² (RULFO, 2009a, p. 97) -: os sons que se repetem são fortes, secos, e, muitas vezes, são tão ásperos quanto o páramo em que são pronunciados.

Em *Pedro Páramo*, Rulfo fez uso da linguagem particular do campo mexicano. Todavia, esta não é reproduzida de forma literal, sendo também um artifício, uma criação literária. A presença de frases breves, como mencionamos, é um exemplo

¹⁶⁸ Tradução nossa: “Como se houvesse retrocedido o tempo. Voltei a ver a estrela junto à lua. As nuvens desfazendo-se. As revoadas de sabiás. E em seguida a tarde ainda cheia de luz”.

¹⁶⁹ Tradução nossa: “Ouvia de vez em quando o som das palavras, e notava a diferença. Porque as palavras que ouvira até então, até então o soube, não tinham nenhum som, não soavam; sentiam-se; porém sem som, como as que se ouvem durante os sonhos”.

¹⁷⁰ Tradução nossa: “Vem comer alguma coisa antes. Algo de algo”.

¹⁷¹ Tradução nossa: “brincava com a brisa dando brilho às folhas com as quais brincava a brisa”.

¹⁷² Tradução nossa: “então ela não soube dela”.

desse tipo de linguagem singular que é ao mesmo tempo sucinta e rica em significação.

2.4 Pedro Páramo: “se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras”¹⁷³ (RULFO, 2009a, p. 132)

Pedro Páramo é a personagem que dá nome ao romance. Pai de Juan Preciado, é ele quem desencadeia a busca que promove a narrativa. Só temos acesso a sua voz quando encontramos trechos narrados por ele, em primeira pessoa, relacionados a sua infância e ao seu único amor - Susana San Juan -, delineando, desde o início da narrativa, o sentimento que Pedro nutre por essa mulher. As demais informações são apresentadas por um narrador em terceira pessoa. No decorrer do romance, tomamos conhecimento do restante da história de Pedro, principalmente, por meio da apresentação de outras personagens que possuem relação com ele. Essa apresentação é feita ora pelas próprias personagens ao realizarem seus relatos ora através do narrador em terceira pessoa e ora através de diálogos nos quais se omite o narrador e vemos a autoridade de Pedro imperando sobre o povoado.

Pertencente a uma família com posses e com um sobrenome tradicional na região, Pedro teve uma infância acompanhada, sobretudo, pela mãe e pela avó, ajudando nos afazeres domésticos: “-Abuela, vengo a ayudarle a desgranar maíz”¹⁷⁴ (RULFO, 2009a, p. 14). Essa convivência doméstica torna Pedro, aos olhos de Lucas, seu pai, inapto para comandar a Media Luna – fazenda na qual a família vivia, localizada nos arredores de Comala -: “No se cuenta con él para nada, ni para que me sirva de bordón cuando yo esté viejo”¹⁷⁵ (RULFO, 2009a, p. 40-41). Por conta de região violenta que habitava, tornou-se órfão de pai quando ainda era criança.

Durante sua infância Pedro mostrava-se uma criança distante, triste, mas que não era propensa a resignações:

¹⁷³ Tradução nossa: “foi desmoronando como se fosse um monte de pedras”.

¹⁷⁴ Tradução nossa: “- Vó, vim te ajudar a debulhar milho”.

¹⁷⁵ Tradução nossa: “Não se conta com ele para nada, não me servirá nem de apoio quando eu estiver velho”.

-No estás allí para ganar dinero, sino para aprender; cuando ya sepas algo, entonces podrás ser exigente. Por ahora eres sólo un aprendiz; quizá mañana o pasado llegues a ser tú el jefe. Pero para eso se necesita paciencia y, más que nada, humildad. Si te ponen a pasear al niño, hazlo, por el amor de Dios. 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.¹⁷⁶ (RULFO, 2009a, p. 23)

Essa falta de resignação fica explícita quando, após a morte de Lucas, Fulgor, empregado de confiança que auxiliava na administração das propriedades da família, informa Pedro das dívidas contraídas. Apesar do sobrenome e das terras, a família Páramo havia contraído muitas dívidas para manter seu padrão de vida e seu sobrenome na região. Durante o encontro com Fulgor, Pedro faz questão de mostrar a sua autoridade e a sua maestria para solucionar os problemas que a família enfrentava, assinalando seu poder e determinação. Para acabar com as dívidas, o filho de Lucas opta por soluções que o favoreçam em detrimento dos devedores. A primeira medida tomada é pedir a mão de Dolores Preciado em casamento. Casado com ela, não precisaria mais quitar a dívida e ainda poderia dispor dos bens da mulher para pagar os cobradores restantes. Como a irmã de Dolores havia partido de Comala, à futura esposa de Pedro caberia a posse do rancho Enmedio.

Ao casar com Dolores, parte da dívida foi paga, mas ainda faltava acertar as contas com os Fregosos, os Guzmanes e os Aldretes. Com Toribio Aldrete, Pedro começa a demonstrar a tirania que permeará suas atitudes até a morte. O filho de Lucas manda Fulgor procurar Aldrete e acusá-lo de ter invadido as terras da Media Luna ao construir sua cerca. Como forma de punição por um crime que sequer havia cometido (“-Él hizo bien sus mediciones. A mí me consta”¹⁷⁷ – RULFO, 2009a, p. 43), Toribio foi enforcado por Fulgor Sedano e mais alguns homens, a mando de Pedro, em um dos quartos da estalagem de Eduviges Dyada.

Depois de morto, deixaram o corpo pendurado, trancado dentro do quarto até que secasse, para que não encontrasse descanso, para que continuasse agonizando eternamente como uma lembrança do que Pedro Páramo podia fazer, da extensão de seu poder: “La ley de ahora en adelante la vamos a hacer

¹⁷⁶ Tradução nossa: “-Não estás aí para ganhar dinheiro, mas sim para aprender; quando já souber algo, então, poderá ser exigente. Por enquanto é somente um aprendiz, quem sabe amanhã ou depois chegue a ser o chefe. Porém, para isso é necessário paciência e, antes de tudo, humildade. Se te mandam passear com o bebê, passeia, pelo amor de Deus. É necessário que te resignes.

-Que se resignem os outros, vó, eu não estou para resignações.
-Tu e tuas esquisitices! Sinto que vais te dar mal, Pedro Páramo”.

¹⁷⁷ Tradução nossa: “-Ele fez bem suas medicões. Eu sei”.

nosotros”¹⁷⁸ (RULFO, 2009a, p. 43). São os gritos e gemidos de Toribio Aldrete que Juan Preciado escutou quando passou a noite na estalagem de Eduviges, pois o quarto em que dormiu era o mesmo em que Toribio havia sido enforcado. Pedro, ao impor-se sobre Comala, conduzindo o povoado com suas próprias leis, tornou-se um tirano. Sua vontade imperava sobre o povo como se fosse a própria encarnação da lei, conduzindo os destinos dos que lá viviam, comandando Comala segundo sua vontade.

Com o passar dos dias, o casamento por interesse acabou aborrecendo Dolores e ela partiu para encontrar-se com a irmã que estava em outra cidade, em busca de amparo, de referências familiares e afetivas. Pedro não lamentou a partida da esposa, ao contrário, ficou aliviado. Quando decidiu não procurar por Dolores, não ir buscá-la, Pedro abriu mão de um casamento que já tinha atendido aos seus interesses, que já o havia ajudado a sanar suas dívidas, demonstrando que fora o dinheiro e não o amor que o motivara. Dolores configurou-se como a mulher violada, usurpada em sua herança, em sua mocidade e em seu amor. Sem mais nada a oferecer ao tirano, afastou-se de Comala, deixando para trás sua casa, suas terras, seus amigos, levando consigo um filho, fruto de um ato de domínio, de controle, de apoderamento. A mãe afastou o filho do pai em um ato – inconsciente, talvez – de proteção, mas o filho – encaminhado pela mãe – acabou retornando a Comala em busca do pai, colocando sua própria segurança em risco.

De posse das terras de Dolores e de seus bens que haviam ficado em Comala, Pedro erigiu-se cada vez mais como um latifundiário que fazia sua vontade imperar no pequeno povoado. Ele ultrapassou seu pai em autoridade e em propriedades. O sobrenome Páramo ganhou força, tornou-se sinônimo de poder, subjugando cada vez mais o povoado. Pedro foi maior que Lucas: o filho superou o pai. Mas, essa superação ocorreu através dos desmandos, do medo, da coação. Sua voz, suas ordens tinham força, tinham poder sobre os demais. Pedro subverteu o povoado, tornou-o seu: Pedro era o “pai” de Comala.

O filho de Lucas possuiu muitas mulheres depois de Dolores. Sem estabelecer qualquer vínculo com elas além de visitas noturnas, gerou muitos filhos que não receberem do pai nada mais que o batismo: “El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo

¹⁷⁸ Tradução nossa: “Nós faremos a lei de agora em diante”.

más chistoso es que él nos llevó a bautizar”¹⁷⁹ (RULFO, 2009a, p. 09). Ignorando o destino que as mulheres e os filhos tomaram, ele seguiu vivendo somente com seus empregados na Media Luna, até que recebeu a companhia de Miguel. Miguel foi entregue a Pedro pelas mãos do padre Rentería. Recém-nascido, com a mãe morta durante o parto, só restou ao padre levá-lo para junto de Pedro:

-Don Pedro, la mamá murió al alumbrarlo. Dijo que era de usted. Aquí lo tiene.
 Y él ni lo dudó, solamente le dijo:
 -¿Por qué no se queda con él, padre? Hágalo cura.
 -Con la sangre que lleva dentro no quiero tener esa responsabilidad.
 -¿De verdad cree usted que tengo mala sangre¹⁸⁰?
 -Realmente sí, don Pedro.
 -Le probaré que no es cierto. Déjemelo aquí. Sobra quien se encargue de cuidarlo.
 -En eso pensé, precisamente. Al menos con usted no le faltará el sustento. El muchachito se retorció, pequeño como era, como una víbora.
 -¡Damiana! Encárgate de esa cosa. Es mi hijo.¹⁸¹ (RULFO, 2009a, p. 74)

Miguel foi o único filho de Pedro que carregou o sobrenome Páramo. Criado na Media Luna, tornou-se um homem impulsivo, cujas ações seguiam de perto as do pai. Miguel foi o responsável por estuprar a sobrinha do padre Rentería e por matar o pai dela - irmão do padre. As maldades cometidas por Miguel parecem ser antecipadas pelo padre quando ele o entregou para Pedro. Contudo, levando a criança para ser criada na Media Luna, Rentería permitiu que o “mau sangue” que o menino carregava encontrasse terreno fértil, chegando ao ponto de voltar-se contra a família daquele que o havia ajudado a encontrar um lar. Com Juan Preciado a situação foi diferente, pois, criado longe da Media Luna, sua formação foi distinta, não recebendo os mesmo estímulos que Miguel. Contudo, o “mau sangue” que

¹⁷⁹ Tradução nossa: “O caso é que nossas mães nos mal-pariram em uma esteira ainda que fossemos filhos de Pedro Páramo. E o mais engraçado é que ele nos levou para batizar”.

¹⁸⁰ Novamente temos na narrativa a referência ao sangue de Pedro como algo ruim. Quando Juan morre, o frio brota do seu sangue, do sangue de Pedro que corre em suas veias. E, na passagem acima transcrita, encontramos referência ao sangue ruim de Pedro que Miguel carrega. Assim, em ambos os casos, o sangue do tirano é percebido como negativo. Ser filho de Pedro Páramo somente pode acarretar coisas e ações ruins.

¹⁸¹ Tradução nossa: “-Dom Pedro, a mãe morreu ao dar a luz. Disse que era seu. Aqui o tem. E ele não duvidou, somente disse:

-Por que não fica com ele, padre? Faça-o cura.
 -Com o sangue que leva dentro não quero ter essa responsabilidade.
 -De verdade crê o senhor que tenho mau sangue?
 -Realmente sim, dom Pedro.
 -Provar-lhe-ei que não é verdade. Deixe-o aqui. Sobra quem se encarregue de cuidar dele.
 -Nisso pensei, precisamente. Ao menos com o senhor não lhe faltará o sustento. O menininho se retorcia, pequeno como era, como uma víbora.
 -Damiana! Encarregue-se dessa coisa. É meu filho”.

carregava acabou por manifestar-se no momento de sua morte.

A maldade que Miguel levava consigo fazia eco na ânsia demonstrada na forma como conduzia seu cavalo: galopava velozmente pelas estradas, em uma pressa sem justificativa. Cavalo e cavaleiro perderam-se no caminho. Rumo à casa de sua namorada, Miguel morreu em uma manobra arriscada com o cavalo para economizar tempo. Sua alma, ao não conseguir encontrar seu destino, buscou Eduviges Dyada entre o caminho que ia da Media Luna até Contla para contar-lhe o que aconteceu: “Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre. Hice que el *Colorado* lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que humo y humo y humo”¹⁸² (RULFO, 2009a, p. 25).

Colorado, o cavalo de Miguel, ao perceber que seu cavaleiro estava ferido, rumou atordoado para a Media Luna em busca de ajuda, mas já era tarde. O sofrimento do animal pela perda de Miguel é demonstrado com mais intensidade na narrativa do que a dor do pai: “Lo supimos porque el *Colorado* volvió solo y se puso tan inquieto que no dejó dormir a nadie. Usted sabe cómo se querían él y el caballo, y hasta estoy por creer que el animal sufre más que don Pedro. No ha comido ni dormido y nomás se vuelve un puro corretear”¹⁸³ (RULFO, 2009a, p. 25-26). O cavalo havia sido presente de Pedro para Miguel, dessa forma pode-se dizer que foi o pai quem deu ao filho o instrumento de sua morte. Para evitar o convívio com o sofrimento do cavalo, Pedro mandou que Fulgor o matasse, livrando-se, assim, do ser que possuía um forte vínculo com seu filho e que se configuraria em uma lembrança constante da morte deste. Mesmo depois de morto, o cavalo de Miguel continuou em um eterno vagar, em uma eterna corrida, sem nunca encontrar o cavaleiro que procurava. Quando Juan estava na casa de Eduviges, ela ouviu o som do galope do cavalo em uma corrida que nunca finda, como o tempo que não se detém ou a história que não para.

Pedro se reconhecia em Miguel, por isso a morte do filho também foi um

¹⁸² Tradução nossa: “Só saltei o muro de pedra que ultimamente mandou colocar meu pai. Fiz com que o *Colorado* o saltasse para não dar essa volta tão grande que há que se fazer agora para encontrar o caminho. Sei que o saltei e depois continuei correndo; mas, como te disse, não havia mais que fumaça e fumaça e fumaça”.

¹⁸³ Tradução nossa: “Soubemos por que o *Colorado* voltou sozinho e se pôs tão inquieto que não deixou ninguém dormir. A senhora sabe como se queriam ele e o cavalo, e até acredito que o animal sofre mais que dom Pedro. Não comeu nem dormiu e não para de perambular”.

pouco sua morte - sua dívida com Comala começou, então, a ser saldada: “estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto”¹⁸⁴ (RULFO, 2009a, p. 72). No romance, encontramos indícios que antecipam a morte de Miguel e, de certa forma, o princípio da decadência de Pedro. O primeiro deles é um pássaro zombeteiro que, na Media Luna, voou próximo do chão imitando o queixume de uma criança. A seguir Fulgor Sedano manifestou-se contente com a chuva que começava a cair, antecipando que haveria uma boa colheita. Quando Fulgor começou a sorrir, o pássaro, após sobrevoar a plantação, tornou a passar exprimindo um gemido desgarrado. O pássaro não só antecipou o ambiente de morte como zombou da prosperidade que era esperada por Fulgor, prevendo um futuro de perdas e de escassez. Em seguida, Fulgor lembrou o diálogo que teve com Pedro Páramo no dia anterior, nele havia uma relação de contraste entre a forma como Pedro e Fulgor descreviam Miguel. Pedro referia-se ao filho como se este ainda fosse uma criança, o que permite associar o primeiro gemido do pássaro com Miguel – o menino da casa. Já Fulgor, destacava o caráter violento deste e previa que o comportamento apressado do filho do patrão acabaria custando-lhe a vida.

Depois de passar pela cama de tantas de mulheres, depois de pautar suas relações afetivas apenas por interesses financeiros e sexuais, Pedro seguiu com apenas um amor: Susana San Juan. Temos poucas informações acerca dessa personagem e de como ela e Pedro se conheceram. O pouco que sabemos nos é ofertado através de: pequenos trechos narrados em primeira pessoa por Pedro Páramo, dispostos ao longo do romance; um narrador em terceira pessoa que passa a contar os sucessos dessas personagens depois que o pai de Susana, Bartolomé San Juan, começou a viver nas terras de Pedro; Susana, sepultada ao lado de Dorotea e de Juan Preciado, em um monólogo. Susana foi companheira de brincadeiras de Pedro durante a infância e, desde esse período, ele nutria o desejo de tê-la para si. Mas, Susana não se casou com ele. Casada com outro homem, ela foi para longe de Comala. No entanto, a viuvez precoce, acabou por prejudicá-la, tornando-a eternamente ligada a Florencio, seu marido morto, de modo que, mesmo viúva, seguiu vivendo como uma mulher casada. Pedro cresceu recordando Susana, acumulando bens e dominando o povoado, reproduzindo na vida dos que o

¹⁸⁴ Tradução nossa: “Estou começando a pagar. Mais vale começar cedo para terminar logo”.

rodeavam a dor e o vazio que a falta dela lhe causava. No romance, enquanto Pedro sonhava com Susana, ela sonhava com Florencio, seu marido.

Pedro Páramo possuiu tudo o que queria, exceto Susana: “Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti”¹⁸⁵ (RULFO, 2009a, p. 87). Pedro ama uma mulher que não lhe pertence, que pertence à loucura, à infância, à morte. Ele acostumou-se a satisfazer todos os seus desejos, a fazer valer a sua vontade através de seus pronunciamentos. Nomear e falar são o mesmo que exigir para Pedro. Mas, para constituir a lei a partir de suas ordens, era necessária a negação dos demais, a negação de todos aqueles que não são Pedro Páramo. Por isso, em uma de suas conversas com Fulgor, Pedro, ao referir-se ao povo sem posses e sem poder de Comala, afirma: “Esa gente no existe”¹⁸⁶ (RULFO, 2009a, p. 69). O que existe é Pedro Páramo, sua vontade, sua lei; os demais são irrelevantes, não existem frente a sua tirania. Contudo, Pedro Páramo só existe porque os outros o temem, porque os demais o reconhecem, o odeiam, mas necessitam dele para ter um nome e uma lei – Pedro é o “pai”. Os habitantes de Comala também são responsáveis por seus destinos. Eles não tiveram força para enfrentar a tirania imposta por Páramo, para defender suas terras e suas existências. Assim, também foram responsáveis pela morte do povoado, devido à negligência com que lidaram com os desmandos de Pedro, mostrando-se incapazes de desafiá-lo.

O amor que Pedro sente por Susana atormenta-o. O pai de Juan Preciado ordena que Fulgor mande matar Bartolomé para que Susana fique órfã e sem nenhum empecilho que possa dificultar sua conquista. Fulgor, mais uma vez, segue as ordens. Susana, sozinha na Media Luna, aceita os apelos de Pedro, convertendo-se em sua esposa, a última esposa. Na narrativa, a aparição de Susana - depois de mais de trinta anos distante de Pedro - situa-se sob o signo da ambiguidade, deixando ver alguns equívocos na relação desta com Bartolomé, insinuando um possível incesto. Há duas passagens no romance que nos fornecem tais indícios de forma mais pontual. A primeira ocorre quando Fulgor dá a notícia a Pedro de que Susana voltou:

¹⁸⁵ Tradução nossa: “Esperei trinta anos para que regressasses, Susana. Esperei para ter tudo. Não só uma parte, mas tudo o que pudesse conseguir de modo que não nos restasse nenhum desejo, somente o teu, o desejo de ti”.

¹⁸⁶ Tradução nossa: “Essa gente não existe”.

-(...) ¿Han venido los dos?
 -Sí, él y su mujer. ¿Pero cómo lo sabe?
 -¿No será su hija?
 -Pues por el modo como la trata más bien parece su mujer.¹⁸⁷ (RULFO, 2009a, p. 86)

Vivendo juntos e longe de Comala, Bartolomé dedica à filha atenção e carinho como se esta fosse sua mulher. Mas, afinal, qual a relação entre os dois? A segunda passagem que nos permite questionar o vínculo entre pai e filha ocorre na parte final do romance. Quando o padre Rentería foi visitar Susana e a encontrou na cama, nua. Nesse momento, ela o confundiu com seu pai Bartolomé, tornando latente a ideia de incesto carnal. A ambiguidade ainda é reforçada pelo fato de que, ao longo dos diálogos entre Susana e Bartolomé, percebemos que ela o chama apenas de Bartolomé, não o chama de pai, tratando-o como a qualquer outro homem. A relação entre Bartolomé e Susana não importava a Pedro, pois o que ele almejava era possuí-la. Todavia, Pedro nunca chegou realmente a possuir Susana, pois ela enlouqueceu. O único ser que Pedro foi capaz de amar, não conseguiu realmente possuir. Fechada em sua loucura, a filha de Bartolomé distanciou-se cada vez mais de Pedro, da Media Luna, de Comala. Embora Páramo velasse seu sono e suas alucinações, embora ele desejasse que ela sentisse seu amor, em seus delírios Susana estava perto do marido e do pai mortos e cada vez mais distante de Pedro. Essa distância atingiu o auge no momento da morte de Susana.

Essa morte configura-se em um marco na narrativa, porque, a partir dela, Pedro revoltou-se com a cidade de Comala. Susana morreu numa manhã cinza de dezembro. Os badalos dos sinos anunciando a sua morte ecoaram intensamente em todas as igrejas e santuários ao redor da Media Luna durante muito tempo, convertendo-se em um lamento rumoroso. Não se sabia quem estava tocando os sinos nem porque os estavam tocando durante tanto tempo. O constante badalar atraiu curiosos de toda a região. Reunidos em Comala, transformaram o clima triste de velório em festivo: “Y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta. Comala hormigueó de gente, de jolgorio y de ruidos, igual que en los días de la función en

¹⁸⁷ Tradução nossa: “-(...) Vieram os dois?

-Sim, ele e sua mulher. Mas, como sabe?

-Não será sua filha?

-Pois, pela maneira como a trata parece mais ser sua mulher”.

que costaba trabajo dar un paso por el pueblo”¹⁸⁸ (RULFO, 2009a, p. 123).

O povo de Comala celebra de forma inconsciente a morte de Susana, a morte daquela que havia decretado a sua miséria e a sua subjugação, pois Pedro, em um afã de conquistar tudo, de dominar tudo para, então, restar apenas o prazer de ter Susana consigo, conduziu o povoado a um sistema de sujeição e de dominação. A comemoração do povoado se converteu em sua maldição. Pedro ficou insatisfeito com a alegria da cidade, contrastante com sua tristeza: “fueron días grises, tristes para la Media Luna. 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”¹⁸⁹ (RULFO, 2009a, p. 124). Pedro usou a festa realizada na cidade durante o velório de Susana como pretexto para delegar a morte de Comala, mas, além desse, há outro motivo que, embora não explicitado por ele, o levou a destinar o povoado à morte: Pedro não pôde possuir Susana, não pôde convertê-la em mais um dos tantos bens que ele possuía, não foi capaz de configurá-la como um dos elementos da sua esfera de atuação que estavam ao seu dispor. Por conta disso, por não haver mais nada que ele desejasse, mais nenhum bem que pudesse ou quisesse conquistar, mais nada que fosse do seu interesse, ele cruzou os braços e acabou condenando o povoado à morte: o “pai” abandona, renega os filhos.

Quando o filho de Lucas cruza os braços, percebe-se a dependência do campesinato para com a figura dominante do senhor de terras. As decisões de Pedro mostram-se como uma autoridade quase divina, com poder sobre a vida e a morte daqueles que estão em/sob os seus domínios. A morte para Pedro está no futuro. Ao condenar Comala, condena os dias que virão. Mas, para outras personagens, a morte está no começo: ela é o início, a origem e não o que está por vir. Susana San Juan começou a enlouquecer, a conhecer outro mundo, quando descobriu a morte em uma caverna. Juan Preciado começou sua jornada por conta da morte de sua mãe. Eis aí o início da narrativa. A busca pelo pai já morto é uma busca pela morte, e, para encontrar o pai, é necessário encontrar a morte.

A significação do nome “Pedro Páramo” nos dá indícios do comportamento dessa personagem: Pedro (pedra) e Páramo (deserto) simbolizam a morte e a

¹⁸⁸ Tradução nossa: “E assim pouco a pouco a coisa se converteu em festa. Comala formigou de gente, de bagunça e de ruídos, como nos dias de função em que dava trabalho dar um passo pelo povoado”.

¹⁸⁹ Tradução nossa: “foram dias cinzentos, tristes para a Media Luna. Dom Pedro não falava. Não saía de seu quarto. Jurou vingar-se de Comala: - Cruzarei os braços e Comala morrerá de fome. E assim fez”.

deterioração que suscita o poder. Essa significação delinea-se na morte de tudo aquilo que está próximo a Pedro: Miguel, seu filho mais amado, é morto pelo cavalo dado por Pedro ao tentar saltar o muro de pedras que este mandou construir para marcar sua propriedade; o domínio do povoado no qual vive conduz à gradual aniquilação do lugar; o capataz que lhe é fiel é assassinado por trabalhar para Pedro; até que o próprio Pedro desmorona como uma pilha de pedras.

Ao final do romance, Pedro, sozinho, ameaçado por revolucionários que querem o seu dinheiro para manter os constantes ataques ao governo, acaba sendo morto pelo próprio filho, Abundio, aquele que conduz Juan a Comala no início do romance, e que fora à casa do pai pedir-lhe dinheiro para sepultar a esposa que havia morrido. Abundio também carregava consigo o sangue de Páramo, também trazia incrustada, em seu ser, a morte. Matar o pai, que já havia condenado Comala à morte, poderia ser considerado como uma espécie de tomada de postura do povoado, na figura do arriero, contra o tirano, pondo fim a uma era e abrindo espaço para outra. Além disso, o parricídio pode ser percebido como um doloroso ajuste de contas entre Pedro e todos os seus filhos. Pedro, pedra, sustentáculo, paternidade, origem,... todo o campo semântico que rodeia o nome “Pedro” e sua atuação no romance culminam para uma busca, a busca pelo pai, pela paternidade¹⁹⁰. Essa busca pode ser percebida a partir da ausência de Pedro para com todos os seus filhos ilegítimos¹⁹¹. Com sua morte, Pedro salda sua dívida e, graças a Abundio, ele tem o direito de converter-se no que sempre foi: um monte de pedras - “Dio um golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras”¹⁹² (RULFO, 2009a, p. 118). Assim, o tirano identifica-se com a natureza e dissolve-se na materialidade da paisagem já antecipada em seu próprio nome.

A questão da culpa e do pagamento da dívida dos nossos antepassados é um elemento importante da tradição latino-americana e também da herança judaico-cristã. Em *Pedro Páramo*, quando ocorre o saldamento da dívida, o futuro tende a começar a ser reescrito por meio do passado, não de uma forma a reproduzir o passado, mas sim o aceitando, aproximando-o, compreendendo-o. O futuro se

¹⁹⁰ Essa busca pela paternidade pode ser associada com a busca pela identidade mexicana. A violação da mãe terra indígena - representada por todas as mulheres com quem Pedro esteve – pelo conquistador – no caso Pedro Páramo – forma filhos não reconhecidos, por isso ilegítimos. Quando Abundio mata seu pai, a vingança é de todos os filhos.

¹⁹¹ Com exceção de Miguel, Pedro Páramo não registrou seus filhos ilegítimos, não lhes deu seu sobrenome.

¹⁹² Tradução nossa: “Deu um golpe seco contra a terra e foi desmoronando como se fosse um monte de pedras”.

reconhece como o resultado de algo problemático e ao mesmo tempo pleno de possibilidades. Juan é o filho que percorre os passos vitoriosos e fracassados do pai poderoso, que busca por esse pai. Tal ação remete ao reconhecimento das realizações problemáticas e das inadequações humanas ao mesmo tempo em que relaciona a busca e o resgate do passado. O “encontro” entre pai e filho remete para a construção de um futuro, no qual o passado problemático (Pedro) é reconhecido e aceito, atuando na proposição do novo tempo.

Ao longo de toda narrativa, percebemos o estabelecimento de uma dualidade: Pedro X habitantes de Comala. Essa dualidade é o que gera a maioria dos conflitos ao longo de todo o romance. Contudo, frente à morte, essa dualidade acaba sendo desfeita, pois todos são igualados pela condição de seres humanos, estando sujeitos a mudanças históricas. Isto os converte em seres temporais, marcados pela história, pela passagem temporal.

2.5 Comala

Entre a Comala descrita por Dolores e a Comala que Juan encontra há uma grande diferença. Dolores descreveu uma espécie de paraíso para o filho: uma cidade que, por sua vivacidade, iluminava a terra durante a noite; planícies verdes em sinal de fertilidade; espigas amarelas de milho evidenciando a fartura; o cheiro de pão, demonstrando a produção, o trabalho, o alimento; o cheiro das flores de laranjeira espalhado pelo ar assinalando a vinda de muitos frutos; o vento que refrescava, que amenizava o calor. Enfim, uma cidade na qual pulsava a vida e o trabalho. A fartura presente na cidade provinha da ação dos moradores. O ato de plantar, de cozinhar, de produzir só era realizado e rendia fruto através do trabalho dos que viviam em Comala, através das suas ocupações cotidianas. Embora a planície verde se mostrasse fértil, sem a ação dos moradores o terreno seria improdutivo e tenderia a tornar-se árido.

Juan trouxe em seus olhos impressas as descrições feitas por sua mãe, a maneira como ela via o povoado - “Traigo los ojos con que ella miró estas cosas,

porque me dio sus ojos para ver”¹⁹³ (RULFO, 2009a, p. 06) -, mas o cenário que encontrou foi muito distinto. Desde o princípio da narrativa, um cenário de aridez, de abandono e de calor sufocante é delineado. Era agosto e o ar soprava quente, “envenenado por el olor podrido de las saponarias”¹⁹⁴ (RULFO, 2009a, p. 06), quando Juan chegou a Comala. A tristeza podia ser percebida em seus primeiros passos rumo ao povoado:

-¿Está seguro de que ya es Comala?
 -Seguro, señor.
 -¿Y por qué se ve esto tan triste?
 -Son los tiempos, señor.¹⁹⁵ (RULFO, 2009a, p. 06)

Ao longo do romance, Preciado incorpora seu discurso ao discurso de sua mãe (Dolores diz a Juan como se chama seu pai, onde este vive, como buscá-lo, o que pedir-lhe, etc.), não para que se confundam, mas sim para que, sendo diferentes as percepções sobre Comala, se tornem duplos, ambíguos e inseparáveis. Em Comala, no entanto, o filho torna-se invisível para a mãe:

-¿No me oyes? – pregunté en voz baja.
 Y su voz me respondió:
 -¿Dónde estás?
 -Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?
 -No, hijo, no te veo.
 Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.
 -No te veo.¹⁹⁶ (RULFO, 2009a, p. 60)

A mãe que guia o filho, que une seu discurso com o dele, deixa de vê-lo em Comala, o deixa aos cuidados dos moradores do povoado, aos cuidados dos seus irmãos paternos. Na casa do pai, a mãe converte-se apenas em voz, uma voz do passado de Comala, enquanto o pai, ainda que morto, é uma presença constante e

¹⁹³ Tradução nossa: “Trago os olhos com que ela olhou estas coisas, porque me deu seus olhos para ver”.

¹⁹⁴ Tradução nossa: “envenenado pelo cheiro podre das saponárias”.

¹⁹⁵ Tradução nossa: “-Está certo de que já é Comala?”

-Certo, senhor.

-E por que se vê isto tão triste?

-São os tempos, senhor”.

¹⁹⁶ Tradução nossa: “-Não me ouves? – perguntei em voz baixa.

E a sua voz me respondeu:

-Onde estás?

-Estou aqui, em teu povoado. Junto com a tua gente. Não me vêes?

-Não, filho, não te vejo.

Sua voz parecia abarcar tudo. Perdia-se além da terra.

-Não te vejo”.

“viva”.

Comala, no caminho empreendido por Juan, fica costa abaixo:

Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo.

-Hace calor aquí – dije.

-Sí, y esto no es nada – me contestó el otro -. Cálmesese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al Infierno regresan por su cobija.¹⁹⁷ (RULFO, 2009a, p. 07-08)

Na descrição feita por Abundio, podemos identificar uma relação com o purgatório, pois o povoado está sobre as brasas da terra, na boca do inferno, ou seja, em um espaço que ainda não é o interior do inferno, mas que está entre os dois mundos¹⁹⁸. Contudo, o calor em Comala é ainda mais intenso do que o calor no próprio inferno, o que faz com que os mortos, ao chegar ao inferno, regressem em busca de seus cobertores. Tal característica torna a estadia no povoado uma punição mais severa do que a estadia no inferno: este é mais brando e indulgente que Comala. A disposição da cidade como se estivesse abaixo do nível do restante da planície reforça tal relação: “El cielo era todavía azul. Había pocas nubes. El aire soplaba allá arriba, aunque aquí abajo se convertía en calor”¹⁹⁹ (RULFO, 2009a, p. 44).

Além a descrição do calor e da falta de ar, há a referência constante ao silêncio nas ruas da cidade, denotando ausência de atividades humanas, ausência de uma vida pulsante como a que estava presente nas descrições de Dolores. A inexistência de moradores nas ruas amplia a sensação de abandono delineada pela

¹⁹⁷ Tradução nossa: “Depois de ultrapassar os cerros, baixamos cada vez mais. Havíamos deixado o ar quente lá em cima e íamos afundando no puro calor sem ar. Tudo parecia estar à espera de algo.

- Faz calor aqui - disse.

-Sim, e isto não é nada - respondeu-me o outro. Acalme-se. Já o sentirá mais forte quando chegarmos a Comala. Aquilo está sobre as brasas da terra, na própria boca do Inferno. É como dizer que muitos dos que ali morrem, ao chegar ao Inferno regressam para buscar seu cobertor”.

¹⁹⁸ O fato de Comala constituir-se como um espaço entre o inferno e o paraíso pode ser associado a *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Dante dividiu sua obra em: “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso”. Mas, ao contrário de Comala, em *A Divina Comédia*, o purgatório é uma alta montanha que ultrapassa a esfera do ar e penetra na esfera do fogo chegando a alcançar o céu. A montanha está composta por sete terraços, um mais alto que o outro, onde são expurgados os sete pecados capitais. Ainda que não tenhamos a intenção de realizar uma análise comparativa entre *Pedro Páramo* e *A Divina Comédia*, reconhecer essa aproximação implica em reconhecer outra via de leitura possível e pertinente.

¹⁹⁹ Tradução nossa: “O céu ainda estava azul. Havia poucas nuvens. O ar soprava lá em cima, embora aqui embaixo se convertesse em calor”.

deterioração das casas. Os únicos habitantes que Juan encontrou eram presenças fantasmagóricas de seres que não estavam mais vivos, que não atuavam mais da mesma forma na cidade, ou seja, não trabalhavam mais para Comala produzir e sustentar-se. Não havia mais cheiro de pão, ou plantações verdes, apenas um cenário de abandono e de desolação. Juan ouvia vozes ao longo das ruas, escutava murmúrios sem ver as pessoas das quais eles originavam-se. Eram sons, fragmentos de conversas, gritos e gemidos de dor, pedidos de socorro que impregnavam o ar quente e parado do povoado.

Os moradores encontrados na cidade por Juan estavam mortos. A presença do filho de Dolores parece invocá-los para que contem suas histórias, para que recriem o passado de Comala, passado esse que Juan veio buscar – o presente (Juan) reclama o passado (os mortos de Comala). Atrelados as suas rotinas, os habitantes do povoado seguiam perpetuando-as, na tentativa de mantê-las vivas, de impedir que fossem condenadas ao esquecimento: Abundio continuava fazendo o caminho para a cidade, direcionando os forasteiros para a pousada de Eduviges; Eduviges continuava guardando os móveis daqueles que partiram da cidade em busca de melhores condições de vida e seguia recebendo aqueles que chegavam a Comala sem ter onde se hospedarem; Damiana continuava cuidando dos afazeres da Media Luna.

Comala parece estar localizada em uma região distante de tudo, parece estar esquecida, longe da vida e das pessoas das outras cidades, tendo Abundio, um tropeiro morto pelos empregados do próprio pai que segue empreendendo a decida até o povoado, como única ligação com o restante do mundo. Seus moradores acatam suas condenações, mostrando-se imóveis, resignados, mesmo quando os motivos da punição não são claros²⁰⁰. Não há, ao longo do romance, a visualização, para os mortos, de uma possibilidade de abandonar o purgatório em que se converteu Comala.

Juan, no cumprimento de uma promessa feita a sua mãe, veio em busca do que lhe pertencia, do que lhe cabia na cidade. Mas, o que um povoado de mortos, localizado sobre as brasas da terra, na boca do inferno, podia lhe oferecer? Comala só podia ofertar-lhe uma coisa: sua integração à cidade. E foi isso que o povoado e seus habitantes fizeram: integraram Juan aos seres fantasmagóricos que ali vivem,

²⁰⁰ No romance, não temos acesso aos motivos que levaram todos os mortos que se encontram em Comala a permanecerem no povoado.

sepultaram-no nas terras em que ele veio buscar sua herança, tornando-o um dos seus; um habitante de Comala.

2.6 A vida acaba, mas a morte segue: A quem é concedido o perdão?

No romance de Rulfo, podemos perceber uma referência ao grande poder que a Igreja Católica possuía no cenário mexicano e a presença de uma crítica ao comportamento adotado por esta. Em Comala, todos os habitantes são católicos e há uma preocupação em cumprir com os desígnios e rituais religiosos. Logo ao início do romance, Abundio menciona em sua conversa com Juan Preciado que Pedro Páramo, ainda que não registrasse seus filhos, levava-os todos para batizar. Assim, a lei religiosa é posta sobre a lei dos homens, sendo considerada de maior valor. A lei dos homens, como vemos no decorrer da narrativa, é subjugada aos desígnios de Pedro. Se em Comala todos são batizados, a lei divina age sobre todos de maneira igual? De forma alguma. As diferenças sociais também se estenderam para o plano espiritual.

No povoado, Rentería era o único padre que acompanhava os moradores em suas perdas e em seus dilemas cotidianos. Pelo ofício que exercia era respeitado pelos habitantes, possuindo prestígio entre os latifundiários por sua posição junto à Igreja. No processo diário de confissão, Rentería conhecia o lado mais vil dos indivíduos que lá viviam e cabia a ele perdoá-los ou não, encaminhá-los ao céu, ao inferno ou ao purgatório. Quem estimulava e induzia os pecados na cidade era Pedro Páramo, mas era Rentería quem impedia ou não a salvação. Os moradores de Comala, com os quais Juan conversou, eram conscientes de que eram pecadores frente à Igreja Católica, de que não poderiam ir para o paraíso. Eles eram, também, responsáveis pelo destino da cidade e pelos seus próprios destinos. Porém, Rentería, que era padre, que podia dispor do perdão e da absolvição, agia a partir de motivações que estavam além do reconhecimento da fé.

Durante a leitura do romance, temos acesso às vozes de diversos confessores – e até mesmo à voz de Rentería - recriminando-se pelos erros cometidos, mas não temos acesso à voz de Pedro Páramo. Incólume, este “continua siendo la encarnación y el prestigio de la infamia. Pero, como un Adán sin paraíso,

él, que crea la vida en torno, a tiempo ha advertido que ‘todos se van’ y que por encima de su indeclinable voluntad el triunfo postrero permanecerá a la muerte”²⁰¹ (CHUMACERO, 1998, p. 62). Na narrativa, é possível perceber que todas as pessoas que Juan encontra atreladas a Comala depois de mortas não foram por Rentería encaminhadas ao céu, como Dorotea, Eduviges e Susana. O padre negou a entrada no céu a Dorotea por ser ela quem conseguia as mulheres que passavam as noites com Miguel. Ela, algumas vezes, levava as mulheres até a Media Luna, em outras, dava a ele os endereços e dizia quando poderia encontrá-las sozinhas: “no podrás ir ya más al Cielo”²⁰² (RULFO, 2009a, p. 79).

Eduviges, apesar de ter boa conduta social (“Ella sirvió siempre a sus semejantes”²⁰³ – RULFO, 2009a, p. 33), cometeu suicídio, o que é considerado um dos maiores pecados na religião católica: “Ella se suicidó. Obró contra la mano de Dios”²⁰⁴ (RULFO, 2009a, p. 33). Rentería, então, pediu à irmã de Eduviges dinheiro para mandar rezar missas para que, talvez, a alma da estalajadeira encontrasse o céu. Como a família era pobre, não dispendo dos recursos financeiros necessários, o padre omitiu-se no exercício de seu sacerdócio: “Qué le constaba a él perdonar, cuando era tan fácil decir una o dos, o cien palabras si 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”²⁰⁵ (RULFO, 2009a, p. 34).

Já Susana, imersa em sua loucura, tinha seus pensamentos em outro mundo: “Una mujer que no era de este mundo”²⁰⁶ (RULFO, 2009a, p. 115). Susana só acreditava no inferno - não pensava que o céu estivesse destinado a ela. Durante seus últimos minutos de vida, Rentería a acompanhou na Media Luna, em uma tentativa de fazê-la arrepender-se de seus pecados, mas sem estar completamente certo se ela tinha consciência para tal: “Tuvo intenciones de levantarse. Dar los santos óleos a la enferma y decir: ‘He terminado’. Pero no, no había terminado

²⁰¹ Tradução nossa: “continua sendo a encarnação da infâmia. Porém, como um Adão sem paraíso, ele, que cria a vida ao seu redor, há tempos tem advertido que ‘todos se vão’ e que, sobre a sua indeclinável vontade, o triunfo derradeiro permanecerá à morte”.

²⁰² Tradução nossa: “já não poderás mais ir para o Céu”.

²⁰³ Tradução nossa: “Ela sempre serviu aos seus semelhantes”.

²⁰⁴ Tradução nossa: “Ela se suicidou. Agiu contra a mão de Deus”.

²⁰⁵ Tradução nossa: “O que lhe custava perdoar, quando era tão fácil dizer uma ou duas palavra, ou cem palavras se estas fossem necessárias para salvar a alma. O que ele sabia do Céu e do Inferno? E, contudo, ele, perdido em um povoado sem nome, sabia os que haviam merecido o Céu”.

²⁰⁶ Tradução nossa: “Uma mulher que não era deste mundo”.

todavía. No podía entregar los sacramentos a una mujer sin conocer la medida de su arrepentimiento”²⁰⁷ (RULFO, 2009a, p. 121). Susana negou-se a seguir os ritos propostos pelo padre e acabou morrendo sem que a absolvição estivesse completa.

Temos indícios, ao longo da narrativa, que a relação mantida pelo padre com seus fiéis era pautada, na maioria das vezes, pela quantidade de bens que eles possuíam e pela forma como eles auxiliavam financeiramente a Igreja:

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.²⁰⁸ (RULFO, 2009a, p. 33)

Essa relação pautada pelos interesses financeiros leva o padre a perdoar e a admitir erros que não podem ser tolerados frente às crenças da Igreja Católica, tornando Rentería também um pecador. Em sua confissão ao cura, em Contla, Rentería reconhece seus erros, mas não recebe a absolvição:

Ese hombre de quien no quieres mencionar su nombre ha despedazado tu Iglesia y tú se lo has consentido. ¿Qué se puede esperar ya de ti, padre? ¿Qué has hecho de la fuerza de Dios? Quiero convencerme de que eres bueno y de que allí recibes la estimación de todos; pero no basta ser bueno. El pecado no es bueno. Y para acabar con él, hay que ser duro y despiadado.²⁰⁹ (RULFO, 2009, p. 75)

Quando Miguel morreu, Rentería debateu-se durante muito tempo entre conceder ou não o perdão ao filho de Pedro. Questões pessoais como o assassinato do irmão e o estupro da sobrinha fizeram com que ele tendesse a negar a absolvição dos pecados, pedindo a Deus que condenasse o filho de Pedro. Porém, sua função enquanto sacerdote deveria transcender seus interesses enquanto

²⁰⁷ Tradução nossa: “Teve intenção de levantar-se. Dar os santos óleos à enferma e dizer: ‘Terminei’. Mas não, não havia terminado ainda. Não podia entregar os sacramentos a uma mulher sem conhecer a medida de seu arrependimento”.

²⁰⁸ Tradução nossa: “Tudo isto que acontece é por minha culpa – disse para si mesmo. O temor de ofender àqueles que me sustentam. Porque esta é a verdade; eles me dão meu mantimento. Dos pobres não consigo nada; as orações não enchem o estômago. Assim tem sido até agora. E estas são as consequências. Minha culpa. Traí aqueles que me querem e que me deram sua fé e me procuram para que eu interceda por eles com Deus”.

²⁰⁹ Tradução nossa: “Esse homem cujo nome não queres mencionar despedaçou a tua Igreja e tu consentiste. O que se pode esperar de ti, padre? O que fizeste da força de Deus? Quero convencer-me de que és bom e de que ali recebes a estima de todos; porém não basta ser bom. O pecado não é bom. E para acabar com ele, deves ser duro e despiadado”.

homem. Entretanto, o motivo mais forte que levou Rentería a conceder o perdão foi o fato de Pedro ter auxiliado financeiramente a Igreja durante o velório do filho, usando o dinheiro como uma espécie de pagamento para que os erros cometidos fossem perdoados. Depois de uma noite intranquila, debatendo-se entre perdoar ou não, o padre decidiu pela absolvição: “Además, yo le he dado el perdón”²¹⁰ (RULFO, 2009a, p. 31). Devido a esse perdão, sabemos que apenas o cavalo de Miguel segue uma jornada infinda preso a Comala, mas o filho de Pedro não.

Como defende Monsiváis (2003, p.193):

Un eje del mundo rulfiano es la religiosidad. Pero la idea determinante no es el más allá sino el aquí para siempre. La experiencia secular hace que una colectividad sólo sea capaz de concebir cielo e infierno dentro de los límites de su vida diaria, nunca como los paisajes seráficos o satánicos de la imaginaria tradicional.²¹¹

O elemento que relaciona os conceitos de céu e inferno na obra de Rulfo e no imaginário popular é o pecado. O “aqui para sempre” se converte em uma penitência para que as dívidas sejam pagas no lugar em que foram originadas – no cotidiano de Comala. A religião de pouco serve para paliar as culpas dos que vivem no povoado, pois inclusive os profissionais da fé estão desamparados. Durante a noite, o padre Rentería não consegue obter um sono tranquilo e passa a repetir nomes de santos: “Estoy repasando una hilera de santos como si estuviera viendo saltar cabras”²¹² (RULFO, 2009a, p. 34). Entretanto, esse elenco de santos não lhe traz o sono, não lhe traz a tranquilidade, muito menos o perdão que busca.

Pedro Páramo transmite a imagem de um Deus ausente em Comala, de um Deus que abandonou o povoado, da mesma maneira que o governo ao permitir que ricos latifundiários controlassem o destino da população (CHOUBEY, 2011). Assim, a fé forte e arraigada dos moradores não dá e nem dará frutos, ao contrário, piora a situação dos que acreditam, pois, ao acreditarem estar sob os designios divinos, o povo clama pelas providências de Deus e espera dEle as sentenças adequadas. Como consequência da religiosidade, há a noção de pecado e de culpa. Mas, se Deus não está, quem ocupa seu lugar? Quem pode dizer que os pecados já foram

²¹⁰ Tradução nossa: “Além disso, eu lhe dei o perdão”.

²¹¹ Tradução nossa: “Um eixo do mundo rulfiano é a religiosidade. Porém, a ideia determinante não é o além, mas sim o aqui para sempre. A experiência secular faz com que uma coletividade somente seja capaz de conceber céu e inferno dentro dos limites de sua vida diária, nunca como as paisagens celestiais ou satânicas do imaginário tradicional”.

²¹² Tradução nossa: “Estou repassando uma fileira de santos como se estivesse vendo saltar cabras”.

salvos e que a pena já foi cumprida? Sem ninguém para libertá-los, os moradores de Comala seguem com suas penitências. Alberto Vital (1998) afirma que a fatalidade e o determinismo convertem o ser humano em inocente, não o tornando responsável pelos seus atos. Sob essa perspectiva, todos os que agem a partir das imposições do meio seriam inocentes. Se, em *Pedro Páramo*, os desmandos do tirano subjagam os moradores levando-os a adaptarem-se ao contexto, estes não poderiam ser considerados culpados, não teriam penas para pagar. Contudo, eles seguem atrelados a Comala, atrelados ao conceito de pecado imposto pela religiosidade em que o povoado está imerso.

O romance rulfiano acumula, em seu enredo, incestos, homicídios, adultérios, entre outros elementos que superam uma moralidade que existiu na América Latina por séculos e que dão à estrutura mítica um corpo terrenal. Juan, enquanto vivo, encontrou com Donis e sua irmã vivendo em incesto. O casal de irmãos apresentava uma forte relação com o mito do primeiro casal bíblico (Adão e Eva) e também com o mito do primeiro casal mexicano (Omecihuatl e Ometecuhtli) que presidia o final e o princípio dos tempos. A constituição desse casal pode tanto pertencer ao catolicismo quanto à crença mexica, ou ainda, aos dois ao mesmo tempo. Transculturados em sua essência, os irmãos apresentam uma configuração mestiça que aproxima o catolicismo e a crença indígena “como si la muerte permitiera una mezcla que la realidad no tolera, como si Juan Preciado llevara al lector a los orígenes del mundo, más allá de sus propios orígenes y más allá de la muerte, y en particular al lector mexicano, a sus orígenes indígenas”²¹³ (PALAISI-ROBERT, 2006, p. 409).

Omecihuatl (essência feminina) e Ometecuhtli (essência masculina) formavam a dualidade criadora da religião mexica e por serem os primeiros, por serem o início, também eram os últimos, estavando associados ao final em uma concepção circular de tempo. Na religião mexica, não há noção de erro ou de culpa atrelada a esse casal. Em relação a Adão e Eva, de acordo com a Bíblia e o Alcorão, eles formaram o primeiro casal criado por Deus. Adão (cujo nome em hebraico está relacionado tanto à “adamá” – solo vermelho, barro vermelho -; quanto a “adom” – vermelho e “dam” sangue) teria sido criado a partir da terra à imagem e semelhança

²¹³ Tradução nossa: “como se a morte permitisse uma mescla que a realidade não tolera, como se Juan Preciado levasse o leitor às origens do mundo, além de suas próprias origens e além da morte, e, em particular ao leitor mexicano, às suas origens indígenas”.

de Deus para domínio sobre a criação terrestre. Já Eva foi criada diretamente por Deus da costela de Adão. Esses dois seres tinham a sua disposição todo o Jardim do Éden, um paraíso terrestre, não podendo apenas comer o fruto proibido da árvore da ciência (do "conhecimento do bem e do mal"). Contudo, eles o comem; primeiro Eva, depois Adão. Como consequência são expulsos do paraíso. Deus apenas lhes dá peles para que cubram sua nudez e os deixa expostos à hostilidade do ambiente fora do Éden. Eva e Adão reproduzem-se dando prosseguimento à raça humana.

No romance de Rulfo, Donis e sua irmã também viviam nus, mas o lugar onde moravam era árido, infértil e encontrava-se em ruínas: "Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo. Y en la otra mitad un hombre y una mujer"²¹⁴ (RULFO, 2009a, p. 50). Não há paraíso; e se houve, eles já não o habitavam. Nas descrições de Dolores, Comala, anteriormente, era um paraíso, o que nos leva a pensar que a mudança ocorreu no cenário, o paraíso converteu-se em deserto enquanto o casal de irmãos seguia habitando o mesmo espaço. O cenário de desolação remete ao isolamento e ao abandono em que o casal se encontra, podendo ser relacionado com as intempéries pelas quais o casal bíblico passou depois de sua expulsão do Éden.

A irmã de Donis revelou a Juan que, quando um bispo passou pelo lugar onde o casal vivia, eles pediram que os perdoasse e que os casasse. Todavia, o bispo negou-se a atendê-los, pois considerava seus atos demasiado pecaminosos para poder perdoá-los: "Sepárense. Eso es todo lo que se puede hacer"²¹⁵ (RULFO, 2009a, p. 56). O argumento que a irmã de Donis formulou para o bispo, com o intuito de justificar a vida que levavam, estava associado à tentativa de povoar o lugar onde viviam: "Yo le quise decir que la vida nos había juntado, acorralándonos y puesto uno junto al otro. Estábamos tan solos aquí, que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo. Tal vez tenga ya a quién confirmar cuando regrese"²¹⁶ (RULFO, 2009a, p. 55-56). É possível estabelecer uma relação entre o intento de gerar filhos para povoar a terra encontrado no casal que vive em Comala e a geração de filhos do casal bíblico e do casal da religião mexica. Adão e Eva, da mesma forma que Omecihuatl e Ometecuhtli, tentam povoar uma terra solitária. Dos

²¹⁴ Tradução nossa: "Era uma casa com a metade do teto caída. As telhas no solo. O teto no solo. E na outra metade um homem e uma mulher".

²¹⁵ Tradução nossa: "Separem-se. Isso é tudo o que se pode fazer".

²¹⁶ Tradução nossa: "Eu quis dizer-lhe que a vida nos havia juntado, encurralando-nos e posto um junto ao outro. Estávamos tão sozinhos aqui, que os únicos éramos nós. E de algum modo era necessário povoar o povoado. Talvez tenha a quem batizar quando regressar".

filhos do casal bíblico descendem Abraão, Isaque, Jacó e todos os profetas de Israel, inclusive Jesus, enquanto o casal mexicana dá origem a Tezcatlipoca vermelho (Xipe Tótec), Tezcatlipoca preto (Tezcatlipoca), Tezcatlipoca branco (Quetzalcóatl), e Tezcatlipoca azul (Huitzilopochtli). Assim, ambos os casais são bem sucedidos em seu intuito, embora o primeiro casal origine mortais e o segundo seres divinos. Os irmãos que habitam Comala, entretanto, são incapazes de procriar, são tão inférteis quanto o povoado. Donis e sua irmã podem ser considerados como os primeiros habitantes de Comala, pois, em meio a um povoado morto, eles tomam para si a responsabilidade de tornar a povoá-lo, de produzir vida em meio a rigidez do lugar.

A maneira como a irmã de Donis percebe a atitude do bispo é uma forma de atribuir a ele a responsabilidade por não conseguirem o perdão, condenando-os ao sofrimento. Além disso, ela mostra-se resignada com a impossibilidade de pagar sua dívida, quitar sua pena, porque de nada vale rezar, de nada vale pedir:

Y se fue, montado en su macho, la cara dura, sin mirar hacia atrás, como si hubiera dejado aquí la imagen de la perdición. Nunca ha vuelto. Y ésa es la cosa por la que esto está lleno de ánimas; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo, mucho menos valiéndose de nosotros.²¹⁷ (RULFO, 2009a, p. 56)

Ao princípio da narrativa, quando Juan encontrou Eduviges, ele observou que ela levava em seu pescoço uma imagem de Maria Santíssima do Refúgio com um letreiro que dizia: “Refúgio de pecadores”. Esse letreiro pode ser associado ao cenário em que Comala converteu-se: um refúgio de pecadores mortos que não foram perdoados durante sua existência. Os mortos de Comala, associados às descrições espaciais (calor; ausência de ar; cidade localizada em uma descida, disposta sobre as brasas do inferno; etc.), atribuem ao povoado o caráter de purgatório.

Essa relação estabelecida no romance entre Comala e o purgatório traz à tona toda a formação cristã de Rulfo, de forma particular, e do México, de forma geral. Na Igreja Católica, o purgatório é um lugar de arrependimento, de sofrimento, de dor, de trabalho, no qual os mortos precisam “acertar” os erros que cometeram em vida para, então, alcançarem o céu. Descrito como um lugar negativo, na cultura

²¹⁷ Tradução nossa: “E se foi, montado em seu macho, a cara dura, sem olhar para trás, como se houvesse deixado aqui a imagem da perdição. Nunca voltou. E essa é a razão porque isto está cheio de almas; um puro vagabundear de gente que morreu sem perdão e que não o conseguirá de nenhum modo, muito menos se valendo de nós”.

cristã, ir para o purgatório assume o significado de um acerto de contas. Na narrativa, o significado não é apenas esse. Os mortos que estão presos a Comala cometeram erros, mas passaram por um processo “seletivo” empregado pelas figuras associadas à Igreja Católica para permanecerem ali ou não. Ao perdoar Miguel, Rentería demonstrou que os interesses que orientavam sua postura estavam vinculados aos bens materiais e não apenas aos espirituais.

O purgatório cristão representa um caminho intermediário: não é a absolvição, a entrada no céu, nem a completa condenação cujo destino é o inferno. É um lugar de rememoração, um espaço no qual os mortos devem recuperar suas ações passadas e compreender a forma como elas influenciaram no seu destino, em outras palavras, o purgatório é uma breve parada para recuperar o passado, para reencontrá-lo, reconhecendo sua significação e sua existência. Essa parada é breve porque o tempo continua sua marcha rumo ao futuro - em Comala continua amanhecendo e anoitecendo -, entretanto, sem essa parada na narrativa, o passado se converteria em um tempo vazio, abandonado, perdido em um fluir contínuo da história. Assim, as vozes que rememoram o passado de Comala, embora presas ao purgatório, evitam a total perda desse tempo, apesar de suas lembranças erigirem-se sobre ruínas e a partir de indivíduos sepultados pela morte.

2.6 Transculturação narrativa: O caso de *Pedro Páramo*

O conceito de transculturação cunhado por Ortiz foi empregado pelo crítico uruguaio Ángel Rama para abordar os processos culturais vivenciados pela América Latina, principalmente no contexto da sociedade capitalista, lançando um olhar particular para a produção literária. A escolha pelo vocábulo transculturação, em detrimento de aculturação - que já havia sido utilizado em alguns ensaios de Rama -, e pela significação que ele carregava marcou a eleição de uma concepção latino-americana em detrimento do emprego de uma perspectiva filiada ao culturalismo norte-americano: “essa concepção do processo transformador traduz um perspectivismo latino-americano, inclusive no que pode ter de interpretação incorreta, já que nela se percebe a resistência a se considerar a parte passiva ou inferior do contato de culturas a destinada às maiores perdas” (RAMA, 2001, p. 212).

Essa escolha registra uma tomada de posição: Rama colocou-se ao lado de países com menor poder econômico e, por conseguinte, com desvantagem no cenário capitalista, defendendo a cultura desses países, valorizando-a. Ao criar uma proposta de compreensão das produções literárias a partir do conceito elaborado por Ortiz, Rama realizou algumas modificações na estrutura conceitual que nos interessam neste estudo.

Para nortear nossas discussões utilizaremos o livro *Transculturación narrativa en América Latina*, publicado em 1982, no qual Rama sintetiza seus textos mais relevantes sobre o referido conceito. Nessa publicação, o crítico uruguaio, ao pensar a literatura como uma das manifestações da cultura, percebe os encontros entre as culturas como processos de resposta de uma cultura já existente ao contato com outras culturas. Essa mesma percepção já era encontrada em *Contrapunteo*, mas com o foco direcionado para a cultura cubana.

Rama (2004, p. 38) estabelece uma ressalva ao transpor o conceito de Ortiz para a literatura:

Cuando se aplica a las obras literarias la descripción de la transculturación hecha por Fernando Ortiz, se llega a algunas obligadas correcciones. Su visión es geométrica, según tres momentos. Implica en primer término una “parcial desculturación” que puede alcanzar diversos grados y afectar a variadas zonas tanto de la cultura como del ejercicio literario, aunque acarreado siempre pérdida de componentes considerados obsoletos. En segundo término implica incorporaciones procedentes de la cultura externa y en tercero un esfuerzo de recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que vienen de fuera. Este diseño no atiende suficientemente a los criterios de selectividad y a los de invención, que deben ser obligadamente postulados en todos los casos de “plasticidad cultural”, dado que ese estado certifica la energía y la creatividad de una comunidad cultural.²¹⁸

O crítico uruguaio aponta para uma maior sutileza, em relação à proposta de Ortiz, no que diz respeito à forma como seriam obtidos os resultados dos processos de encontros culturais. Segundo Rama, se a cultura é viva, ela cumprirá de acordo

²¹⁸ Tradução nossa: “Quando se aplica a obras literárias a descrição de transculturação feita por Fernando Ortiz, chega-se a algumas correções obrigatórias. Sua visão é geométrica, segundo três momentos. Implica primeiramente em uma ‘parcial desculturação’ que pode alcançar diversos graus e afetar a variadas zonas tanto da cultura como do exercício literário, ainda que acarretando sempre perdas de componentes considerados obsoletos. Em segundo lugar, implica em incorporações procedentes da cultura externa e em terceiro um esforço de recomposição manejando os elementos sobreviventes da cultura originária e os que vêm de fora. Essa disposição não atende suficientemente aos critérios de seletividade e aos de invenção, que devem ser obrigatoriamente postulados em todos os casos de ‘plasticidade cultural’, dado que esse estado certifica a energia e a criatividade de uma comunidade cultural”.

com seus próprios princípios a seleção e a combinação dos seus elementos frente à outra cultura. Essas “invenções” serão adequadas ao próprio sistema cultural, podendo variar de acordo com as “combinações” feitas em cada cultura. Percebamos que Rama não se posiciona de forma contrária à divisão feita por Ortiz, porém destaca que as mudanças ocorridas entre o processo de desculturação e o de reaculturação determinam as formas desenvolvidas pela cultura para adaptar-se às mudanças vivenciadas. Através da análise dessas duas variáveis (desculturação e reaculturação) é possível medir o grau de absorção dos elementos de uma cultura distinta. Tanto Ortiz quanto Rama destacam a capacidade de revitalização das culturas que são submetidas aos processos de transculturação, enfatizando a habilidade de produzir respostas a partir de tais processos. Mas, Rama é quem se detém nos diferenciais presentes nessas respostas.

Preocupado em salientar os aspectos diferenciais, o crítico uruguaio defende que a América Latina vivencia dois processos de transculturação ao mesmo tempo: um entre as influências externas e as maiores cidades latino-americanas ou as que estão mais propensas ao contato externo e outro entre estas e suas regiões internas. As regiões internas podem, de acordo com Rama (2004), ser expostas diretamente à influência das metrópoles externas, mas o crítico adverte que, com mais frequência, as culturas internas recebem a influência transculturadora de suas capitais nacionais ou a partir da área que está em contato direto com o exterior. Ortiz, em seu livro, não tece considerações que diferenciem a forma como a cultura era recebida nas capitais e nas regiões interioranas. Ao tratar a recepção de maneira equivalente, o antropólogo cubano deixou de perceber distinções que fortaleceriam seu conceito, pois, segundo Rama (2004), no contato entre as capitais e as regiões interioranas há maiores chances de ser obter construções com mais notas diferenciais, além de marcas latino-americanas mais particulares, visto que, no contato das influências externas com as cidades latino-americanas, estas últimas estão sujeitas ao processo de modernização imposto pelas grandes potências capitalistas, sendo atingidas por uma onda de cultura que se pretende universal, suprimindo, de forma mais radical, traços ou caracteres particulares.

Rama (2004) aponta a falta de percepção dessas “sutilezas” como um déficit no conceito de Ortiz, buscando no “esquema de Lanternari”²¹⁹ uma

²¹⁹ Vittorio Lanternari foi um antropólogo italiano estudou os processos de encontros entre culturas. Seus estudos foram desenvolvidos durante os anos setenta em Gana e estão direcionados para a

complementação: “El esquema de Lanternari, con sus tres diferentes respuestas a la propuesta aculturadora, podría aplicarse también a la propuesta literaria regionalista”²²⁰ (RAMA, 2004, p. 30). Rama, em *Transculturación narrativa en América Latina*, utilizará os conceitos apresentados no ensaio “Désintégration culturelle et processus d’acculturation”, de Vittorio Lanternari, publicado em 1966. Nesse ensaio, Lanternari defende que cada cultura reage de uma forma particular ao encontro com as influências externas e, mesmo dentro de uma mesma cultura, poderemos ter respostas diferentes ao processo. As repostas variariam de acordo com a “bagagem cultural” peculiar de cada sociedade e segundo cada fase do processo de encontro cultural, originando uma grande diversidade de desintegração cultural. O estudioso cita três casos entre os quais é possível delinear diferenças claras. O primeiro seria a “rigidez cultural” (*rigidité culturelle*) e o segundo, a “rigidez cultural relativa” (*rigidité culturelle relative*). Nesses dois casos, percebe-se uma tentativa de preservação da cultura interna, renegando as influências externas - de forma mais drástica no primeiro caso e de forma mais amena no segundo. Em ambos, não seria possível identificar uma mudança cultural significativa, embora possa ser possível perceber algumas influências.

O terceiro caso seria de “vulnerabilidade cultural” (*vulnérabilité culturelle*). Nesse, ocorreria o contrário dos anteriores: a cultura interna desejaria tornar-se dependente da cultura exterior, renegando a sua própria especificidade. Essa atitude é movida por um sentimento de inferioridade que faz a cultura interna desejar alcançar, através da imitação, outra cultura que ela considera como positiva, como mais forte, como mais desenvolvida em comparação com a sua própria cultura. Entre esses três casos, Lanternari afirma que há uma grande variabilidade de respostas aos encontros culturais. Essas respostas representariam o que o antropólogo chama de “plasticidade cultural” (*plasticité culturelle*). A plasticidade cultural seria a clara percepção da coexistência de elementos culturais tradicionais e de elementos novos em uma determinada cultura durante o processo de encontro com outra, gerando muitas possibilidades de combinação.

Apoiado nas considerações do antropólogo italiano, que julgava serem capazes de complementar o conceito elaborado por Ortiz, Rama afirma:

análise de respostas culturais, elaboradas por sociedade indígenas, frente ao contato com culturas externas.

²²⁰ Tradução nossa: “O esquema de Lanternari, com suas três diferentes respostas à proposta aculturadora, poderia aplicar-se também à proposta literária regionalista”.

El esquema de Lanternari, con sus tres diferentes respuestas a la propuesta aculturadora, podría aplicarse también a la producción literaria regionalista: existe la “vulnerabilidad cultural” que acepta las proposiciones externas y renuncia casi sin lucha a las propias; la “rigidez cultural” que se acantona drásticamente en objetos y valores constitutivos de la cultura propia, rechazando toda aportación nueva; y la “plasticidad cultural” que diestramente procura incorporar las novedades, no sólo como objetos absorbidos por un complejo cultural, sino sobre todo como fermentos animadores de la tradicional estructura cultural, la que es capaz así de respuestas inventivas, recurriendo a sus componentes propios. Dentro de esa “plasticidad cultural” tienen especial relevancia los artistas que no se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una y otra cultura, sino que, al percibir que cada una es una estructura autónoma, entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella.²²¹ (RAMA, 2004, p. 30-31)

Lembremos que Rama (2004) criticou a rigidez com que Ortiz descreveu os três momentos integrantes do processo de transculturação. Essa rigidez desprestigiava, segundo ele, os diferentes resultados obtidos durante os processos de encontro cultural. Observemos que, para Lanternari, essa tripartição não era estática, pois envolvia uma série de gradações que enfatizavam o caminho percorrido entre uma e outra etapa, não podendo ser consideradas definitivas. Rama (2004), ao utilizar as proposições de Lanternari, apresenta uma tripartição, considerando que apenas três respostas podem ser dadas ao processo de transculturação. Essa tripartição mostra-se, inclusive, mais rígida que a proposta pelo estudioso italiano, porque não salienta as gradações e os diferentes movimentos que estão envolvidos no processo. O que Rama fez, na verdade, foi substituir a tripartição proposta por Ortiz pela proposta de Lanternari sem, contudo, considerar todas as sutilezas identificadas pelo estudioso italiano. A ausência dessas sutilezas era apontada, pelo próprio crítico uruguaio, como uma falha no conceito de Ortiz.

Rama optou pelo caminho do meio – a plasticidade cultural – por julgá-lo

²²¹ Tradução nossa: “O esquema de Lanternari, com suas três diferentes respostas à proposta aculturadora, poderia aplicar-se à produção literária regionalista: existe a ‘vulnerabilidade cultural’ que aceita as proposições externas e renuncia quase sem luta às próprias; a ‘rigidez cultural’ que se acantona drasticamente em objetos e valores constitutivos da cultura própria, rejeitando toda contribuição nova; e a ‘plasticidade cultural’ que destramente procura incorporar as novidades, não somente como objetos absorbidos por um complexo cultural, mas sim sobretudo como fermentos animadores da tradicional estrutura cultural, a que é capaz, assim, de respostas inventivas, recorrendo a seus componentes próprios. Dentro dessa ‘plasticidade cultural’ têm especial relevância os artistas que não se limitam a uma composição sincrética por mera soma de aportes de uma e outra cultura, mas sim que, ao perceber que cada uma é uma estrutura autônoma, entendem que a incorporação de elementos de procedência externa deve levar conjuntamente a uma rearticulação global da estrutura cultural apelando a novas focalizações dentro dela”.

melhor para analisar as diferentes respostas obtidas no processo de encontros culturais na América Latina. Ao referir-se à plasticidade cultural, ele menciona a importância dos artistas que não se limitam a uma composição sincrética que apenas soma elementos das duas culturas em contato, mas que são capazes de, a partir dos elementos externos, rearticular os internos:

Para llevarla [la plasticidad cultural] a cabo es necesaria una reinmersión en las fuentes primigenias. De ella puede resultar la intensificación de algunos componentes de la estructura cultural tradicional que parecen proceder de estratos aún más primitivos que los que eran habitualmente reconocidos. Éstos ostentan una fuerza significativa que los vuelve invulnerables a la corrosión de la modernización.²²² (RAMA, 2004, p. 31-32)

A partir dessa passagem, percebemos o destaque dado à crença na existência de traços culturais “primitivos” particulares que permanecem apesar dos processos de encontros culturais. De acordo com Rama (2004), durante o processo de transculturação, não ocorre apenas um ajuste, um arranjo entre os elementos culturais externos que são ofertados e os internos já existentes, mas sim um resgate de elementos internos configurados como marcas singulares, individualizadoras. Esse resgate oportuniza, ou melhor, exige uma revitalização dos elementos internos frente aos que são ofertados pela cultura exterior. Os elementos exteriores, então, servem como desencadeadores de um processo de valorização de marcas que, muitas vezes, sequer eram visíveis, mas que são importantes como elementos singularizadores. A forma como esses dois elementos (interiores e exteriores) são combinados em uma obra artística dependerá da “inventividade” (RAMA, 2004) do artista e será determinante para que os elementos internos resistam à agressividade das forças modernizadoras.

A intenção de Rama (2004) “é utilizar o conceito de Ortiz com relação à cultura latino-americana, principalmente à literatura, e em especial para o que denomina ‘produção literária regionalista’” (CUNHA, 2007, p. 145). Ao trazer o conceito proposto por Ortiz para a análise literária, Rama propõe de forma indireta a inserção de todo o processo de encontros culturais ocorridos desde a chegada dos espanhóis à América sem desvincular-se da Modernidade. Em seu texto, Rama

²²² Tradução nossa: “Para levá-la [a plasticidade cultural] a cabo é necessária uma reimersão nas fontes primitivas. Dela pode resultar a intensificação de alguns componentes da estrutura cultural tradicional que parecem proceder de estratos ainda mais primitivos que os que eram habitualmente reconhecidos. Estes ostentam uma força significativa que os torna invulneráveis à corrosão da modernização”.

(2004) denominará os escritores que se ocupam desse tipo de produção (“produção literária regionalista”) como “regionalistas-plásticos” em uma referência à “plasticidade-cultural” retirada das proposições de Lanternari²²³. Essa denominação reforça a escolha e a valorização do caminho intermediário (entre a “rigidez cultural” e a “vulnerabilidade cultural”), destacando o papel exercido pelos escritores regionalistas. A postura assumida pelo crítico uruguaio é positiva, pois considera que era possível valorizar e revitalizar os elementos internos, apossando-se dos externos.

A partir dessas considerações, como podemos perceber o romance *Pedro Páramo* a partir do conceito de transculturação narrativa elaborado por Ángel Rama? O primeiro ponto a ser destacado em relação ao romance de Rulfo diz respeito à sua relação com a nova narrativa latino-americana, na qualidade de produção antecipadora de determinadas características ou, nas considerações de Fuentes (1984), como elo de passagem do romance tradicional para a nova narrativa. Conforme Rama, em *La tecnificación narrativa*:

Nunca se afirmará suficientemente que la nueva narrativa latinoamericana es un movimiento, más que una estética, por lo cual admite plurales orientaciones de un rico abanico artístico e ideológico que se estructura sobre los dos ejes que orientan la producción literaria del continente: uno horizontal que registra la acción de las diversas áreas culturales regionales en que está dividida América Latina y otro vertical que permite visualizar las estratificaciones socioculturales que se producen en cada una de las áreas.²²⁴ (RAMA, 1981, p. 29)

²²³ O termo regionalista empregado por Rama (2004) possui um caráter que se pretende integrador e valorizador de uma identidade latino-americana da mesma forma que o termo transculturação. Em vários países da América Latina, era comum encontrarmos o emprego de termos como indigenista, crioulismo, entre outros, fazendo referências a características peculiares, tradicionais pertencentes à literatura latino-americana que seriam marcas diferenciais. No entanto, observemos que o emprego do termo regionalista para fazer referências aos traços diferenciais da América Latina não possui, ao longo da obra de Rama (2004), um caráter separatista ou mesmo individualista que pregasse uma supervalorização destes em detrimento das influências externas. Ao contrário, ao passo em que são assumidos como notas diferenciais, esses traços são os elementos que Rama indica como responsáveis por promover o processo transculturador na narrativa quando postos em equilíbrio com os elementos modernizadores.

Rama (2004), pelo que é possível perceber em seus escritos, escolhe o termo “regionalismo” a partir do emprego que tal vocábulo teve na obra do antropólogo e sociólogo brasileiro Gilberto Freyre. Em *Transculturação narrativa en América Latina*, encontramos referências claras ao *Manifesto regionalista*, redigido em 1926 por Freyre.

²²⁴ Tradução nossa: “Nunca se afirmará suficientemente que a nova narrativa latino-americana é um movimento, mais do que uma estética, pelo qual se admitem plurais orientações de um rico leque artístico e ideológico que se estrutura sobre os dois eixos que orientam a produção literária do continente: um horizontal que registra a ação das diversas áreas culturais regionais em que está dividida a América Latina e outro vertical que permite visualizar as estratificações socioculturais que se produzem em cada uma das áreas”.

Para o crítico uruguaio, a nova narrativa seria fruto de uma pluralidade estética verificada na América Latina, o que permitiu que fossem encontradas produções com características díspares dentro do movimento. De acordo com Rama (1981), os primórdios da nova narrativa estão situados no vanguardismo dos anos 1920, seu efetivo desenvolvimento nas décadas de 1930 e 1940 e somente durante as décadas de 1950 e 1960 ela alcançará real visibilidade. Fruto de uma pluralidade estética, na nova narrativa era possível encontrar:

La cosmovisión realista y la fantástica, la atención referencial a 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, relacionadas dialécticamente con otras parcialidades. Toda la estructura funciona entre dos polos opuestos que desde los orígenes de América Latina han fijado su campo de fuerzas.²²⁵ (RAMA, 1981, p. 29-30)

Os dois polos opostos, aos quais Rama referia-se, são, de um lado a força “internacionalista que registra las sucesivas pulsiones externas”²²⁶ (RAMA, 1981, p. 30) e de outro as forças autóctones. Essa percepção pode ser relacionada ao conceito de transculturação narrativa elaborado pelo crítico uruguaio através de dois aspectos. Primeiramente, pela relação que se pode fazer, tanto na nova narrativa quanto no processo de transculturação narrativa, entre as influências culturais externas e as culturas internas durante o processo de encontro. Em segundo lugar, porque Rama vê, a partir das considerações de Lanternari, tanto na nova narrativa quanto no processo de transculturação, respostas diferentes ao processo de encontro cultural. Nos dois casos, o crítico destaca a multiplicidade de respostas, mas ressalta que algumas produzem melhores resultados que outras frente ao confronto. Por melhores resultados o crítico considera a manutenção, através da

²²⁵ Tradução nossa: “A cosmovisão realista e a fantástica, a atenção referencial à história e a sua negação, o manejo da língua culta e a recuperação da fala popular, a expressividade existencial e a impassibilidade objetiva, esses opostos conviverão dentro do movimento em variadísimas doses, pelas quais singularizavam parcialidades. Algumas delas são mais capazes que outras para expressar os pontos mais agudos da nova situação, porém, ainda nesse caso, deveriam ser vistas dentro do funcionamento geral de uma estrutura extraordinariamente dinâmica, relacionadas dialeticamente a outras parcialidades. Toda a estrutura funciona entre dois polos opostos que desde as origens da América Latina fixaram seus campos de força”.

²²⁶ Tradução nossa: “internacionalista que registra as sucessivas pulsões externas”.

valorização, de marcas singulares internas, sendo que as externas serviriam para revitalizá-las e não para aniquilá-las. Desde essa perspectiva, a nova narrativa seria, em sua estrutura, uma forma de transculturação, pois, como o próprio crítico destaca, possui uma pluralidade de expressões criadas entre dois polos.

Ao considerarmos *Pedro Páramo* como o efetuator da passagem do romance tradicional para a nova narrativa, reconhecemos que ele apresenta traços transculturadores em sua proposta, uma vez que, como vimos no primeiro capítulo, antecipa e estrutura esteticamente elementos que serão característicos da nova forma de escrita literária latino-americana. Tal consideração conduz-nos a um segundo ponto: o reconhecimento por parte do próprio Rulfo da ausência de valor da literatura mexicana no cenário latino-americano e mundial e a busca pela literatura de outros países (comumente Estados Unidos e países europeus) considerada de maior valor.

O contato com culturas diferentes promovido, principalmente, pelo período histórico da Modernidade corroborava para a valorização de produções literárias estrangeiras, pois os países com maior poder econômico erigiam-se como potências norteadoras de condutas em todos os âmbitos socioculturais, defendendo proposições universais que suprimissem os traços locais. Como Rama (2004) aponta, nesse contexto, as culturas locais poderiam tanto fechar-se - em um extremo - renegando qualquer influência externa, quanto mostrarem-se totalmente receptivas - em outro extremo. Todavia, como pudemos perceber através dos apontamentos feitos anteriormente, o México somente irá empreender um real processo de reconhecimento de sua identidade durante a revolução. Assim, ao mesmo tempo: vivencia a Modernidade; passa por um processo revolucionário; sofre influência de países externos e lança um olhar ao passado buscando encontrar sua identidade. A esse cenário ainda acrescentamos o fato de, durante a revolução mexicana, os escritores não conseguirem alcançar o distanciamento necessário para escrever e lançar, sobre o contexto no qual estavam inseridos, um olhar crítico.

Tudo isso nos leva ao terceiro ponto: a elaboração de um romance que conciliou as influências externas e os elementos internos do contexto mexicano. Quando nos referimos às influências externas, estamos tratando do processo de encontro entre culturas vivenciado constantemente pelo México e do contexto histórico da Modernidade com sua “onda” de capitalismo que tentou abarcar todos os países ao redor do mundo propondo uma universalização. Por fatores internos

reconhecemos os elementos constituintes da identidade mexicana que foram revistos e revalorizados durante a revolução. Então: como *Pedro Páramo*, em sua estrutura, consegue conciliar essas duas “forças” permitindo que os elementos nativos sejam revistos e revalorizados, como sugere Ángel Rama em seu conceito de transculturação narrativa? Selecionamos dois aspectos do romance de Rulfo relacionados à estruturação dos narradores que podem ilustrar de forma significativa tal conciliação.

O primeiro diz respeito às duas vozes narrativas que se sobrepõem, ao longo do texto, por serem mais frequentes: a de Juan Preciado e a de um narrador em terceira pessoa. Esses dois narradores surgem vinculados e opostos: por um lado, Juan Preciado é o narrador pessoal que conta sobre sua viagem a Comala, sobre a busca pelo pai, enquanto, por outro lado, o narrador em terceira pessoa é impessoal, centrando-se na história de Pedro Páramo e de seu amor por Susana San Juan. O filho de Dolores inicia o texto e domina a primeira parte do romance. O narrador em terceira pessoa surge tímido na primeira parte, mas vai crescendo até dominar a segunda parte e encerrar o texto com o parricídio.

Em *Pedro Páramo*, essa relação entre os narradores deixa clara a oposição entre pai/filho, contrapondo, através do pessoal/impessoal, “a pessoa à não-pessoa no campo do narradores, enquanto no dos predicados também opõem dois seres diferentes, com nomes e sobrenomes diferentes, Juan Preciado e Pedro Páramo” (RAMA, 2001, p. 322). Ainda que sejam pai e filho e que exista a homogeneidade do sangue, a heterogeneidade desses dois indivíduos é reiteradamente marcada: “essa é uma relação que domina asperamente a narrativa de Rulfo forjada sobre a percepção da diferença e da ruptura, as quais só alcançam sua mais alta visibilidade quando se referem aos que estão unidos por um vínculo estreito e nenhum maior que o laço de sangue entre pai e filho” (RAMA, 2001, p. 322). No decorrer da narrativa, essa oposição é reforçada: homogeneidade aparente e heterogeneidade profunda; o esforço de reconstrução da situação familiar e a impossibilidade de restaurá-la; processo de continuação e de ruptura.

Tomado como pessoal, Juan pode ser associado à cultura interna, aos elementos internos: ele é o particular. Já o narrador em terceira pessoa, na condição de impessoal, pode ser associado à influência externa, à onda de universalização decorrente da Modernidade. *Pedro Páramo* encontra-se estruturado entre esses dois polos. Rulfo é quem exerce o papel de mediador: “O ‘papel’ do mediador é

equiparável ao do agente de contato entre diversas culturas, e assim estamos visualizando o romancista que chamamos de transculturador” (RAMA, 2001, p. 323). A organização narrativa do romance indica a situação cultural na qual Rulfo tentou realizar a função mediadora, ressaltando, através da impossibilidade de homogeneização, a dificuldade de equilibrar o pessoal e o impessoal, o interno e o externo. Na heterogeneidade, os elementos internos continuam existindo, equilibrando-se com os externos: ora um ora outro assume o centro do texto.

Juan Preciado busca encontrar o pai, alcançar a homogeneidade nesse encontro, integrar-se. Contudo, Pedro já está morto e com ele também morreu Comala. O narrador que conta a história de Pedro é impessoal, ressaltando a distância existente entre o pai e o filho. Pedro Páramo subjugou o povoado em que vivia. Assim, encontrar um lugar ao lado do pai e fazer parte de Comala significa encontrar um lugar entre os subjugados. Juan Preciado empreendeu uma viagem através de um deserto de pó e de pedras que o conduziu para baixo, para um lugar quente, habitado por mortos. A única maneira de juntar-se ao pai era através da morte, convertendo-se em mais um habitante de Comala, ocupando um lugar entre aqueles que foram subjugados por Pedro. Sob esse viés, podemos considerar a busca de Juan como uma demanda bem sucedida - pelo menos de forma parcial -, uma vez que ele encontrou seu lugar de filho de Pedro Páramo, de habitante de um povoado morto. A morte e a subjugação são as únicas heranças que Preciado ainda poderia reivindicar e, ao reivindicá-las, ele assumiu um lugar em Comala. O fato de o pai de Juan estar morto dá um caráter particular à busca desde o início. Podemos ver o enredo pela ótica de um pai que, sem amar ninguém além de si, de Suzana San Juan e de Miguel Páramo, somente poderia tratar Juan como mais um dos tantos que ele já havia subjugado. Sob este aspecto, o pai já estava morto anteriormente para o filho. Assim, desde o início a busca já estaria fadada a não alcançar de forma satisfatória os anseios que a motivaram.

Por esse viés, vemos a integração do filho ao solo de Comala como um ganho, mas não como um real encontro com o pai do qual ele só ouviu falar: a heterogeneidade é mantida. Em Comala, Juan consegue unir-se aos tantos outros “filhos” de Pedro Páramo que permitiram que o tirano dominasse e arruinasse o povoado. Juan encontra o que pode ser compreendido como uma “família” que está reunida por meio de uma figura paterna; figura essa que nunca foi um pai presente e que nunca zelou por Comala. Provavelmente seja por isso que Comala segue

abandonada e sozinha: Pedro não está entre os mortos que aparecem para Juan.

O caminho que Juan percorre é composto por pó, rochas, configurando-se em árido, seco, sem vida. O cenário mexicano, então, irrompe na narrativa, permitindo referências à miséria, à pobreza, à falta de alimentos, à perda da vida e também à paisagem natural: “el paisaje mismo – un 45 por ciento de México es desierto absoluto – es decrepito. Los vivos están rodeados por los muertos”²²⁷ (HARSS, 2003, p. 64). Tal cenário faz parte dos elementos internos, integra a narrativa pessoal realizada pelo filho de Dolores. A foto selecionada para a abertura deste capítulo ilustra um pouco das relações que podem ser estabelecidas entre o cenário natural e a construção ficcional. Na imagem captada por Rulfo, vemos um povoado com poucos moradores. Estes parecem estar envolvidos em atividades cotidianas, presos a suas rotinas como os mortos de Comala que repetem mecanicamente suas ações. As roupas e a aparência das casas denotam um aspecto interiorano e simples. Todas iguais, as moradias equiparam seus habitantes quanto à classe econômica como os moradores de Comala equiparados sob o jugo de Pedro, como as culturas internas equiparadas frente ao processo de universalização empreendido pela Modernidade. A aridez também está presente na imagem. Sem plantas ou árvores, o povoado parece quente e seco, embora não tão quente e seco como a Comala descrita em *Pedro Páramo*. A sombra encobre parte da foto, criando um ambiente entre o claro e o escuro, entre aqui e lá, entre dois mundos, como o de Comala, e entre as duas culturas interna/externa. As casas não estão deterioradas, mas, igualadas na estrutura, parecem vazias.

Em Comala, as casas em escombros e o aspecto de abandono também podem ser lidos com relação ao êxodo rural decorrente do processo de modernização vivenciado pelo México durante e após o processo revolucionário. Muitos indivíduos abandonaram o campo em busca de melhores condições de vida na cidade, tendo em vista que o crescimento urbano foi acelerado pelo processo de tecnificação, o que converteu alguns povoados em cidades-fantasma. Juan Preciado se depara com uma dessas cidades-fantasma. Abandonada, Comala é apenas uma sombra do que fora outrora. Essa comparação entre o antes e o depois é feita no romance através dos fragmentos das recordações de Dolores em oposição ao

²²⁷ Tradução nossa: “a própria paisagem – cerca de 45 por cento do México é deserto absoluto – é decrepito. Os vivos estão rodeados pelos mortos”.

espaço que Juan encontra. Não esqueçamos, também, que a morte²²⁸ possui um lugar central na cultura mexicana. *El día de muertos* é uma data festiva conhecida internacionalmente. Nesse dia, ocorre uma das festas mexicanas mais animadas, pois se espera que os mortos venham visitar seus parentes. Por conseguinte, lidar com a morte tem uma significação diferente no México: os mexicanos acreditam que *El día de muertos* é uma oportunidade para que os vivos se relacionem com os mortos, em uma perspectiva de origem e de destino, de lugar de descanso e de reencontro. Dessa forma, o fato de Juan encontrar os habitantes mortos de Comala pode ser tomado como um dos muitos aspectos que marcam a cultura e a identidade mexicanas, assumindo um caráter de reencontro e rememoração, como uma tentativa de ressignificação do passado.

O segundo elemento diz respeito à forma como diversas vozes se organizam no romance para compor o enredo. Além dos dois narradores mencionados, outros integram o romance. Esse tipo de estrutura narrativa é fruto da Modernidade: “éste fue su proyecto integrador [de Rulfo], tan característico de los mejores escritores latinoamericanos del siglo XX, en dos direcciones aparentemente opuestas: el cosmopolitismo de las nuevas formas literarias y el localismo de la provincia, de la ‘tierra’”²²⁹ (RUFFINELLI, 2005, p. 25-26). O rompimento da estrutura narrativa linear e o abandono de uma voz central que comanda toda a história foram substituídos por narradores individuais, com saber restrito. Em *Pedro Páramo*, a individualidade das personagens, em alguns momentos, é levada ao extremo beirando a indiferença e, como afirma Choubey (2011, p. 172), “es la indiferencia la que a veces se convierte en odio, dando lugar a la violencia”²³⁰. Cada personagem vive sua verdade particular, isolando-se das demais. Não ocorre uma real comunicação, nada é discutido, apenas informado: “Como Pedro Páramo y Eduviges, así Damiana, Abundio, Susana San Juan: en esta narración de Rulfo cada personaje vive su verdad más honda aislado de los demás, en total ensimismamiento. Es por ello que estos diálogos aparecen suspendidos fuera del tiempo: aquí nadie escucha a nadie”²³¹ (AGUINAGA, 1955, p. 74).

²²⁸ Mais adiante, veremos de forma mais específica como a morte está atrelada à cultura mexicana.

²²⁹ Tradução nossa: “Este foi seu projeto integrador, tão característico dos melhores escritores latino-americanos do século XX, em duas direções aparentemente opostas: o cosmopolitismo das novas formas literárias e o localismo da província, da ‘terra’”.

²³⁰ Tradução nossa: “é a indiferença que às vezes se converte em ódio, dando lugar à violência”.

²³¹ Tradução nossa: “Como Pedro Páramo e Eduviges, assim Damiana, Abundio, Susana San Juan: nesta narração de Rulfo cada personagem vive sua verdade mais profunda isolada das demais, em

Dar voz às personagens é valorizar suas experiências privadas, é centrar o foco nos indivíduos e tomá-los como agentes determinantes de todo o processo. Com exceção de Juan Preciado, os demais narradores são indivíduos que viveram em Comala, que foram subjugados por Pedro. Essas várias vozes possuem importância equivalente no momento de remontar o passado de Comala porque todas elas fizeram parte deste. Seus relatos, quando relacionados, são os responsáveis por contar a história do romance. Podemos associar essa multiplicidade de narradores ao espaço que durante a revolução mexicana foi ocupado pelos diversos segmentos do povo. Como vimos anteriormente, o processo revolucionário envolveu todos os setores da sociedade, permitindo-lhes não só adquirir voz e ingressar nos confrontos, mas também auxiliar no olhar que a sociedade mexicana lançou sobre seu passado com o intuito de compreender sua identidade. No romance, cada uma das diversas vozes que conduzem a história possui algo a acrescentar. Na revolução, cada um dos grupos sociais possuiu um importante papel nos confrontos. Essa relação entre os narradores e os diferentes grupos sociais que fizeram parte revolução confere um caráter plural à narrativa, uma vez que, apesar das interferências de um narrador em terceira pessoa que auxilia na “costura” dessas diversas peças, cada uma delas pode ser tomada como um ângulo distinto a partir do qual é possível olhar o passado.

Nesse caso, a transculturação narrativa se dá através da união entre uma forma de narrar característica da Modernidade e o conteúdo cujas marcas denunciam sua proveniência do campo mexicano: “Rulfo introduce la modernidad literaria en las letras mexicanas gracias a su destreza escritural, que no deja de lado los referentes ‘nacionales’ por excelencia”²³² (ZEPEDA, 2005, p. 107). Unindo esses dois aspectos, o romance não se detém em ser uma mera reprodução das tendências impostas pela Modernidade, das influências externas, e, também, abnega o intento de constituir-se como uma manifestação cultural puramente autóctone. A significação alcançada por *Pedro Páramo* é resultante da união das influências externas e dos elementos internos sem que nenhum deles seja considerado de menor valor, constituindo uma “mão-dupla” na qual os temas, os conteúdos e a estrutura interna da obra somente ganham sentido e significação

total ensimesmamento. É por isso que estes diálogos aparecem suspensos fora do tempo: aqui ninguém escuta ninguém”.

²³² Tradução nossa: “Rulfo introduz a modernidade literária nas letras mexicanas graças a sua destreza escritural, que não deixa de lado os referentes ‘nacionais’ por excelência”.

através do trabalho de transculturação narrativa:

El papel de *Pedro Páramo* consistió en congregar a los dos polos estéticos en torno a su propuesta, donde al lado de temas “muy nacionales” la utilización de técnicas y estrategias modernas no era ya motivo de escándalo ni se podía juzgar como un transplante artificial.²³³ (ZEPEDA, 2005, p. 274)

Podemos, ainda, antever algo além dessa proposta de análise, a partir do conceito de transculturação narrativa, no romance de Rulfo. Rama (2004) considerava a transculturação narrativa como uma forma positiva de resolver o processo de encontros culturais. Como pudemos ver nas considerações tecidas sobre *Pedro Páramo*, a partir dessa proposta, ela (a transculturação) realmente parece resolver os confrontos culturais sem apresentar nenhuma das partes envolvidas como menosprezada, como perdedora: as duas passam a coexistir. Sua positividade prevê, na verdade, um engrandecimento da cultura interna que se vale dos elementos externos para ser revalorizada, repensada. No romance de Rulfo, contudo, as forças externas da Modernidade ganham um caráter negativo dentro da significação da narrativa. A positividade de Rama (2004) é contraposta à negatividade do cenário construído em *Pedro Páramo*.

No romance de Rulfo, a estruturação da união entre elementos internos e externos aparece relativizada: um olhar totalmente positivo não é capaz de dar conta da complexidade de tal união. A morte, a perda e as ruínas podem ser associadas às mudanças causadas pela revolução, pela modernização. Os elementos internos saem perdendo no encontro com a modernização, com a tecnificação. Tais elementos, no romance, fazem um esforço para sustentarem-se em meio às ruínas, em meio à morte e a uma perspectiva de futuro que se apresenta como devastadora de seu passado, de suas construções ou, na melhor das hipóteses, como mantenedora de uma ordem falida e decrépita. A transculturação narrativa, em *Pedro Páramo*, aponta para uma tentativa de equilíbrio, para a busca de um caminho intermediário, que é concretizado nos apontamentos que realizamos anteriormente. No entanto, essa união mostrou que ainda existe um lado mais forte cuja imposição deixou atrás de si um cenário de morte repleto de caveiras,

²³³ Tradução nossa: “O papel de *Pedro Páramo* consistiu em congregar os dois polos estéticos em torno de sua proposta, onde ao lado de temas ‘muito nacionais’ a utilização de técnicas e estratégias modernas já não era motivo de escândalo nem podia ser julgado como um transplante artificial”.

assinalando um passado histórico que luta para não se converter em vazio frente ao futuro que se apresenta.

3 OS DEUSES ABANDONARAM O MUNDO: ALEGORIA E MODERNIDADE

*“-¿Tú crees en el Infierno, Justina?
-Sí, Susana. Y también en el Cielo.
-Yo sólo creo en el Infierno – dijo. Y cerró los ojos”.*
(RULFO, 2009a, p. 116)



Fotografia 04 – autoria de Juan Rulfo. Foto sem título e sem data encontrada em www.labfoto.ufba.br, Acesso em: 27 dez. de 2012.

3.1 Elaboração cultural da morte no México: A construção de um símbolo nacional

À primeira vista, a ideia de estabelecer a morte como um símbolo nacional surpreende. A partir do imaginário cristão e de uma concepção linear de tempo, essa ideia parece aniquilar a perspectiva de futuro da sociedade mexicana, fadando-a a uma espécie de perecimento gradual ou a uma estagnação na qual o presente reproduziria o passado sem qualquer projeção de futuro. Tal concepção “amputaria” a percepção de desenvolvimento ou ainda de avanço social, econômico e intelectual. Porém, o imaginário acerca da morte construído no México envolve ao menos outra face atuante da constituição do pacto social: a concepção pré-colombiana de morte das tribos indígenas e a concepção circular do tempo por elas adotada. A união do imaginário cristão e do imaginário indígena mexicano em um processo transculturador, somada ao processo histórico vivenciado pelo México desde a chegada dos espanhóis, deu origem às configurações assumidas pela morte nesse país.

Nas terras mexicanas, os ritos funerários pré-hispânicos estabeleceram um culto complexo e repleto de elementos que se desenvolvia no binômio vida-morte, enquanto a Igreja Católica, por sua vez, no processo de “doutrinação” e catequização indígena, propunha concepções distintas do rito de morte e do que ocorria após a vida. Como indica Lomnitz (2006, p. 15), “la historia de México posee una cualidad fragmentaria; es una historia que tiene un claro *antes y después* – es decir, ora precolombina, ora moderna – y la historia moderna de México refleja y refracta esa fragmentación”²³⁴. Tal fragmentação que, ao princípio, pode sugerir dois momentos diametralmente opostos e, portanto, separados, quando observada de perto mostra uma interpenetração de crenças, de ritos e de mitos que constituem a percepção e o imaginário mexicanos sobre a morte. Seria um ato de inocência crer que, com a chegada de Hernán Cortés²³⁵ e a implantação do catolicismo como única religião válida para alcançar a salvação, todos os ritos, deuses e crenças anteriores simplesmente foram abandonados.

Lomnitz (2006) defende a existência de três totens nacionais ou figuras de

²³⁴ Tradução nossa: “a história do México possui uma qualidade fragmentária; é uma história com um claro *antes e depois* – ou seja, ora é pré-colombiana, ora é moderna – e a história moderna do México reflete e refrata essa fragmentação”.

²³⁵ Conquistador espanhol que travou diversas batalhas contra os grupos indígenas mexicanos até conseguir a dominação do território. Em 1519, com onze navios e mais de 500 soldados, desembarcou na península de Yucatán, onde fundou Veracruz, apossando-se do Reino de Tlaxcala. Depois de vários confrontos, tomou Tenochtitlan (atual Cidade do México), aprisionando e matando o imperador Montezuma e o chefe supremo Guatemotzin, destruindo o Império Asteca. Em 1521, foi nomeado Governador-geral do território da Nova Espanha (México).

filiação coletiva no México: a Virgem de Guadalupe, Benito Juárez e o esqueleto brincalhão que representa a morte. A criação e/ou invocação de um totem direciona seu poder para quem o emprega, necessitando que seja estabelecido um campo de seleção e de apropriação dos elementos, produzindo uma espécie de contrato social. No primeiro caso, “se representaba a México como surgido de la relación de lealtad y filiación con la ‘virgen morena’: la nación mexicana era su comunidad particular de devotos; y el pacto que mantenía unida a la nación era su devoción Mariana”²³⁶ (LOMNITZ, 2006, p. 41-42). A Virgem de Guadalupe foi tomada como símbolo da autonomia espiritual mexicana ao final do século XVIII, sendo alçada como estandarte dos exércitos insurgentes durante a Guerra de Independência. Naquele momento, muitos mexicanos consideraram-se filhos de Guadalupe. A Virgem - figura atrelada à religião católica - trazia traços físicos indígenas, como a cor da pele e formato do rosto. Além disso, sua aparição para um índio configurava a união entre a fé católica e o povo mexicano, constituindo-se como uma imagem transculturada, traçando, na imagem da Virgem, as marcas do povo mexicano.

No segundo caso, “la nación mexicana nació una vez más, después de una prolongada batalla con sus enemigos internos y externos, en un pacto social entre ciudadanos comprometidos con el imperio de la ley y la razón”²³⁷ (LOMNITZ, 2006, p. 42). A imagem de Benito Juárez enquanto paladino nativo mexicano – legislador índio - estava atrelada à Constituição de 1857. Ele vivenciou uma das épocas mais importantes do México, considerada por diversos historiadores como o momento em que ocorre a consolidação da nação como República, configurando-se como um divisor de águas na história nacional.

O terceiro tótem é a morte: “el uso de la familiaridad con la muerte como tótem nacional pertenece a la tercera gran oleada de reconstrucción histórica y nacionalismo en México, oleada que generalmente se asocia con la revolución mexicana (1910-1920)”²³⁸ (LOMNITZ, 2006, p. 41). O fato de a revolução ter ocasionado inúmeras mortes retornou uma tradição de execuções sumárias que se

²³⁶ Tradução nossa: “o México era representado como oriundo da relação de lealdade e de filiação com a ‘virgem morena’: a nação mexicana era sua comunidade particular de devotos; e o pacto que mantinha a nação unida era a sua devoção Mariana”.

²³⁷ Tradução nossa: “a nação mexicana nasceu uma vez mais, depois de uma prolongada batalha com seus inimigos internos e externos, em um pacto social entre cidadãos comprometidos com o império da lei e da razão”.

²³⁸ Tradução nossa: “o uso da familiaridade com a morte como totem nacional pertence ao terceiro grande movimento de reconstrução histórica e de nacionalismo no México, movimento que geralmente está associado à revolução mexicana (1910-1920)”.

supunha ter sido superada a partir do governo de Porfirio Díaz. Contudo, os vínculos entre a morte e a sociedade mexicana não possuem uma origem fácil de estabelecer, pois a violência e a própria morte estiveram presentes como um símbolo tutelar que acompanhou historicamente a formação e o desenvolvimento desse povo:

Más que convertirse en un imperio orgulloso y poderoso, México fue intimidado, invadido, ocupado, mutilado y extorsionado por igual por potencias extranjeras y operadores independientes. (...) Si bien es cierto que México fue uno de los primeros Estados-nación del mundo, también lo es que fue el primero en estremecerse ante el espectáculo de una muerte prematura.²³⁹ (LOMNITZ, 2006, p. 28-29)

Durante o processo de ocupação do território mexicano pelos espanhóis, houve uma real transculturação na forma como os ritos funerários foram estabelecidos. A violência do processo de conquista reduziu os índios à condição de animais, fazendo com que se manifestasse sua natureza mais selvagem e agressiva. Houve, inclusive, a dispersão de grupos inteiros para as serras e os montes. Quando a metrópole creu que seu poder não podia mais ser perdido, que as novas terras já lhe pertenciam, os sacerdotes católicos começaram um processo de “volver a los ‘indios’ de la categoría del animal a la esfera de la humanidad”²⁴⁰ (LOMNITZ, 2006, p. 80). Tal processo se deu através da ênfase em uma vida política, da instituição de leis, de uma rotina. Procurou-se, também, o estabelecimento urbano não apenas pela relação histórica entre a urbanidade e o racional, mas, principalmente, em busca de uma forma pragmática de administrar os sacramentos (no meio rural, havia a dificuldade de chegar a todos os fiéis). O conquistador espanhol constituiu as regras de um novo regime de organização e de manutenção social com novos valores – há uma transição do animal ao humano através da política -, mas foram os sacerdotes católicos que equipararam conquistadores e conquistados enquanto seres humanos – a religião apareceu como um fator de ordenamento social.

Entre os elementos e/ou ações empregados/ocorridas no processo de

²³⁹ Tradução nossa: “mais do que se converter em um império orgulhoso e poderoso, o México foi intimidado, invadido, ocupado, mutilado e extorquido de forma igual por potências estrangeiras e operadores independentes. (...) Mesmo tendo sido um dos primeiros Estados-nação do mundo, o México também foi o primeiro a estremecer frente ao espetáculo de uma morte prematura”.

²⁴⁰ Tradução nossa: “fazer com que os ‘indios’ retornassem da categoria de animais à esfera de humanidade”.

nacionalização mexicano relacionados ao terceiro totem, apresentaremos alguns que auxiliam de forma mais pontual na compreensão da estruturação desse símbolo nacional. Em primeiro lugar, consideremos o cenário mexicano. A geografia desse país apresenta grandes extensões de terras áridas, improdutivas. Em algumas regiões, encontramos desertos – o Deserto de Sonora, por exemplo, cobre grande parte dos Estados de Sonora, Baja California e Baja California Sur. Com grandes extensões inférteis, não há como plantar e, por conseguinte, como desenvolver e manter a vida. Esses lugares são vazios, servindo apenas de caminho, de passagem, mas não como lugar de estabelecimento. Neles, a morte é uma presença constante. Em meio à secura e à aridez da terra, os indivíduos andam lado a lado com a morte. Não podem produzir vida em um lugar que a rejeita. Além das configurações inóspitas apresentadas em determinadas regiões, com os combates travados na revolução mexicana e na Guerra Cristera, alguns povoados - erigidos em áreas que se mostravam, em alguma instância, férteis – pereceram. Muitos homens morreram nos enfrentamentos, restando apenas mulheres, crianças e velhos, ou seja, reduzindo – muitas vezes aniquilando – a força produtiva do local. Diversas construções foram destruídas pela violência dos confrontos, restando apenas ruínas, apenas fragmentos para assinalar o transcurso da história, da vida, da passagem temporal. Exemplo disso pode ser visto na foto que escolhemos para abrir este capítulo: os restos de uma construção (aparentemente uma casa) podem ser tomados, de acordo com o ângulo de visão, como a imagem de uma caveira.

A imagem selecionada foi feita por Juan Rulfo em um dos tantos povoados mexicanos que se encontravam deteriorados após os confrontos. Muitos desses lugares foram abandonados, convertendo-se em cidades-fantasma, o que aumenta ainda mais sua relação com a ausência de vida e, dessa forma, com a morte. Nela, as ruínas podem ser associadas com o passado, tomadas como marcas de ações que não querem (não podem) ser esquecidas, pois compõem a história e a identidade mexicanas. Essas ruínas são caveiras, não apenas por sua aparência similar a um crânio, mas porque são marcas do passado que se erigem no presente, que reclamam sua atualização no presente, que trazem, em seu estado de degradação, a morte, rememorando-a, atualizando-a, tornando-a parte da vida em uma relação dual (vida-morte) que não pode ser separada. As ruínas são composições históricas que “passam através” dos indivíduos que vivem nesse contexto, erigindo-se como parte da história destes, como parte da constituição

identitária deles.

O segundo elemento diz respeito à instituição do purgatório. Ao implantar a doutrina do purgatório, a Igreja Católica criou a possibilidade da passagem da destruição física desenfreada que ainda estava presente (mas em um escala muito reduzida se comparada com os primeiros embates entre espanhóis e indígenas) à administração da morte. A proposição do purgatório estabelece um espaço entre dois extremos (céu e inferno): era possível remediar algumas ações mundanas, pagando por seus erros e conseguindo evitar a condenação eterna ao inferno.

Administrar a morte significava impor leis e ordenamentos que controlavam (davam a ilusão de controle) o destino daqueles que viviam sobre a Terra. Aqueles que seguissem as leis estabelecidas pela Igreja teriam uma existência tranquila após a morte. Os demais, de acordo com o número e o grau dos seus pecados (caso não se arrependessem), teriam outro destino (destino já antecipado pela religião). A adoção da doutrina do purgatório deu à Igreja Católica um vasto domínio sobre a morte e sobre os mortos, pois “los sufragios que beneficiaban a las almas que sufrían en el purgatorio – las misas y oraciones, las limosnas y la disciplina corporal – sólo podían ser eficaces si eran sancionados por la Iglesia y, por lo tanto, administrados por los sacerdotes”²⁴¹ (LOMNITZ, 2006, p. 100). Com o passar dos anos, as orações, rituais e adágios dirigidos às almas do purgatório integraram um intrincado e rico repertório não apenas de práticas litúrgicas, mas também de modestas, mas variadas, tradições populares. Acreditava-se que os espaços públicos, como as igrejas e as ruas, estavam habitados pelas almas dos mortos.

Para os espanhóis, a apresentação do purgatório como uma “opção” pós-morte mostrava-se muito atraente desde o dia em que puseram os pés no continente Americano e, impulsionados por suas vontades, cometeram, além de assassinatos em grande escala, atos de ambição, de luxúria e de cobiça – pecados inafiançáveis frente ao catolicismo. Ao praticar tais atos na nova terra, os espanhóis configuraram-se como corruptores da inocência indígena - pecados da conquista. É provável que as gerações posteriores aos primeiros espanhóis que chegaram ao México estiveram menos marcadas pelo arrependimento, pela culpa e pelo temor ao castigo divino, uma vez que as estruturas e a propriedade das terras foram estabilizadas. Os

²⁴¹ Tradução nossa: “os sufrágios que beneficiavam as almas que sofriam no purgatório – as missas e orações, as esmolas e a disciplina corporal – somente podiam ser eficazes se eram sancionados pela Igreja e, por conseguinte, administrados pelos sacerdotes”.

herdeiros viam o território com suas maravilhas e horrores, mas não carregavam as responsabilidades que seus pais carregaram. E, enquanto isso, o panteão nacional ganhava forma e nomes. Eis, então, o terceiro elemento: a constituição de um panteão nacional no qual convivem inimigos. Sem um herói que se sobressaísse, o Estado mexicano constituiu um panteão com indivíduos que, em grande parte, morreram uns pelas mãos dos outros, ou seja, o panteão nacional é constituído por uma série de inimigos mortais que representam projetos nacionais alternativos. Tal constituição traz para o interior da estrutura do panteão a morte, pois somente nela a convivência entre tais opostos seria possível.

O quarto aspecto diz respeito à manutenção de concepções pré-colombianas no que concerne à morte. Os sacerdotes eram conscientes de que os índios podiam dissimular suas antigas crenças e rituais relativos aos mortos e seguir praticando-os sob o disfarce dos rituais cristãos, em particular por meio das oferendas aos mortos. Aceitar com facilidade os ritos dos “días de muertos”, por exemplo, está relacionado com o fato de que essa festa combina duas celebrações já realizadas pelos índios pré-colombianos: “fiesta de los muertecitos”, para o “niño muerto (*Miccailhuitonli*)”, e “la fiesta grande de los muertos” (*Xocotlhuetzli*), para os adultos (LOMNITZ, 2006, p. 111). A igreja tolerava os costumes indígenas sempre que eles não contrapusessem princípios religiosos importantes. Cobrava menos dos índios e admitia certas manifestações a fim de não perder a possibilidade de, com o passar do tempo, efetivamente doutriná-los.

Durante o século XVI, o vínculo entre os mortos e os vivos tinha grande importância para os camponeses. Os “días de muertos” converteram-se na festa mais importante do ano, estando relacionada, inclusive, com a colheita (associação essa que já existia antes da chegada dos espanhóis). Contudo, mais do que um ato de caridade e de preocupação com as almas que habitavam o purgatório, os indígenas concebiam as oferendas como um “intercâmbio” com os mortos, cuja força vital positiva era atraída pela comida, pelas flores e pelas orações. No romance de Rulfo, o encontro entre os vivos e os mortos não apresenta nenhuma força vital positiva que possa ser atraída, não há fartura relacionada aos mortos. Os mortos oferecem seus conhecimentos, suas vivências, sua história como “moeda” de permuta a Juan Preciado e aos vivos que por Comala passarem em troca de orações – “Ruega a

Dios por nosotros”²⁴² (RULFO, 2009a, p. 63). Eles oferecem – em fragmentos, trechos - a recomposição do passado de Comala, o conhecimento que os vivos não possuem, oferecem uma “chave” aos vivos, para que estes possam compreender suas histórias atuais a partir da compreensão do passado. Rulfo subverte a relação de fartura material presente no dia dos mortos: não há valores materiais para serem trocados, o que realmente há é outra classe de valores: valores históricos, valores formativos. Em meio à miséria material, há um ganho intelectual.

A hegemonia católica no México (e em muitos outros países) baseava-se na manipulação do que acontecia após a morte (no domínio do outro mundo). Durante a vida, as ações eram livres, entretanto, após a morte, o ajuste de contas era obrigatório. A intersecção para com os santos conseguia alcançar favores para os que ainda estavam vivos e para as almas que estavam no purgatório, criando e fortalecendo vínculos importantes para a execução da justiça divina. As almas do purgatório não podiam acumular méritos depois da morte, somente podiam limpar seus pecados através do fogo purificador do purgatório (talvez seja por isso que Comala é tão quente) ou através dos sufrágios dos vivos (como em Comala apenas Donis e sua irmã parecem estar vivos e são eles, também, pecadores, não há muito que possam fazer para auxiliar os mortos que ainda habitam o povoado). Durante a última parte do século XVI e todo o século XVII, houve uma ênfase na função mediadora da Igreja em todos os sufrágios da alma. A relação entre vivos e mortos se estabelecia de forma mais fecunda em relação às almas do purgatório: pois as do céu descansavam e podiam conceder benefícios aos vivos e as do inferno padeciam por seus pecados, sem nada poderem fazer para alterar isso.

A concepção de purgatório associada aos “días de muertos” mexicanos, à estruturação do cenário natural mexicano, à constituição de um panteão nacional de inimigos mortais, além das inúmeras perdas humanas ocasionadas, em primeira instância pelos espanhóis no período de ocupação do território e, em segunda instância, pela revolução auxiliaram de forma profícua na estruturação da morte como um símbolo nacional. Mas, na qualidade de símbolo mexicano, a morte carrega consigo uma característica que parece, à primeira vista, não estar totalmente de acordo com estes elementos: a alegria. O México parece ter configurado o tema da intimidade popular com a morte como algo positivo: “Cuando

²⁴² Tradução nossa: “Roga a Deus por nós”.

los mexicanos hablan de su vínculo peculiar con la muerte, por lo general no se refieren al sacrificio de sus héroes muertos, sino a la relación de coqueteo y seducción por *ambas partes*²⁴³ (LOMNITZ, 2006, p. 37). A morte é comumente representada como um esqueleto brincalhão, maleável e, frequentemente, vestido. Embelezada por ressonâncias tanto da tradição asteca como da católica, a imagem das caveiras parecia ser a personificação perfeita do processo transculturador, da mestiçagem mexicana.

Para Carlos Monsiváis (1987), a origem da imagem de intrepidez do mexicano frente à morte surgiu durante a revolução mexicana, período em que se fez uma grande publicidade em relação à atitude estoica frente às esquadras de fuzilamento. Porém, Monsiváis (1987) defende que tal estoicismo não era um traço peculiar do mexicano, não estando associado a qualquer crença pré-hispânica, mas estava, sim, relacionado ao desejo natural de arrebatado dos assassinos o seu triunfo adicional de ver a humilhação das vítimas. De acordo com o estudioso, no período posterior à revolução, um grupo de intelectuais, encabeçados por Octavio Paz, teria criado o mito do mexicano que ri da morte e se apropria de histórias de bravata frente a ela.

As afirmações de Monsiváis estão relacionadas ao momento em que a morte se erige como um totem nacional, mas não consideram a totalidade histórica do México e os elementos que motivaram essa eleição. Além disso, em *El labirinto de la soledad*, Octavio Paz disserta sobre um sentimento que abandona o jocoso para entrar no pesaroso: a solidão do mexicano, a falta de encontrar um lugar, uma filiação:

La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen. Sucesivamente afrancesado, hispanista, indigenista, *pocho*²⁴⁴, cruza la historia como un cometa de jade, que de vez en cuando relampaguea. En su excéntrica carrera ¿qué persigue? Va tras su catástrofe: quiere volver a ser sol, volver al centro de la vida de donde un día - ¿en la Conquista o en la Independencia? – fue desprendido. Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura consciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación.²⁴⁵ (PAZ, 1998, p. 06)

²⁴³ Tradução nossa: “Quando os mexicanos falam de seu vínculo peculiar com a morte, de forma geral não se referem ao sacrifício de heróis mortos, mas sim à relação de cortejo e sedução de *ambas as partes*”.

²⁴⁴ Pocho: termo empregado no México para filho de pais mexicanos nascido nos Estados Unidos ou mexicano que adota os costumes e os hábitos estadunidenses.

²⁴⁵ Tradução nossa: “A história do México é a do homem que busca sua filiação, sua origem. Sucessivamente afrancesado, hispanista, indigenista, *pocho*, cruza a história como um cometa de jade, que de vez em quando relampeja. Em sua excêntrica jornada, o que persegue? Vai atrás de sua

Esse sentimento (a solidão) se relaciona intimamente com a eleição da morte enquanto totem nacional e se relaciona com a busca da identidade, com a tentativa de reconhecer-se (a busca da identidade pelo mexicano será abordada no capítulo seguinte). Sem um lugar definido, sem nada que possa perder, sem identificação com um grupo, a morte já não assusta tanto, configurando-se mais em uma companheira de trajeto do que em uma inimiga a ser evitada. Entre os sentimentos de solidão e de alegria, as representações da morte nascem ambíguas, presas entre tantos recantos que as originaram, impossibilitadas de transcender: “La muerte moderna no posee ninguna significación que la trascienda o refiera a otros valores. En casi todos los casos es el fin inevitable de un proceso natural. En un mundo de hechos, la muerte es un hecho más”²⁴⁶ (PAZ, 1998, p. 22). Então, qual a significação da morte? Sem ser trânsito, configura-se como “una boca vacía”²⁴⁷ (PAZ, 1998, p. 22), sem ser fartura e fertilidade, é seca e árida. Árida e vazia, por que a morte seduz o mexicano? A morte aparece como uma espécie de vingança contra a vida, destituindo esta de todas suas colorações e festividades e apresentando-a como um monte de ossos. Assim, destituída de beleza, a vida rememora todas as mortandades ocorridas no cenário mexicano, todas as perdas, sejam de terras ou de vidas humanas, e as amarra ao purgatório como um lugar de resignação, sem perspectiva. Os mortos, no calor de purgatório, recordam seus pecados presos ao passado. O presente também é passado e o futuro também o será. A morte, então, ganha as cores da vida, mas estas não possuem vitalidade e se perdem sem capacidade de transcender: “calaveras de azúcar o de papel de China, esqueletos coloridos de fuegos de artificio, nuestras representaciones populares son siempre burla de la vida, afirmación de la nadería e insignificancia de la humana existencia”²⁴⁸ (PAZ, 1998, p. 23).

A caveira, quando relacionada à revolução, remete ao movimento de luta, de perda e de tensão. Ao manter a morte como um símbolo constante, o mexicano

catástrofe: quer voltar a ser sol, voltar ao centro da vida de onde um dia – na Conquista ou na Independência? – foi arrancado. Nossa solidão tem as mesmas raízes que o sentimento religioso. É uma orfandade, uma obscura consciência de que fomos separados do Todo e uma ardente busca: uma fuga e um regresso, tentativa de restabelecer os laços que nos uniam à criação”.

²⁴⁶ Tradução nossa: “A morte moderna não possui nenhuma significação que a transcenda ou que se refira a outros valores. Em quase todos os casos é o fim inevitável de um processo natural. Em um mundo de fatos, a morte é um fato mais”.

²⁴⁷ Tradução nossa: “uma boca vazia”.

²⁴⁸ Tradução nossa: “caveiras de açúcar ou de papel de seda, esqueletos coloridos de fogos de artificio, nossas representações populares são sempre burla da vida, afirmação da ninharia e insignificância da existência humana”.

mostra que “no quiere ser ni indio, ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma en tanto que mestizo, sino como abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. Él empieza en sí mismo”²⁴⁹ (PAZ, 1998, p. 36). Assim definido, como ruptura e como negação, mantém ainda a busca no intuito de superar esse estado de exílio, por isso vinga-se da vida, pois esta parece impedi-lo, parece-lhe sinalizar a consciência de sua solidão histórica e pessoal – enquanto ser humano, abandonado por Deus, expulso do paraíso, sem lar.

Ter a morte como totem implica colocar todos os mexicanos sob a mesma égide, todos seguem a mesma busca – ainda que essa pareça nunca produzir frutos - promovendo uma espécie de reconciliação coletiva provisória: ninguém escapa da morte e, se ela é inevitável, que seja tratada com a intimidade dispensada aos amigos sempre presentes. Com essa intimidade estabelecida, o pacto social sofre algumas alterações. A morte seria o momento em que as facções opostas se reconciliariam (como no panteão nacional mexicano) estabelecendo um pacto social baseado no que Lomnitz (2006) chama de *reciprocidad negativa*: “la unidad y solidaridad entre los mexicanos surge a pesar del origen de la nación en la violación y el pillaje de la conquista y sus repeticiones cíclicas a todo lo largo de la historia moderna, que culmina con la revolución mexicana”²⁵⁰ (LOMNITZ, 2006, p. 47). O novo contrato social não era um pacto entre iguais ou um acordo estável entre irmãos, mas sim uma espécie de mecanismo regulador e compensatório para tentar igualar o terreno entre os exploradores e os explorados (como, no passado, a Igreja Católica havia tentado fazer entre conquistadores e conquistados), um espaço de contínua negociação entre opositores que não podiam eliminar-se mutuamente.

A imagem da morte, das caveiras, dos esqueletos resultou ser muito útil para representar o novo acordo dinâmico estabelecido na sociedade mexicana após o processo revolucionário. Como aponta Lomnitz (2006, p. 384), “los precedentes del sacrificio azteca y la brutalidad de la conquista española estaban siempre disponibles para proporcionar a la violencia moderna su escudo de armas: hacerla

²⁴⁹ Tradução nossa: “não quer ser nem índio nem espanhol. Tampouco quer descender deles. Nega-os. E não se afirma como mestiço, mas sim como abstração: é um homem. Se converte em filho do nada. Ele começa em si mesmo”.

²⁵⁰ Tradução nossa: “a unidade e a solidariedade entre os mexicanos surge apesar da origem da nação na violação e na pilhagem da conquista e suas repetições cíclicas ao longo de toda a história moderna, que culmina com a Revolução Mexicana”.

autóctona en uno de los casos, asociarla con la dominación colonial, en el otro”²⁵¹. Essas associações apontadas por Lomnitz (2006) particularizam ainda mais a estruturação da identidade mexicana e reforçam a eleição da morte na condição de totem nacional como algo inevitável para esse Estado.

A representação do novo pacto social mexicano pode ser encontrada em diversas obras artísticas, como no mural de autoria de Diego Rivera intitulado *Día de muertos: la fiesta urbana*²⁵² (1923-1924). Nesse mural, Rivera reproduz uma buliçosa festa popular na qual a multidão faz uso de muita comida, bebida, conversa, música, comércio e galanteio. O próprio autor encontra-se reproduzido em meio à multidão. Há, também, uma banda musical formada por três esqueletos (cada um vestido com as roupas de uma classe social): um camponês, um soldado revolucionário (parecido com Emiliano Zapata) e um operário. Atrás deles vemos um sacerdote, um soldado (parecido com Victoriano Huerta), um estudante e um empresário. A sociedade reunida celebra com a música dos mortos - cujas diferenças foram harmonizadas. São os mortos que dão aos vivos o ritmo do canto e da dança, o ritmo dos seus movimentos. Thomas Benjamin (2010, p. 108), ao comentar o mural de Rivera, afirma que: “La obra de Rivera, en particular, investía a *la Revolución*²⁵³ de gloria y romanticismo al presentarla como una revolución de campesinos y trabajadores y, con frecuencia, retrataba Zapata y al zapatismo de manera singularmente positiva”²⁵⁴. Por conta desse comportamento, Octavio Paz chegou a cunhar a expressão “el pintor de la corte del gobierno mexicano”²⁵⁵ para referir-se a Rivera em uma alusão a sua concordância com os ideais apregoados pelo governo. Rivera propõe o que se poderia chamar de um “retrato épico da revolução”, no qual a libertação dos peões (justiça revolucionária), a morte dos burocratas, a igualdade na distribuição das terras e a fartura de comida e bebidas figuram como efetivos logros revolucionários.

²⁵¹ Tradução nossa: “os precedentes do sacrifício asteca e a brutalidade da conquista espanhola estavam sempre disponíveis para proporcionar à violência moderna seu escudo de armas: fazê-la autóctone em um dos casos, associá-la com a dominação colonial, em outro”.

²⁵² O referido mural faz parte dos murais *El patio de las fiestas* pintados por Rivera na Secretaria de Educação Pública, na capital mexicana (1923-1924).

²⁵³ Thomas Benjamin grafa “Revolución” em itálico para referir-se à versão histórica que foi adotada pelos governantes mexicanos na qual os comportamentos repreensíveis de muitos revolucionários e os problemas administrativos e governamentais foram suprimidos.

²⁵⁴ Tradução nossa: “A obra de Rivera, em particular, investia a *Revolução* de glória e de romantismo ao apresentá-la como uma revolução de camponeses e trabalhadores e, com frequência, retratava Zapata e o zapatismo de maneira singularmente positiva”.

²⁵⁵ Tradução nossa: “o pintor da corte do governo mexicano”.

Em *Pedro Páramo*, encontramos diversos segmentos populacionais atrelados a Comala como mencionamos anteriormente. Entretanto, apenas os segmentos das classes sociais menos abastadas encontram-se presos ao povoado. Pedro não está entre os mortos; Rentería também não. A reconciliação que Rivera reproduziu em seu mural não é encontrada no romance. A morte em Comala não igualou todos, ao contrário, manteve as diferenças extremadas ao ponto do clero e da classe alta estarem ausentes, enquanto, no mural de Rivera, parece existir o reconhecimento de uma força telúrica que promove uma luta permanente na qual os contrários coexistem: há um pacto social - ainda que tenso e instável - cuja adesão não é inteiramente livre e voluntária, implicando em negociação e luta constantes entre os atores opostos (índios e espanhóis, operários e patrões, etc.). Rulfo mostra, em seu romance, a quebra desse pacto social a partir da maneira como foi concebido: a coexistência não é possível, a morte não igualou todos.

Ao longo da história mexicana, a proposição da familiaridade e da proximidade do mexicano com a morte converteu-se em uma imagem paradigmática da mestiçagem como um projeto estético e uma formulação dos parâmetros que guiaram um sistema político caracterizado pela luta aberta de classes e uma mediação efetiva do Estado, fundado na dialética da violação (da exploração violenta). A morte surgiu, então, como o símbolo da intranquilidade, da instabilidade, de uma guerra constante que se mantinha, em certa medida, equilibrada, dando existência a uma ordem “débil” que produzia, ainda que de forma instável, uma sensação de segurança. *Pedro Páramo* não possui essa estabilidade. A morte, na narrativa, perdeu suas faces jocosas para assumir os traços duros da caveira, contudo ainda configura-se como uma amiga com a qual é inevitável conviver, da qual não se pode escapar.

No romance, a morte, de forma geral, e os mortos, de forma particular, não são passivos. Intranquilos, eles devolvem aos vivos o olhar que estes lhes lançam, trocando histórias, mas sem nunca realmente alcançarem o diálogo, a comunicação, a conciliação: cada personagem narra só a sua história e não consegue apreender as dos demais. Todas as histórias pertencem ao passado: Juan Preciado traz para o povoado fragmentos das suas vivências com Dolores, fragmentos de um tempo anterior; os mortos de Comala não fazem planos, não projetam o futuro, apenas possuem relatos do passado. O presente irrompe como passado na narrativa. Vivos e mortos se reconhecem sem perspectivas, sem projeções, marcados por

acontecimentos anteriores, atrelados a estes - Juan está preso à promessa feita a sua mãe, está atrelado aos relatos que ela fazia de Comala, a uma figura paterna descrita por ela; Eduviges está presa a uma existência de tormentos, a conversas com mortos (sendo ela um deles), ao seu trabalho na estalagem, e assim estão, também, os demais.

Os vivos parecem condenados (ninguém escapa da morte) ou mesmo estar mortos. Se assim é, os mortos, pode-se dizer, estão vivos da sua maneira e os mortos possuem também um campo visual, convertendo-se em testemunhas. Os vivos e os mortos se reconhecem uns aos outros, se medem, se avaliam como parte do passado. Assim como os mortos rondam a vida com seus olhares, os vivos são esqueletos com conhecimento de causa, tocados já pela morte, de antemão já são obsoletos. Quando os mortos e os vivos se reconhecem, se identificam, estes últimos acabam por distanciarem-se da época em que vivem, sentindo que já não se identificam com ela.

Ao empregar mortos como personagens, Rulfo fez uso de um dos totens mexicanos. Embora a figuração das caveiras e dos esqueletos não assuma o primeiro plano narrativo²⁵⁶, percebemos que a configuração da morte assume perspectivas que podem ser associadas com os aspectos que discutimos aqui como, por exemplo, a jocosidade e a solidão. A primeira pode ser percebida em trechos como:

-(...) Con usted debe haber pasado lo mismo, ¿no?
 -No me acuerdo.
 -¡Váyase mucho al carajo!
 -¿Qué dice usted?
 -Que ya estamos llegando, señor.²⁵⁷ (RULFO, 2009a, p. 09)

Na conversa entre Abundio e Juan Preciado, o primeiro, já morto, tem a liberdade de burlar-se do segundo. Essa liberdade foi conquistada pelo fato de que o

²⁵⁶ Vemos a imagem do esqueleto quando Susana San Juan, na companhia do seu pai, desce a uma gruta em busca de ouro e encontra apenas uma ossada. As demais menções estão associadas aos cadáveres, aos corpos inertes dos moradores de Comala quando há a referência às suas mortes: “allí estaba él, enorme, mirando la manobra de meter un bulto envuelto en costales viejos, amarrado con sicuas de coyunda como si lo hubieran amortajado” (RULFO, 2009a, p. 72); “Ella se fue por esse dolor. Murió por la sangre que la ahogaba” (RULFO, 2009a, p. 34).

²⁵⁷ Tradução nossa: “-(...)Com o senhor deve ter passado o mesmo, não?
 -Não me lembro.
 -Vá ao caralho!
 -O que o senhor disse?
 -Que já estamos chegando, senhor”.

arriero possui conhecimentos sobre Pedro que Juan ainda não possui e, na condição de morador de Comala, conhece a história que o filho de Dolores busca saber. Além disso, a morte o libertou das normas sociais às quais Juan ainda está preso. Livre de imposições, Abundio faz uso da jocosidade em sua fala.

Há, ainda, o sentimento de solidão, de não pertencimento que está manifesto em Susana San Juan, “una mujer que no era de este mundo” (RULFO, 2009a, p. 115). Sem encontrar seu lugar neste mundo, Susana não pertence a nenhum espaço terrenal. Sem crer em Deus, está sujeita a uma solidão ainda maior. A morte, então, surge como sua amiga, envolvendo-a, confortando-a em um mundo de perdas. Mas, essa amiga não lhe traz promessas de uma transcendência, apenas se projeta como uma companheira de jornada.

A morte irrompe na estrutura textual de *Pedro Páramo* como um elemento mexicano, como um símbolo nacional. Seu emprego na narrativa permite a elaboração de uma proposta de interpretação que atualiza dentro do texto literário – em sua organização – o passado histórico mexicano, propondo uma constituição do presente que repensa o processo transculturador vivenciado pelo país a partir, principalmente, dos quatro momentos que destacamos nos capítulos anteriores. Contudo, de forma distinta à proposta do mural de Rivera, o texto de Rulfo rompe com o frágil pacto social e nega qualquer possibilidade harmônica de convivência, negando, também, a transcendência. O mexicano solitário, após a revolução, não conseguiu adotar a Modernidade como um projeto próprio, conseqüentemente não podia construir a sua própria transcendência, pois não possuía um futuro claro, visto que o catolicismo e as crenças indígenas estavam desmoronando no novo panorama cultural.

3.2 Modernidade e revolução

“Se nos propusermos a olhar para a realidade sem a pretensão de nos colocarmos em um ponto de observação absoluto, ou seja, não podendo vê-la de fora, então considerá-la como um enigma a ser decifrado, mesmo que de forma inacabada e descontínua, parece ser a postura razoável e correta”.
(MACHADO, 2004, p. 111)

Pertencente a Escola de Frankfurt, Walter Benjamin é um dos estudiosos mais conhecidos mundialmente. Sua percepção acerca da Modernidade e seu conceito de alegoria fazem parte de inúmeros trabalhos desenvolvidos nas últimas décadas. Neste estudo, empregá-los-emos como eixo central desta etapa para tecer nossas considerações e análises.

Benjamin, de forma similar a tantos outros críticos e autores de sua época, foi fascinado pela Modernidade²⁵⁸. Contudo, tal fascínio pode ser caracterizado como ambíguo, uma vez que há um sentimento de perda, de angústia, que perpassa toda a sua escrita ao lado do encantamento pela constituição de algo novo que conduz à percepção de uma renovação constante e à compreensão da morte. Na obra de Benjamin, podemos perceber uma preocupação em destacar a questão da passagem temporal, evidenciada através de sinais salientados pela noção de progresso e de evolução, que está intimamente atrelada ao período histórico da Modernidade. Seus escritos, nesse sentido, alertam para as ruínas que são produzidas, ou melhor, que restam a cada grande feito humano. Mas, atentemos que o termo “ruínas” não figura, em Benjamin, como sinônimo de algo ruim pura e simplesmente, mas sim como o entendimento do caráter efêmero da existência, da cultura e das construções.

Em seu texto “Experiência e pobreza”, publicado em *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*, Benjamin chegou a afirmar: “uma nova forma de

²⁵⁸ Não pretendemos esmiuçar todos os traços que marcam o nascimento e a existência da Modernidade. Apenas desejamos realizar breves comentários sobre alguns de seus aspectos – considerando sua existência enquanto período histórico -, mesmo sob o risco de sermos parciais. Nosso foco está, principalmente, no discurso filosófico da Modernidade. Nesse discurso, como aponta Habermas (2000, p. 01-02), “a Modernidade foi elevada, desde os fins do século XVIII, a tema filosófico. O discurso filosófico da Modernidade coincide e cruza-se frequentemente com o estético”. Essa coincidência e esse cruzamento produzem linhas de leitura que aproximam a literatura e a filosofia de modo a entrelaçá-las, ampliando as possibilidades de compreensão e de análise. Habermas (2000) defende que Hegel foi o primeiro filósofo que desenvolveu um conceito claro de Modernidade. Para Habermas, o fato de Hegel ter aplicado o conceito de Modernidade, antes de tudo, em contextos históricos, como conceito de época - os “novos tempos” são os “tempos modernos” -, estabelece uma correspondência com o uso contemporâneo “do termo em inglês e francês: por volta de 1800, *modern times* e *temps modernes*” (HABERMAS, 2000, p. 09), designando os três séculos precedentes. Três acontecimentos históricos ocorridos por volta de 1500 – a descoberta do “Novo Mundo”, o Renascimento e a Reforma Protestante – são apontados por Habermas (2000, p. 09) como o “limiar histórico entre a época moderna e a medieval”. De acordo com ele, essa referência a um novo tempo, feita por Hegel, perdeu o sentido puramente cronológico e assumiu uma significação de oposição em relação ao tempo anterior: uma época enfaticamente “nova”. O “novo”, nesse caso, está intimamente associado ao futuro, ao tempo que está por vir, elegendo-o como sua pedra de toque: “O conceito profano de tempos modernos expressa a convicção de que o futuro já começou: indica a época orientada para o futuro, que está aberta ao novo que há de vir. Com isso, a censura em que se inicia o novo é deslocada para o passado, precisamente para o começo da época moderna. Somente no curso do século XVIII, o limiar histórico em torno de 1500 foi compreendido retrospectivamente como tal começo” (HABERMAS, 2000, p. 09).

miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (BENJAMIN, 1994, p. 115). Não é apenas o novo que se erige como marca da Modernidade, mas também o heterogêneo. De acordo com ele, a pluralidade de estilos e concepções do mundo que marca a Modernidade “mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sornateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza” (BENJAMIN, 1994, p. 115). A experiência, nos escritos benjaminianos, surge como algo que “nos passa”, como algo que “nos atravessa”, atuando na constituição de nosso ser, de nossa identidade, e não como algo que passa por nós: a experiência é o ponto em que o sujeito/ o indivíduo adquire consciência de sua historicidade.

De acordo com Habermas (2000, p. 17):

Benjamin não se rebela apenas contra a *emprestada* normatividade de uma compreensão da história que resulta da imitação de modelos passados; ele luta igualmente contra aquelas duas concepções que, já no terreno da compreensão moderna da história, interrompem e neutralizam a provocação do novo e do absolutamente inesperado. Ele se volta, por um lado, contra a ideia de um tempo homogêneo e vazio, preenchido pela “obstinada fé no progresso” do evolucionismo e da filosofia da história, mas também por outro, contra aquela neutralização de todos os critérios que o historicismo opera quando encerra a história em um museu e desfia entre os dedos os acontecimentos, como contas de um rosário.

Os períodos históricos que antecederam a Modernidade defendiam a unidade entre o passado e o presente, enquanto a Modernidade destaca as diferenças entre o passado e o presente, propondo a existência de “passados”, pois não há um único passado. O moderno não é a continuidade do passado, mas sim sua ruptura, sua negação. Para Habermas (2000, p.10), é na Modernidade que se constitui “a representação da história como um processo homogêneo, gerador de problemas. De modo concomitante, o tempo é experienciado como um recurso escasso para a resolução dos problemas que surgem, isto é, como pressão do tempo”. Ao privilegiar o futuro, encontramos, na Modernidade, a expressão “o espírito do tempo (Zeitgeist)” – um dos termos que inspiraram Hegel – caracterizando “o presente como uma transição que se consome na consciência da aceleração e na expectativa da heterogeneidade do futuro” (HABERMAS, 2000, p. 10). Por conta disso, o tempo parece esvanecer-se, porque o presente converte-se em uma eterna expectativa de futuro.

Em “Dizer o tempo”, Jeanne Marie Gagnebin discute a reflexão ocidental sobre memória, tempo e história a partir de *Confissões*, de Santo Agostinho. As percepções de Gagnebin nesse ensaio podem ser somadas às considerações por ela tecidas em “Memória e libertação”, quando aborda a obra de Walter Benjamin. Esses dois textos nos oferecem elementos capazes de auxiliar na compreensão de alguns aspectos da concepção temporal moderna. No primeiro texto, Gagnebin (1997, p. 70) defende que o fato de Santo Agostinho haver proposto uma definição do tempo como inseparável da interioridade psíquica abriu um novo campo de reflexão: “o da temporalidade, da nossa condição específica de seres que não só nascem, e morrem ‘no’ tempo, mas, sobretudo, que sabem, que têm consciência dessa sua condição temporal e mortal”. Se o ser humano existe no tempo e possui consciência dessa existência, a maneira como ele lidou/ lida/ lidará com a temporalidade está estreitamente relacionada com a maneira como ele percebe sua identidade.

Gagnebin (1982, p. 71), ao analisar a obra de Benjamin, afirma que, para o autor, “o passado comporta elementos inacabados; e, além disso, que aguardam uma vida posterior, e que somos nós os encarregados de fazê-los reviver”. Se somos indivíduos cujas existências estão atreladas ao tempo, passado, presente e futuro fazem parte de nossas constituições. Dessa forma, retomar o passado é um ato providencial para compreendermos nossa constituição humana, contudo “a coincidência do passado com o presente não deve liberar o indivíduo do jugo do tempo, mas operar uma espécie de condensação que permita ao presente reencontrar, reativar um aspecto perdido do passado, e retomar, por assim dizer, o fio de uma história inacabada, para tecer-lhe a continuação” (GAGNEBIN, 1982, p. 71). A retomada do passado no presente deve ser crítica, deve buscar não uma transposição do tempo anterior no atual, mas sim uma compreensão e uma avaliação desses dois tempos tomados como continuação, como uma relação cuja ruptura provoca um desgarramento do presente e o estabelecimento de um vazio. Esse vazio é encontrado na Modernidade quando, ao romper com o passado, o passado deixou de ser um só e tornou-se múltiplo (devido às múltiplas fraturas) e, sem unir-se ao presente, essa multiplicidade tornou-se vazia.

Gagnebin (1997, p. 72) aponta alguns argumentos - que ela denomina de angustiantes - empregados para abordar a transitoriedade e a fragilidade da concepção humana do tempo e que podem ser relacionados de forma particular com

a Modernidade:

O passado não existe, pois já morreu, o futuro tampouco, pois ainda não é, e o presente, que deveria ser o tempo por excelência porque é a partir dele que se afirmam a morte do passado e a inexistência do futuro, o presente, então, nunca pode ser apreendido numa substância estável, mas se divide em parcelas cada vez menores até indicar a mera passagem entre um passado que se esvai e um futuro que ainda não é.

A esses argumentos, como afirma Gagnebin (1997), Santo Agostinho responde com uma reflexão crítica e pragmática sobre nossa linguagem. Não entraremos nos meandros dessas reflexões. Apenas mencionaremos um aspecto que se mostra útil para nossa discussão: a dificuldade de pontuar com precisão em que momento (talvez “onde”, como argumenta Gagnebin) encontra-se esse tempo sempre fugidio denominado presente. O fato de sabermos o que passou e de projetarmos o que virá torna o presente como um tempo que não é, como um tempo que parece estar sempre em função de outros dois, ou pior: como um tempo que não atrai nem projeta nenhum outro: não é passado e não será futuro, ou seja, é vazio, incapaz de transcender. No caso da Modernidade, o tempo voltava-se para uma constante projeção do futuro, um tempo que nunca chegará. Todas as realizações importantes estão para ocorrer no minuto seguinte. O moderno não busca recuperar o passado, mas sim superá-lo e a projeção de superação se dá no presente. A partir dessa concepção temporal voltada para o futuro, a experiência que antes era transmitida de geração em geração como uma forma de apreender o passado deixou de ter o mesmo papel, perdendo seu valor de intervenção social.

A perda da experiência que podia ser comunicada através das gerações como modelar produz a pobreza à qual se referia Benjamin (1994), gerando uma nova barbárie: “é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 115). O conceito de barbárie, introduzido pelo estudioso, causa certa estranheza inicialmente, pois bárbaro é apresentado como oposto a civilizado por alguns críticos como Carlos Fuentes (1980). No caso de Benjamin, ele associa o bárbaro à pobreza de experiência, defendendo que essa pobreza impele os sujeitos a “partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar para a direita nem para a esquerda” (BENJAMIN, 1994, p. 116). Ficamos pobres, porque os homens não aspiram a novas experiências, mas sim libertar-se de toda a experiência que possuem, ou seja, deixar que a experiência

“nos passe”, abandonando a consciência da sua historicidade em busca de, minuto a minuto, esperar que o futuro rompa com os vínculos passados.

No texto “Sobre o conceito de História”, Benjamin (1994) menciona uma aquarela de Paul Klee, cujo título é *Angelus Novus*. O nome desse quadro já incita uma série de considerações: *Angelus* significa mensageiro. O termo “novo” apresenta-se como um adjetivo que particulariza o anjo: um mensageiro que carrega em si a novidade, o moderno; que possui em sua concepção algo que o distingue do passado, do velho. Para Benjamin (1994), o quadro de Klee:

Representa um anjo que parece querer se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido ao passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa aos nossos pés. (BENJAMIN, 1994, p. 226).

O filósofo alemão analisa o quadro de Klee associando-o com a imagem do que ele (Benjamin) concebe como o anjo da história: olhos escancarados em sinal de assombro; boca dilatada como se quisesse pronunciar algo; asas abertas, esboçando um movimento que tanto pode ser uma tentativa de voo, quanto uma ânsia de reter o tempo. O aspecto da imagem não é de tranquilidade, de aceitação e tampouco de ira, como a de tantos outros anjos retratados ao longo dos séculos, mas sim uma imagem quase espectral que destaca seu assombro e impossibilidade de ação. Essa associação entre o *Angelus Novus* e o que o Benjamin concebe como anjo da história reforça sua maneira de perceber o papel que é dado à história na Modernidade: um amontoado de ruínas. Assim, o “novus” que a obra de Klee carrega em seu nome pode ser relacionado à perda, à destruição, produzindo uma imagem negativa do novo tempo.

Benjamin continua:

Ele [o anjo] gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226)

Não só o anjo gostaria de deter-se, mas o filósofo também. Unir os fragmentos, acordar os mortos, olhar e valorizar o anterior, não só o novo e o

imediatamente. Contudo, o anjo é impelido para frente, para o futuro; ele não pode parar nem regressar: as ruínas, os fragmentos continuarão dispostos. Mas, e o filósofo? Quem sabe Benjamin possa reagrupar esses fragmentos, pelo menos em sua escrita, ordená-los? Não. Benjamin age como o anjo, equipara-se a ele no sentimento de perda e de impossibilidade. De acordo com Habermas (2000, p. 18-19), Benjamin inverte a orientação radical para o futuro, que em geral caracteriza a época moderna, “sobre o eixo do tempo-presente, a tal ponto que ela é transferida para uma orientação, ainda mais radical, para o passado. A expectativa do novo no futuro só se cumpre por meio da reminiscência de um passado oprimido”. As ruínas que o anjo e o filósofo veem precisam ser reconhecidas como fragmentos passados para que, então, o futuro possa ser projetado através da compreensão da identidade, da aquisição de uma consciência que perpassa os indivíduos enquanto sujeitos históricos. Para Benjamin (1994), a imagem “eterna” do passado, de um passado homogêneo, não é satisfatória: o passado é uma experiência única.

Como aponta Habermas (2000, p. 21), Benjamin será responsável por propor “*uma drástica inversão* entre o horizonte de expectativa e o campo da experiência”, atribuindo “a todas as épocas passadas um horizonte de expectativas insatisfeitas, e ao presente orientado para o futuro designa a tarefa de reviver na reminiscência um passado que cada vez lhe seja correspondente, de tal modo que possamos satisfazer suas expectativas com nossa débil força messiânica” (HABERMAS, 2000, p. 22). O passado necessita de redenção, mantendo suas expectativas direcionadas para o presente e para o futuro. As ruínas vistas pelo anjo do quadro de Klee são fragmentos de um passado que precisa ser lembrado para que a culpa do presente para com este se dissipe:

O que Benjamin tem em mente é a ideia altamente profana de que o universalismo ético também tem de levar a sério as injustiças já sucedidas e, evidentemente, irreversíveis; de que há uma solidariedade das gerações com seus antepassados, com todos aqueles que foram feridos pela mão do homem em sua integridade física e pessoal; e de que essa solidariedade apenas pela reminiscência pode ser efetuada e comprovada. (HABERMAS, 2000, p. 22)

O passado não pode ser considerado um tempo “passivo” que aguarda ser revisado pelo presente e pelo futuro; ao contrário, ele deve ser percebido como um tempo que, ao ser “atualizado”, surge pleno de significação, com capacidade reconciliadora: “A reparação anamnésica de uma injustiça, que de fato não pode ser

desfeita, mas ao menos reconciliada virtualmente pela reminiscência, integra o presente no contexto comunicativo de uma solidariedade histórica universal” (HABERMAS, 2000, p. 24). Essa anamnese acaba por conduzir a uma “perigosa concentração da responsabilidade com a qual a consciência moderna do tempo, voltada apenas para o futuro, sobrecarregou um presente problemático que constitui, por assim dizer, o nó da trama” (HABERMAS, 2000, p. 24). Carregado de responsabilidades, o presente não consegue alcançar, não consegue produzir uma resposta satisfatória.

Benjamin estava inserido no cenário europeu quando fez suas reflexões. Assim necessitamos, a partir de suas proposições, olhar para o contexto latino-americano. Há diversas interpretações sobre a Modernidade na América Latina comumente associadas à política; aos diferentes processos de modernização e às alterações na maneira como é observado o devir cultural e suas formações consequentes. Para alargarmos as considerações de Benjamin ao contexto latino-americano são necessárias algumas colocações. A primeira deve-se ao fato de que a descoberta e a conquista da América tiveram um importante papel na constituição do período histórico denominado de Modernidade. Sua importância se equipara ao Renascimento e à Reforma Protestante. Enquanto a reforma religiosa deu as bases éticas e sociais do desenvolvimento capitalista; a descoberta do “Novo Mundo” permitiu a expansão europeia e tornou possível a acumulação primitiva de capital em proporções desconhecidas até aquele momento.

A segunda deve-se à observação de que a Europa e a América Latina possuíam como principal elemento diferenciador a economia: o desenvolvimento X o subdesenvolvimento. Pela forma como ocorreu o processo de colonização da América Latina, foi estabelecida e perpetuada uma relação de atraso em comparação com o cenário europeu. A Europa era o exemplo de cultura e de desenvolvimento econômico e tecnológico, enquanto aos países latino-americanos cabia o adjetivo de “subdesenvolvidos” como uma marca pejorativa que os colocava de imediato em um patamar inferior. Sobre o emprego desse adjetivo, Paz (1984, p. 40-41) afirma:

O adjetivo *subdesenvolvido* pertence à linguagem anêmica e castrada das Nações Unidas. É um eufemismo da expressão que todos usavam até a alguns anos: *nação atrasada*. O vocábulo não tem nenhum significado preciso nos campos da antropologia e da história: não é um termo científico, mas um termo burocrático. Apesar de sua indefinição, de sua vacuidade

intelectual – ou talvez por isso mesmo -, é uma palavra da predileção de economistas e sociólogos. Sob o amparo de sua ambiguidade deslizam-se duas pseudoideias, duas superstições igualmente nefastas: a primeira é dar como estabelecido que só existe uma civilização ou que as diferentes civilizações podem ser reduzidas a um modelo único, a civilização ocidental moderna; a outra é acreditar que as mudanças das sociedades e culturas são lineares, progressivas, e que, em consequência, podem ser medidas. Este segundo erro é gravíssimo: se realmente pudéssemos avaliar e formalizar os fenômenos sociais – da economia à arte, à religião, e ao erotismo – as chamadas ciências sociais seriam ciências como a física, a química ou a biologia. Todos nós sabemos que não é assim.

Por conta da identificação entre Modernidade, moderno, novo e civilizado, os países que recebiam o adjetivo “subdesenvolvido” em referência aos seus sistemas econômicos e tecnológicos acabavam tendo essa classificação estendida para o setor cultural. Dessa forma, a América Latina também era considerada subdesenvolvida culturalmente. Todavia, se, como defende Paz (1984), não há um modelo único, mas sim várias formas de civilização; e não há um caminho linear de desenvolvimento, uma vez que a “história ignora a linha reta” (PAZ, 1984, p. 41), então, tal adjetivo é inapropriado para conferir uma posição na Modernidade à América Latina.

A terceira colocação diz respeito aos traços singulares. Como destaca Paz (1984, p. 41), “os princípios em que se fundamenta a técnica são universais, mas não o é a sua aplicação”. A partir da colocação do estudioso mexicano, percebemos que a existência de elementos particulares em cada contexto, determinantes de individualidades e singularidades, devem ser levados em consideração no momento da apropriação da técnica, caso contrário, o resultado pode ser de perda e não de ganho, como podemos verificar ao longo da história da América Latina quando a impensada adoção da técnica gerou inumeráveis monstruosidades éticas e estéticas. Com o pretexto de “acabar com nosso subdesenvolvimento, temos sido testemunhas, nas últimas décadas, de uma progressiva degradação de nosso estilo de vida e de nossa cultura” (PAZ, 1984, p. 41).

Após o período de independência dos países latino-americanos, como destacamos no primeiro capítulo, os “novos” países “continuaram sendo as velhas colônias: não foram transformadas as condições sociais, apenas a realidade foi encoberta com a retórica liberal e democrática. As instituições republicanas, como fachadas, ocultavam os mesmos horrores e as mesmas misérias” (PAZ, 1984, p. 114). Como não há uma linha temporal linear de evolução que seja delimitada *a priori*, o desenvolvimento da Modernidade na América Latina não pressupõe a

repetição de forma atemporal da Modernidade que se desenvolveu na Europa e nos Estados Unidos. Quando, no final do século XIX e início do século XX, foi projetada uma “fachada” modernizadora ao longo de toda a América Latina, foram acentuadas as diferenças entre a cidade e o campo; entre o interior e as grandes cidades. Nessa época, o processo de modernização iniciou-se e consolidou-se com a industrialização massiva, a urbanização em grande escala e os diferentes dispositivos de racionalização da vida cotidiana; disciplinando, formalizando, uniformizando e institucionalizando as experiências sociais, culturais e políticas. De acordo com Gadea (2007, p.108),

Na América Latina, esse desenlace ordenador e organizador da vida sociocultural consegue definir a “sua Modernidade” como um produto histórico que não esquece que foi precedida por uma “outra ordem” identificada com a injustiça, o subdesenvolvimento, a pobreza, a violência e a heterogeneidade, com uma “ordem caótica”. A “natureza”, sinônimo de desordem, era finalmente vencida.

Devemos, no entanto, tomar cuidado quando destacamos as singularidades latino-americanas, uma vez que não nos é permitido considerar que a América Latina desenvolveu uma Modernidade particular, pois isto significaria uma representação equivocada de um processo histórico mundial. Mas, também não podemos considerar que a Modernidade aqui foi apenas a repetição ou transferência linear de “uma realidade”, suas adaptações de ordenamento normativo em um contexto alheio. Na Modernidade latino-americana, devemos destacar a presença dos dispositivos normativos que impõem uma determinada ordem sociocultural. O moderno parecia encontrar sua materialização num processo de universalização de normas, de generalização de valores e de formalização das interações sociais, conduzindo, por conseguinte, para uma padronização das práticas sociais e a introdução de limitações a respeito das atividades, ações e identidades permitidas e eventualmente válidas.

A América Latina, ao mesmo tempo em que vivenciava a libertação das amarras que prendiam seus países às ex-metrópoles, experimentava um processo disciplinador: “A dinâmica da Modernidade na América Latina não reconheceu limites culturais e políticos para sua contínua reafirmação. Quando algo se interpunha, o combatia diretamente por meio da violência (como com as culturas indígenas, ainda que não sempre triunfante), ou tentava absorvê-lo sob seus

postulados de futuro ordenamento social” (GADEA, 2007, p. 111-112). A Modernidade, na Europa, nos Estados Unidos ou na América Latina carregava o novo em sua essência. Embora a forma como o período histórico tenha se apresentado não possa ser tomada como equivalente em todos os lugares, seu traço de busca pelo novo, de ruptura - marca de sua origem - estendeu-se, com mais ou menos intensidade, a todos os espaços.

Paz (1984, p. 50) afirma que “a idade moderna é concebida como revolucionária”. Para justificar essa afirmação o estudioso mexicano apresenta dois argumentos. Em primeiro lugar está a questão semântica - a Modernidade começa por mudar o sentido da palavra revolução: “À significação original – giro dos mundos e dos astros – foi justaposta outra, que é agora a mais frequente: ruptura violenta da ordem antiga e estabelecimento de uma ordem social mais justa e racional” (PAZ, 1984, p. 50). A palavra “revolução” representa a concepção de história como mudança e progresso ineludível: se a sociedade não evolui, permanece estanque, então, rompe uma revolução. A revolução é a tentativa de destruir o tempo passado e o tempo presente para instaurar outro tempo.

Em segundo lugar, mas atrelada ao primeiro argumento, está a concepção de futuro adotada pela Modernidade:

Se o homem é história e só na história se realiza; se a história é tempo lançado para o futuro e o futuro é o lugar de eleição da perfeição; se a perfeição é relativa ao futuro e absoluta diante do passado... então o futuro se transforma no centro da tríade temporal: é o imã do presente e a pedra de toque do passado. (PAZ, 1984, p. 51)

Concebido dessa forma, o futuro é eterno. Ele está para além da história. É o tempo que nunca se concretiza; é simultaneamente a projeção do tempo sucessivo e a sua negação: “A supervalorização da mudança contém a supervalorização do futuro: um tempo que não é” (PAZ, 1984, p. 52). A partir desses dois argumentos (o conceito de revolução e a supervalorização do futuro), como, na América Latina - em especial no contexto mexicano -, a Modernidade estruturou seu caráter revolucionário? Podemos perceber os processos de independência ocorridos ao longo de toda América Latina como os primeiros movimentos revolucionários. Embora saibamos que a consciência revolucionária, fruto da Modernidade, não fosse o eixo central, e houvesse muitos acordos políticos e econômicos por trás dos processos de “libertação” promovidos pelas colônias, o mérito desse processo de

ruptura não pode ser negado. Naquele momento, era necessário fundar uma nova ordem autônoma distinta da anterior. Romper com o passado de dominação e subjugação em busca de um futuro de progresso, desenvolvimento e construção de caminhos próprios.

A busca pelo padrão de Modernidade e de desenvolvimento tecnológico europeu e estadunidense produziu um contraste ao longo de todo o cenário latino-americano: as poucas cidades urbanizadas se opunham de maneira drástica aos interiores que ainda vivenciavam um processo econômico feudal. Atraídos pelos grandes centros urbanos e pela promessa de desenvolvimento, muitos indivíduos rumaram para as grandes cidades. A miséria, a exclusão e a formação de orlas de pobreza acentuavam ainda mais as disparidades sociais. Novas formas de governo foram constituídas, muitas vezes com o único intuito de preservar os interesses da elite em detrimento do grande contingente de miseráveis que crescia mais e mais a cada dia. A ordem instaurada era mantida a qualquer custo, mesmo que fosse necessário o uso da violência. Grandes ditadores assumiram o poder em vários países. O povo, sem condições de reação, continuava sendo explorado: o produto do seu trabalho não era mais destinado à Europa, mas às elites nacionais. O espaço social do final do século XIX e início do século XX foi marcado por um acelerado processo de transformação interna das sociedades:

En esos años se produce un desplazamiento del sector más tradicional de la oligarquía, se da un crecimiento acelerado de las ciudades capitales - con paralelo estancamiento de las provincias - y el afianzamiento de una nueva burguesía que buscaba controlar tanto el mundo de los negocios como el de la política. En general, en América Latina este proceso implica un reajuste de su modo de inserción al sistema económico mundial y a los grandes países industrializados.²⁵⁹ (MONTALDO; TEJEDA, 1995, p. 3185)

Toda América Latina, naquele momento, vivenciava um interesse comum: articular-se com o processo mundial de modernização social e econômica. Ocorreu a consolidação da imprensa no continente, um aumento nos índices de alfabetização em vários países e a singela profissionalização dos intelectuais latino-americanos. A modernização de alguns países latino-americanos (progressiva industrialização,

²⁵⁹ Tradução nossa: “Nesses anos se produz um deslocamento do setor mais tradicional da oligarquia, ocorre um crescimento acelerado das cidades capitais – com paralelo estancamento das províncias – e a consolidação de uma nova burguesia que buscava controlar tanto o mundo dos negócios como o da política. Em geral, na América Latina este processo implica um reajuste de seu modo de fazer parte do sistema econômico mundial e dos grandes países industrializados”.

democratização de suas instituições políticas, acesso de novos setores sociais à luta política) tratou “lo artístico como asidero y refugio de valores frente a una realidad en descomposición”²⁶⁰ (MONTALDO; TEJEDA, 1995, p. 3187).

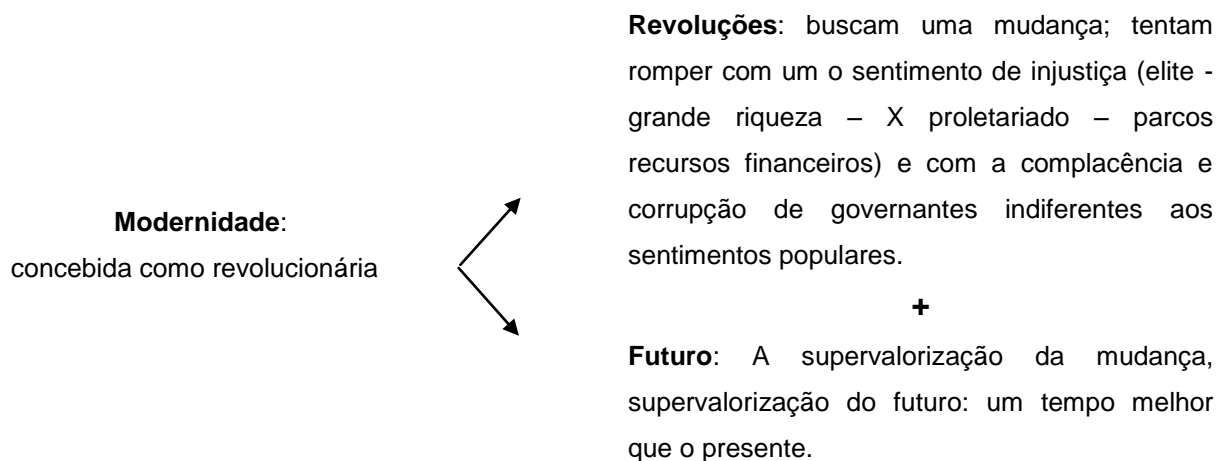
O capitalismo precisava ser estimulado, as nações independentes precisavam crescer, não podiam distanciar-se do cenário de “desenvolvimento” que era delineado por outras nações. O futuro prometia ser melhor que o presente e superar o passado. Todavia, o agora, o momento que estava sendo vivenciado, não parecia buscar a igualdade ou a melhoria das condições para os que nada tinham. Dessa forma, inicia a segunda ruptura: os processos revolucionários que ocorreram ao longo da América Latina durante o século XX.

Thomas Paine (1792 apud ALMOND, 2003, p. 11) descreveu as revoluções como pausas abruptas na continuidade histórica:

O que anteriormente chamávamos de revoluções pouco mais eram que uma mudança de pessoas. Mas o que vemos agora no mundo, a partir das revoluções na América e na França, são renovações da ordem natural das coisas em um sistema de princípios tão universal quanto a verdade e a existência do homem, combinando felicidade moral e política com prosperidade nacional.

A ideia de progresso era um importante elemento – uma pré-condição - para o êxito de uma revolução. No entanto, não era o único. As revoluções ocorrem quando a ordem estabelecida perdeu a direção, mas ainda não há uma nova ordem capaz de substituí-la. A pobreza sozinha, como aponta Almond (2003, p. 125), “não causa inquietação”, porém o sentimento de injustiça que a grande riqueza adquirida por poucos, através da revolução industrial, estava fomentando entre a maioria pobre e a complacência e a corrupção abomináveis de governantes que eram indiferentes aos sentimentos do povo são motivos relevantes para desencadear a revolução. Assim, retomando as considerações de Paz (1984) e voltando nosso olhar para a América Latina, temos:

²⁶⁰ Tradução nossa: “o artístico como apoio e refúgio de valores frente a uma realidade em decomposição”.



Dessa forma, as revoluções que ocorreram no cenário latino-americano buscavam uma mudança que fosse capaz de produzir um futuro melhor. Quando ocorre o estancamento dos sistemas, o futuro é delineado como uma cópia, como uma reprodução do presente. Se o presente não atende aos interesses dos indivíduos, busca-se a mudança através da revolução com a esperança de que no futuro estará a “perfeição”.

Em 1910, “para surpresa geral, o México é sacudido pela primeira revolução do século XX. Envolvendo todas as classes sociais numa guerra civil que levou à morte 1 milhão de mexicanos; a etapa armada só se concluiu com a destruição do Estado porfirista e a construção de um novo Estado” (VILLA, 1993, p. 08). Além do pioneirismo em termos revolucionários, a revolução mexicana carregou consigo outro selo que a diferenciava das demais lutas intraoligárquicas latino-americanas: embora, no início, a hegemonia pertencesse aos liberais, ao longo da revolução os camponeses deixaram de ser simplesmente uma classe-apoio da burguesia e apresentaram seu projeto de revolução.

Paz (1998), em *El laberinto de la soledad*, para analisar a revolução mexicana faz primeiro a análise do processo de independência da América Espanhola como um processo que separa as colônias da ex-metrópole e que permite a criação de uma série de países recém independentes. Esse processo, como mencionamos anteriormente, é o primeiro ato de ruptura delineado na Modernidade latino-americana. No México, os independentistas foram incapazes de criar uma sociedade moderna, diferentemente do que aconteceu em outros países latino-americanos que, mesmo sem promover alterações profundas na sociedade, fizeram um empreendimento de caráter modernizador.

O processo de independência conduziu o México a uma sociedade agrária que era dominada por uma nova casta latifundiária. A burguesia, naquele período, era uma classe pequena nos centros urbanos. No meio rural, os latifundiários tinham o poder de decisão. Foi esse Estado que Porfírio Díaz governou por mais de trinta anos²⁶¹. O governo de Díaz foi marcado por perseguições políticas, pelo uso da violência, mas também por um projeto que se mostrou incapaz de (ou desinteressado em) alterar a face semicolonial mexicana. De acordo com Paz (1998, p. 54), Díaz:

Suprime la anarquía, pero sacrifica la libertad. Reconcilia a los mexicanos, pero restaura los privilegios. Organiza el país, pero prolonga un feudalismo anacrónico e impío, que nada suavizaba (las Leyes de Indias contenían preceptos que protegían a los indios). Estimula el comercio, construye ferrocarriles, limpia de deudas la Hacienda Pública y crea las primeras industrias modernas, pero abre las puertas al capitalismo angloamericano. En esos años México inicia su vida de país semicolonial.²⁶²

Podemos perceber que tal governo não trouxe para o México o progresso que era esperado, mas sim a continuidade das estruturas coloniais – agora mascaradas pela adoção de elementos e técnicas modernos - sem uma perspectiva positiva de futuro. Meio século depois do processo de independência que começou em 1810:

Com o movimento da Reforma, quando os liberais assumem o poder com o objetivo de lançar as bases de um capitalismo nacional com uma classe de pequenos proprietários, as terras da Igreja e dos indígenas serão transformadas em propriedade privada, em mercadoria. Em vez de uma dinâmica classe de pequenos proprietários rurais, são os especuladores que adquirem as terras, transformando-se em novos latifundiários. (VILLA, 1993, p. 10-11)

Esse é o cenário que Díaz encontrou quando assumiu a presidência em 1876. Díaz, em aparência, governava inspirado pelas ideias que estavam em voga, ou seja, os ideais da burguesia europeia: acreditava no progresso, na ciência, nos milagres da indústria e do livre comércio. Esses ideais, no entanto, eram desfavoráveis aos camponeses que viviam como servos (de forma não muito distinta do período colonial): a propriedade da terra se concentrava nas mãos de alguns

²⁶¹ Esse período ficou conhecido como "Porfiriato" e como "Pax Porfiriana".

²⁶² Tradução nossa: "Suprime a anarquia, mas sacrifica a liberdade. Reconcilia os mexicanos, mas restaura os privilégios. Organiza o país, mas prolonga um feudalismo anacrônico e ímpio, que nada suavizava (as Leis de Índias continham preceitos que protegiam os índios). Estimula o comércio, constrói indústrias modernas, mas abre as portas ao capitalismo anglo-americano. Nesses anos o México inicia sua vida de país semicolonial".

latifundiários que se fortaleciam cada vez mais enquanto os camponeses tornavam-se mais pobres e dependentes. A Constituição de 1857 seguia vigente apenas em teoria; ninguém pretendia opor princípios distintos às ideias de Reforma. Inclusive os antigos liberais pensavam de boa fé que o regime de Díaz estava preparando o trânsito entre o passado feudal e a sociedade moderna (PAZ, 1998). A realidade que se apresentava trazia poucas perspectivas. Nesse quadro, a revolução surgiu como uma resposta à situação mexicana do início do século XX. Crise política e social, inquietações na classe média e na nascente classe operária e crise nas relações internacionais: esses fatores mostraram a fragilidade do governo de Díaz, apresentando-se como resultantes do processo histórico desde o século XVIII.

Além da referência ao caráter histórico, Octavio Paz (1998, p. 59) destaca a impossibilidade de identificar na revolução mexicana precursores ideológicos:

Distingue a nuestro movimiento la carencia de un sistema ideológico previo y el hambre de tierras. Los campesinos mexicanos hacen la revolución no solamente para obtener mejores condiciones de vida, sino para recuperar las tierras que en el transcurso de la Colonia y del siglo XIX les habían arrebatado encomenderos y latifundistas.²⁶³

Segundo Paz (1998), para dar conta dessa ausência, foi adotado um programa liberal que se mostrava compatível com a revolução. O estudioso mexicano (1998) defende que a revolução apresentou-se como um resgate do passado mexicano anterior à Reforma e ao governo de Porfírio Díaz, sem contemplar planos futuros – algo que é essencial para o processo revolucionário -, trazendo consigo a possibilidade do mexicano reconhecer-se, perceber o seu passado:

La revolución apenas si tiene ideas. Es un estallido de la realidad: una revuelta y una comunión, un trasegar viejas sustancias dormidas, un salir al aire muchas ferocidades, muchas ternuras y muchas finuras ocultas por el miedo a ser. ¿Y con quién comulga México en esta sangrienta fiesta? Consigo mismo, con su propio ser. México se atreve a ser. La explosión revolucionaria es una portentosa fiesta en la que el mexicano, borracho de sí mismo, conoce al fin, en abrazo mortal, al otro mexicano.²⁶⁴ (PAZ, 1998,

²⁶³ Tradução nossa: “Nosso movimento se distingue pela carência de um sistema ideológico prévio e pela fome de terras. Os camponeses mexicanos fazem a revolução não somente para obter melhores condições de vida, mas também para recuperar as terras que, no decorrer da Colônia e do século XIX, os encomenderos e os latifundiários lhes tinham arrebatado”.

²⁶⁴ Tradução nossa: “A revolução mal tem ideias. É um estouro de realidade: uma revolta e uma comunhão, um remexer de velhas substâncias adormecidas, um vir à tona de muitas ferocidades, muitas ternuras e muitas delicadezas ocultas pelo medo de ser. E com quem comunga o México nesta festa sangrenta? Consigo mesmo, e com seu próprio ser. O México se atreve a ser. A explosão

p. 62)

Essa ideia de uma revolução espontânea é criticada por Arnaldo Córdova, em *La revolución y el Estado en México* (1989). Córdova (1989) também critica o fato de que a revolução ocorrida no México constituiu-se como um fato isolado no mundo, não possuindo inspiradores nem par em nenhuma outra revolução. A revolução mexicana:

(...) fue un gran debate ideológico en el que no sólo se puso en discusión nuestro ser nacional, el sentido de nuestra historia, la organización y la composición de nuestra sociedad, la idea del gobierno de la misma, las injusticias que prevalecían en la organización social, el tipo de desarrollo económico, político y cultural que debía promoverse, las clases sociales y los componentes étnicos de la sociedad mexicana, el sistema nacional de relaciones de propiedad y de producción, los valores a los cuales se debían los mexicanos y aquellos que debían sobresalir para consumir nuestra formación nacional.²⁶⁵ (CÓRDOVA, 1989, p. 56)

A linha ideológica passou a ser traçada, como aponta Córdova, com a crítica ao Estado criado por Porfírio Díaz. Entre os ideólogos cujas ideias pontuaram a revolução mexicana, na percepção de Córdova (1989), três merecem destaque: Andrés Molina Enríquez, Ricardo Flores Magón e Francisco Madero. Andrés Molina Enríquez (1978) pensou a relação do Estado com o desenvolvimento da economia camponesa. Enríquez, durante as primeiras décadas do século XX, escreveu ensaios de caráter sociológico que tinham como intuito apresentar (“diagnosticar”) os problemas da sociedade mexicana, como as profundas desigualdades sociais, a má distribuição e utilização da terra, a ausência de integração entre as diferentes regiões do país, as ameaças à soberania nacional, a inexistência de uma consciência nacional e a desvalorização da cultura nacional, iniciando no México um movimento de análise crítica do Porfiriato. Enríquez (1978) defendia a elaboração de um projeto de política nacional que buscasse solucionar os problemas econômicos e sociais do país ao mesmo tempo em que fosse capaz de despertar um espírito

revolucionária é uma festa portentosa na qual o mexicano, bêbado de si mesmo, conhece ao fim, no abraço mortal, a outro mexicano”.

²⁶⁵ Tradução nossa: “(...) foi um grande debate ideológico no qual não somente foi posto em discussão nosso ser nacional, o sentido de nossa história, a organização e a composição de nossa sociedade, a ideia de governo da mesma, as injustiças que prevaleciam na organização social, o tipo de desenvolvimento econômico, político e cultural que devia promover-se, as classes sociais e os componentes étnicos da sociedade mexicana, o sistema nacional de relações de propriedade e de produção, os valores aos quais se deviam os mexicanos e aqueles que deviam sobressair para consumir nossa identidade nacional”.

nacional forte. Ele pensava a nação como um organismo cujo desenvolvimento dependia da evolução e da ação integrada de suas partes, constituídas pelos diversos setores da população nacional. Ao Estado caberia o papel de grande cérebro do organismo nacional, garantindo e estimulando as ações coordenadas das diferentes partes.

Após a queda do governo Díaz e a ascensão ao poder do Madeirismo, Enríquez continuou defendendo a necessidade de transformações na estrutura socioeconômica do país para que os problemas diagnosticados realmente fossem solucionados. Como Enríquez não encontrasse no governo de Madero as atitudes que esperava, rompeu com o novo chefe de Estado e tomou a ação direta por meio de seu *Plano de Texcoco*, em julho de 1911, no qual defendia, principalmente, o fracionamento dos latifúndios maiores de 2000 hectares; a vigência dos contratos de trabalho e do pagamento por antecipações. Tal posicionamento implicou em sua prisão até março de 1912.

Os rumos que a revolução mexicana tomou acompanhados pela pressão dos setores populares para que o Estado concentrasse maiores poderes (sendo responsável por implementar as reformas sociais aspiradas) tornaram as ideias de Enríquez uma fonte de inspiração para vários grupos revolucionários, incluindo o grupo conduzido por Venustiano Carranza. Durante o governo de Carranza, em 1916, Andrés Molina Enríquez foi nomeado membro consultor da Comissão Nacional Agrária, do Ministério da Agricultura e Fomento, sendo responsável pela redação do projeto do Artigo 27 constitucional, abordando, entre vários pontos, a questão agrária. Tal artigo tratava de assuntos como o direito do Estado à expropriação das terras em benefício público, o subsolo como propriedade do Estado e sua exploração para o bem público e o reconhecimento das comunidades indígenas sobre as terras de uso comum.

Já Ricardo Flores Magón defendia a liberdade, o fim do autoritarismo e a democracia: “Flores Magón ve todos los hechos sociales a través del prisma del individuo libre”²⁶⁶ (CÓRDOVA, 2003, p. 173). Magón (1970) compreende os problemas das massas a partir de uma concepção de justiça na qual o valor da liberdade individual é o verdadeiro centro de ação. É possível perceber que Magón possui clara percepção das necessidades dos diferentes segmentos da população

²⁶⁶ Tradução nossa: “Flores Magón vê todos os fatos sociais através do prisma do indivíduo livre”.

mexicana e que defende com determinação tais necessidades, todavia não possui identificação com estas:

Porque si bien acepta que son objeto de toda la injusticia que en mundo existe, jamás las ve como sujetos capaces de liberarse a sí mismos; las masas no constituyen para el revolucionario oaxaqueño un elemento positivo, sino el resultado de la falta de libertad, el resumen de la esclavitud de los hombres; por eso las trasciende y las disuelve en la crítica del sistema social.²⁶⁷ (CÓRDOVA, 2003, p. 173)

Magón (1970) propunha que o problema das massas era também o problema da liberdade, uma vez que o lugar da massa deve ser ocupado pelos indivíduos livres, conscientes de sua própria individualidade e de sua própria liberdade: essa sempre foi a motivação do revolucionário, embora os motivos que a orientaram nem sempre tenham sido os mesmos. No ano de 1906, quando foi publicado o *Programa del Partido Liberal*²⁶⁸, Margón defendia, como todos os liberais, um governo democrático firme e respeitador das leis para que os homens fossem livres. Nos anos seguintes, Margón percebeu que um bom governo não é suficiente para efetivar a liberdade dos cidadãos e que, inclusive, a própria existência do governo era um empecilho para alcançar a efetiva liberdade. Por conta disso, as ideias defendidas por ele, depois de 1906, deixaram de se constituir como precursoras da revolução mexicana, se considerarmos o desfecho que esta obteve. Margón tornou-se um anarquista libertário.

Quanto a Francisco Madero, sua contribuição foi de suma relevância para que a revolução ocorresse. Conforme Córdova (2003), o livro *La sucesión presidencial en 1910*, escrito por Madero em 1908 e publicado no mesmo ano, foi uma obra de grande importância no cenário mexicano, convertendo seu autor no homem que faltava para que a revolução ocorresse. *La sucesión presidencial en 1910* critica abertamente o governo de Porfirio Díaz, solicitando que fossem realizadas eleições justas e transparentes, com a intenção de tornar o México um Estado democrático, moderno e com eleições livres.

Madero (1960) considerava que o povo mexicano estava preparado para

²⁶⁷ Tradução nossa: “Porque, se aceita que são objeto de toda a injustiça existente no mundo, não as vê como sujeitos capazes de libertarem-se a si mesmos; as massas não constituem para o revolucionário oaxaqueño um elemento positivo, mas sim o resultado da falta de liberdade, o resumo da escravidão dos homens; por isso as transcende e as dissolve na crítica do sistema social”.

²⁶⁸ O *Programa del Partido Liberal Mexicano* foi publicado em 1º de julho de 1906, pela Junta Organizadora, em San Luis, Missouri, através do periódico *Regeneración*. Esse Programa agrupou dezenas de organizações liberais contrárias à ditadura de Porfirio Díaz.

promover as transformações que o país necessitava através da via democrática. O povo deveria lutar pela divisão dos latifúndios, democratizar a posse de terras, enfim, promover as mudanças necessárias, agir. Ao contrário de Molina que defendia uma atuação violenta do Estado para que os grandes latifúndios fossem divididos, Madero era contra uma solução autoritária para a crise social.

Madero chegou à presidência do México em 1911. Sua vocação pacifista levou-o a aceitar o interinato de Francisco León de la Barra, durante o qual os grupos revolucionários foram reprimidos, especialmente os zapatistas. A instabilidade social e política e o descontentamento com seu governo foram constantes. Madero recebia críticas dos antigos porfiristas e dos grupos revolucionários, uma vez que ambos opunham-se ao seu plano conciliador, cuja meta era estabelecer uma democracia com partidos políticos e impedir a reeleição. Dessa forma, não conseguiu consolidar seu governo. Em 13 de fevereiro de 1913, foi assassinado por ordem de Victoriano Huerta.

Como pudemos perceber, ao contrário das considerações de Octavio Paz, a revolução mexicana foi um movimento constituído com bases ideológicas, sendo estas as motivadoras e as estruturadoras do processo revolucionário. Embora não seja possível contar com nomes de grandes intelectuais na condição de líderes do movimento, é possível defender que a revolução não apresentou uma ideologia única, mas sim várias ideologias, cujos propósitos entrelaçavam-se em certa medida e distanciavam-se em outra, mas que foram capazes de sustentar as mobilizações ao longo de todo o México e de envolver o povo nos confrontos. Além disso, outro aspecto que talvez tenha motivado Paz a considerar a ausência de ideologias no movimento se deve ao fato de que muitos grupos revolucionários ingressaram nos confrontos em busca de vinganças pessoais (levantando armas contra latifundiários e governantes específicos, e não contra a estruturação econômica e social mexicana), ou apenas pelo bulício (promovendo roubos, agressões, assassinatos, violações de mulheres, etc.). Os caudilhos eram vistos com desconfiança por alguns segmentos populacionais; a violência dos camponeses, que queimavam bibliotecas também desagradava à população, salientando que a revolução não podia ser tomada como um todo uniforme e organizado, uma vez que havia segmentos que não compartilhavam dos mesmos propósitos. Vários integrantes de distintas esferas sociais mexicanas formaram parte desses grupos de “revolucionários”: operários, camponeses, indígenas, etc. No México, o povo foi convidado a lutar, mas nem

todos tinham certeza pelo que estavam lutando. O ganho, ao final, foi de toda a sociedade, mas o processo histórico revolucionário contou com diversas perdas tanto materiais quanto físicas e morais.

Arce (2011, p. 66) expõe, no texto “El perro del oficial Tarre”, alguns dos problemas ocasionados pelos grupos que aproveitaram o momento para realizarem atos reprováveis sem serem punidos, pois acobertavam-se sob a insígnia de “revolucionários”: “El avance revolucionario continuaba y cada día se reportaban saqueos y asesinatos que poco tenían que ver con demandas políticas; el movimiento rebelde estaba dando pie a que la ‘caballada’ se desbocara al vandalismo y la rapiña”²⁶⁹. Choubey (2011) também faz referência aos roubos cometidos por alguns grupos – “mediante las acciones propias de los revolucionarios se manifiesta que la revolución les sirvió a muchos para robar, o más bien como aventura”²⁷⁰ (CHOUBEY, 2011, p. 113). Choubey atribui esse tipo de atitude ao fato de que:

Los revolucionarios se habían lanzado a la lucha armada sin saber por qué o más bien porque “otros lo habían hecho”; y en parte, “en busca de una justicia y de una libertad de las que nunca habían gozado”, y pronto esta rebelión se convierte en una búsqueda de bienes, pretexto para robos, violaciones y violencia sin sentido. Se convierten en bandidos crueles, “hombres malvados” dedicados a robar y violar las muchachas²⁷¹ de los pueblos.²⁷² (CHOUBEY, 2011, p. 113-114)

²⁶⁹ Tradução nossa: “o avanço revolucionário continuava e cada dia se reportavam saques e assassinatos que pouco tinham que ver com demandas políticas; o movimento rebelde estava dando pé a que a ‘cavalaria’ desembocasse no vandalismo e no roubo”.

²⁷⁰ Tradução nossa: “mediante as ações próprias dos revolucionários se percebe que a revolução serviu a muitos para roubar, ou ainda como uma aventura”.

²⁷¹ Tal tipo de incidente não ocorria apenas com grupos revolucionários de pouca representatividade, mas também com grupos associados diretamente ao governo. García (2011, p. 125-126), no texto “Emiliano Zapata, contra todo y contra todos”, narra que: “A pesar de los duros castigos que se impusieron para aquellos que atentaran contra las comunidades, no faltaron los abusivos ni los violentos. Por ejemplo, doña Daría recordaba que cierto día llegó a su casa de Jiutepec el general zapatista Cliserio Alanís, quien se acercó hasta donde se encontraban su madre y sus hermanas para pedirle que le entregara a una de ellas porque le había gustado, a lo que su madre se negó, argumentando que solamente era una chiquilla. Encolerizado, el general zapatista respondió: ‘Conque no me la das’, disparando en ese mismo instante y dejando tendidas a la madre y a la hija. Era la historia que doña Daría contaba cuando se le preguntaba el porqué de su orfandad. De ingrata memoria fue también el general Vicente Rojas, quien era conocido entre las fuerzas zapatistas por cometer todo tipo de desmanes, entre ellos el de violar mujeres; tan pronto se tuvieron noticias de sus tropelías, ordenaron su captura para que respondiera por dichos actos, pero en vez de someterse a la justicia revolucionaria cometió una falta aún más grave: tomó el camino de la traición pasándose a las filas enemigas”.

²⁷² Tradução nossa: “os revolucionários se lançaram à luta armada sem saber por que ou ainda porque ‘outros o haviam feito’; e, em parte, ‘em busca de uma justiça e de uma liberdade das quais nunca haviam gozado’, e logo esta rebelião se converteu em uma busca de bens, pretexto para roubos, violações e violência sem sentido. Converteram-se em bandidos cruéis, ‘homens malvados’ dedicados a roubar e violar as mulheres dos povoados”.

Alheio a esses grupos, o outro lado da revolução mostra a adoção de bases ideológicas e de posturas voltadas para a mudança de toda a nação. Através dos três nomes selecionados por Córdova (2003), percebemos que a revolução teve um forte vínculo com a ideologia Liberal ou liberalismo - motivo pelo qual Paz (1998) defende que a revolução apenas valeu-se de tais ideais por não encontrar a oferta de outra proposta. Mas, o que nem Córdova nem Paz discutem de forma apropriada é o motivo pelo qual essas propostas foram recebidas de forma fértil no cenário mexicano e a vinculação destas com a Modernidade. Segundo Wallerstein (1996, p. 22), “el liberalismo se levantó como respuesta al conservadurismo, y como la doctrina de los defensores de la Modernidad que buscaban conseguir su pleno florecimiento de manera metódica”²⁷³.

O liberalismo nasceu após a revolução burguesa, inspirado por pensadores como John Locke e Adam Smith. Em suas bases podemos destacar: o livre uso, por cada membro da sociedade, de sua propriedade; todos os homens são iguais perante a lei; a promoção do bem comum. Esses ideais são encontrados nas propostas de Andrés Molina Enríquez, Ricardo Flores Magón e Francisco Madero. Contudo, o ganho obtido com o emprego dessas concepções em solo mexicano está na forma como o povo foi percebido. Enquanto o liberalismo visava à dominação dos trabalhadores de forma consentida, através da identificação dos interesses da classe dominante com o interesse da sociedade em sua totalidade (nação)²⁷⁴, no cenário mexicano buscava-se uma equiparação na ordem social e o reconhecimento de uma identidade nacional.

As bases ideológicas que sustentaram a revolução, o estabelecimento de uma crítica concreta contra o governo, a voz do povo que se fez ouvir, nada mais são do que reflexos da Modernidade, reflexos da constituição de um pensamento moderno no cenário mexicano. O próprio processo revolucionário, como destacamos anteriormente, é filho da Modernidade. Assim, engana-se Paz (1998) quando afirma que a revolução mexicana não possui precedentes, porque ela os possui. Seus precedentes são toda a estrutura histórica que estava desenvolvendo-se ao redor do mundo; seus precedentes estão no pensamento crítico, na proposição de novas

²⁷³ Tradução nossa: “o liberalismo ergueu-se como resposta ao conservadorismo, e como a doutrina dos defensores da Modernidade que buscavam conseguir seu pleno florescimento de forma metódica”.

²⁷⁴ O povo que não fazia parte da classe dominante era visto como as “classes perigosas”, pois ameaçavam a ordem instaurada pelo Estado.

ideologias e de novas concepções de Estado, de governo, de povo. Então, podemos afirmar que a revolução mexicana não possui nada de novo? Ao contrário. A revolução no México foi o sinal de um novo período que se delineava na América Latina; foi a efetiva assunção das concepções modernas.

3.2.1 E depois da revolução?

Ao olharmos pela óptica da Modernidade, depois da revolução há de vir a mudança. Mas, para que essa mudança mantenha-se em sintonia com a Modernidade ela precisa renovar-se constantemente, ela precisa criticar-se, destruir-se para depois construir-se e destruir-se novamente, repetindo esse ciclo infinitamente. Essa é a lógica de um período histórico que elegeu o futuro como seu tempo e o novo como sua marca. Se a revolução se satisfizer com a instauração de um regime linear, ela negará a essência da Modernidade: o novo. Uma constante mudança é necessária, uma constante crítica, sempre em busca da novidade, sempre em busca de ser moderno, tendo a razão, a tecnificação e a crítica como elementos inseparáveis, como marcas que exigem ser reconhecidas invariavelmente. Todavia, sabemos que nenhuma sociedade promoveu revoluções sobre revoluções, mas sabemos que todas direcionaram seus projetos para o futuro, para o tempo que nascia depois da revolução. Com o México não foi diferente. Passados os confrontos, era o momento de pesar os ganhos e as perdas e de assumir a Modernidade como um elemento estruturador do Estado:

A finales de la década de los años cuarenta, algunos de los intelectuales más prominentes de México declararon muerta a *la Revolución*. Ninguna revolución, argumentaban, es inmortal, y ciertamente el cambio al conservadurismo bajo la presidencia de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) marcó el fin de una era en la historia mexicana. Estos críticos no negaban la revolución histórica, sino la idea de una revolución continua, en otras palabras, la Revolución hecha gobierno, y hallaban pruebas tanto en las palabras como en los hechos.²⁷⁵ (BENJAMIN, 2010, p. 209)

²⁷⁵ Tradução nossa: “Ao final da década de quarenta, alguns dos intelectuais mais proeminentes do México declararam morta a *Revolução*. Nenhuma revolução, argumentavam, é imortal, e certamente a passagem ao conservadorismo na presidência de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) marcou o fim de uma era na história mexicana. Esses críticos não negavam a revolução histórica, mas sim a ideia de uma revolução contínua, em outras palavras, a Revolução feita governo, e encontravam provas tanto nas palavras quanto nas ações”.

Segundo Villa (1993), não podemos desconsiderar que o processo da revolução mexicana vivenciou inúmeras fases de mitificação. O fato da primeira revolução popular latino-americana do século XX ter ocorrido no México; o fato de diferentes classes sociais terem participado da revolução e o reconhecimento dos princípios ideológicos que nortearam os confrontos tonaram-se, para o povo mexicano, de forma geral, motivo de orgulho e de distinção: “los abuelos nos castigaban cuando la escribíamos con minúsculas, porque como país debíamos agradecer la lucha de esos héroes con el respeto, y sobre todo la distancia teatral del público que observa, que impone las mayúsculas”²⁷⁶ (MANZUR, 2011, p. 391). Embora nem todas as manifestações ocorridas fossem de fato motivo de orgulho, o emprego das letras maiúsculas tratava o processo revolucionário como “loable, justificado, todopoderoso”²⁷⁷ (BENJAMIN, 2010, p. 31). O período pós-revolucionário, no entanto, continuava apresentando muitos dos problemas que a revolução havia tentado solucionar – o povo, em alguns casos, enfrentava maiores dificuldades que antes, pois, sem trabalho no campo (terras inférteis por conta de uma reforma agrária mal planejada, falta de dinheiro para investimento, etc.), acabava migrando para os centros urbanos e aumentando a grande parcela da população que não possuía as condições básicas de sobrevivência. Darcy Ribeiro (2007, p. 124), em *As Américas e a civilização*, destaca alguns dos problemas não sanados com o processo revolucionário mexicano:

Só em 1960, passados quatro séculos, o México consegue refazer seu montante demográfico pré-colombiano ao atingir 35 milhões de habitantes. Era, contudo, uma sociedade nova, transfigurada etnicamente e refeita desde suas bases como uma variante altamente diferenciada da macroetnia hispânica. (...) Sobreviviam no México de 1960 cerca de 10 milhões de mexicanos de extração indígena que falavam espanhol e uma língua tribal, ou somente esta. São analfabetos e andam descalços, não comem habitualmente trigo, nem consomem carne, peixe, ovos, leite. Essa camada marginal à nação, que vem crescendo em número absoluto nos últimos anos, por ser maior seu índice de incremento que seu ritmo de integração na sociedade nacional, é a herança do México original e da conquista espanhola tal como se processou; das deformações que impôs ao povo mexicano o colonialismo que a sucedeu; e do abandono progressivo da dimensão social da revolução mexicana.

Os governos pós-revolucionários continuavam mantendo diversos setores

²⁷⁶ Tradução nossa: “os avós nos castigavam quando a escrevíamos com minúsculas, porque como país devíamos agradecer a luta desses heróis com o respeito, e, sobretudo, com a distância teatral do público que observa, que impõe as maiúsculas”.

²⁷⁷ Tradução nossa: “louvável, justificado, todo-poderoso”.

marginalizados, o projeto de integração nacional, de união e de equiparação social haviam fracassado em diversas instâncias. Então, a mitificação à qual Villa (1993) se refere mascarou os confrontos ocorridos no México? O que se obteve da revolução foi apenas a produção de uma pequena onda sem nenhum impacto real na sociedade? Não necessariamente.

Quando Madero assumiu a presidência mexicana, ele recebeu de Díaz “un país que después de 500 años de vivir militarmente sujeto a la unidad por la Ciudad de México, finalmente se conoció a sí mismo mediante los trenes, los puertos, los coches y los telégrafos”²⁷⁸ (ENRIGUE, 2001, p. 146). A implantação de novas tecnologias, ainda durante o governo de Porfirio Díaz, foi o primeiro passo para que o povo mexicano pudesse perceber suas extensões territoriais, os diferentes grupos que constituíam a nação, as diferentes tradições que formavam parte do México no início do século XX e, inclusive, foi o movimento inicial para a efetiva recuperação de suas raízes através da aproximação, da comparação e do estabelecimento de relações entre as diferentes regiões do país. Isso não significa que os mexicanos não tinham consciência de seus limites territoriais ou mesmo da constituição da população, mas sim que, com os trens, os portos, os telégrafos, as distâncias foram suprimidas (minimizadas), permitindo que o povo estreitasse as relações humanas e com o território habitado.

Nos anos posteriores a 1910, as sucessivas trocas de governo, a busca por conciliar os diferentes segmentos sociais e a composição de uma nova burguesia como classe dominante conseguiu, durante a presidência de Lázaro Cárdenas (1934-1940) - após a ditadura de Elias Calles e a tentativa de retorno de Obregón em 1928, quando foi assassinado -, escrever parte significativa da história mexicana atrelada aos ideais revolucionários, ao mesmo tempo em que visava o ingresso efetivo da nação na Modernidade. No período Cárdenas, a revolução alcançou seu momento supremo de controle dos dois fatores básicos de determinação do destino nacional: “as forças constritoras internas, reduzidas a uma burguesia urbana cujo âmbito de ação era limitado pelas empresas públicas dominadoras em diversos setores” (RIBEIRO, 2007, p. 121) e “os investidores estrangeiros, que se viram compelidos a acatar as decisões governamentais por mais atentatórias que fossem

²⁷⁸ Tradução nossa: “um país que depois de viver militarmente sujeito à unidade pela Cidade do México por 500 anos, finalmente conheceu a si mesmo mediante os trens, os portos, os carros e os telégrafos”.

aos seus interesses e a aceitar inovações no trato que sempre impuseram aos governos latino-americanos” (RIBEIRO, 2007, p. 121). Em 1938, Cárdenas, com o intuito de criar um partido de trabalhadores, transformou o Partido Nacional Revolucionário (PNR) – criado por Calles em 1929 com a intenção de aglutinar em seu poder as forças políticas atuantes no país desde novembro de 1910 - em Partido da Revolução Mexicana (PRM), buscando o que ele próprio chamou de "coletividade organizada". De outra maneira, significa dizer que o objetivo político desse governo foi o de cooptar as massas operárias e camponesas em uma única direção burocratizada.

Cárdenas distribuiu aos indígenas e aos camponeses mais terras que seus antecessores, embora grande parte da população rural permanecesse sendo explorada pelos grandes latifundiários e muitas dessas terras não fossem efetivamente produtivas. Com tal ação, colocou em prática uma política reformista e nacionalista, ampliando o mercado interno de consumo e incluindo neste um número maior de excluídos na lógica do sistema capitalista. Além disso, estruturou de forma mais efetiva o sistema de *ejidos*²⁷⁹. Com uma política contraditória e dúbia, o PRM burocratizou-se e os próprios dirigentes do partido promoveram um retorno do México para um período conservador. No âmbito político, o poder centralizado do PRM passou a controlar os sindicatos operários e os movimentos camponeses, o que explica o fato de alguns pensadores considerarem não o governo de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) como fim oficial da revolução, mas sim a saída de Cárdenas do poder. A partir desse momento, inicia a jornada de praticamente setenta anos no poder de um único partido político, em uma das ditaduras com roupagem democrática mais longa da história política da humanidade.

A revolução mexicana, apesar dos inúmeros problemas não resolvidos e de tantos outros gerados por conta dos confrontos, alcançou alguns ganhos significativos. O México conseguiu realizar uma revolução social ao longo de toda a nação, tornando-se o primeiro país latino-americano capaz de formular seu próprio modelo de desenvolvimento, apresentando condições de manter uma política externa autônoma e progressista. Além disso, foi capaz de abolir o poder da velha oligarquia latifundiária, fazendo, através de uma insurreição popular generalizada, a

²⁷⁹ *Ejid*os são porções de terra não cultivadas e de uso público. Em alguns casos, são considerados como propriedades do Estado ou dos municípios. Os *ejidos* originam-se de propriedades privadas tomadas pelo governo para serem utilizadas como terras comuns. O propósito de restabelecer o sistema de *ejidos* era devolver a terra ao povo e produzir mais alimentos.

revisão de todo o regime do Estado, “alcançando resultados equivalentes aos das revoluções sociais inglesa, norte-americana e francesa” (RIBEIRO, 2007, p. 122). O Estado mexicano:

Conseguiu reabrir o debate sobre a velha ordenação oligárquica, reformulando-a em capítulos fundamentais que permitiram erradicar o poder econômico e político do latifúndio; limitar o domínio exercido sobre a vida nacional pela América do Norte; instituir um Estado nacional autônomo, armado de considerável poder de decisão sobre tudo o que afeta o destino nacional; e integrar no sistema produtivo e na vida cultural e política do país a maioria de sua população. (RIBEIRO, 2007, p. 122)

Esses ganhos, no entanto, viram-se limitados pela ausência “de uma liderança revolucionária madura, capaz de alicerçar uma aliança das sublevações camponesas com o operariado sindicalizado” (RIBEIRO, 2007, p. 122). Apesar dos esforços, os governos pós-revolucionários não foram capazes de atender satisfatoriamente o processo de reforma agrária e nem constituir o México como um Estado forte o suficiente para enfrentar os estadunidenses. O movimento camponês teve suas necessidades mais urgentes abrandadas; o proletariado urbano teve seus interesses imediatos atendidos e depois foi disciplinado pela burocratização do sistema sindical. A oligarquia latifundiária não existia mais, mas em seu lugar erigiu-se uma estrutura capitalista crescente economicamente, cujo intuito era manter os interesses tanto estrangeiros quanto nacionais, o que restringiu a perspectiva de libertação e de organização particular nacional, uma vez que o ritmo de crescimento almejado era o atingido pelas nações consideradas mais “desenvolvidas”.

A revolução foi capaz de unir as massas marginalizadas (compostas principalmente por indígenas), integrando milhões de índios à vida econômica, social e política. Tal ação elevou a produção agrícola. Contudo,

O estancamento do ímpeto revolucionário, depois de Cárdenas, apenas permitiu ao México continuar progredindo nesse processo, graças à força da inércia, resultante do empuxo inicial. Esse mesmo impulso acabou por esgotar-se, conduzindo a uma nova estagnação das forças emancipadoras dessas massas marginais. (RIBEIRO, 2007, p. 123).

Durante as décadas de 1940 a 1960, o México foi “invadido” por capitais estrangeiros, principalmente estadunidenses, que deformaram a industrialização nacional. O patriarcado nacional fortaleceu-se e as camadas populares,

representadas no poder por lideranças oficiais, enfraqueceram. Os monocultores capitalistas, assentados sobre terras férteis e irrigadas, eram servidos por créditos oficiais, enquanto os camponeses eram condenados à pobreza. No meio urbano, formava-se uma massa de desempregados que não conseguia encontrar seu lugar no processo de modernização. O Estado tornou-se um instrumento de preservação da ordem nacional privatista.

Se associarmos tais resultados da revolução mexicana à Modernidade, perceberemos que o processo de ruptura proposto durante o movimento foi uma etapa de crítica que culminou na destruição de um sistema para a proposição de outro. Este outro seria, então, satisfatório? A resposta é simples: Não. A Modernidade, manifestada em suas características mais peculiares (a crítica e a busca pelo novo) não poderia dar-se por satisfeita ao encontrar um sistema estável, pois, ao erigir-se como crítica do outro e de si mesma, a Modernidade funda-se em um processo constante de novas buscas, de promoção de mudanças: “cada ruptura é um começo” (PAZ, 1984, p.170). Assim, o resultado da revolução mexicana, atrelado à concepção de Modernidade de Habermas e de Walter Benjamin, deveria apresentar-se como um movimento contínuo de crítica, de busca, de novas proposições, uma vez que é no futuro que a Modernidade procura sua realização: “os antigos olhavam o futuro com temor e repetiam vãs fórmulas para conjurá-lo; nós daríamos a vida para conhecer o seu rosto radioso – um rosto que nunca veremos” (PAZ, 1984, p. 35). Contudo, os governos, durante e após o período de revolução, buscaram a estabilidade, visto que a conciliação interna era uma tarefa árdua – fato refletido nos confrontos, assassinatos e trocas de governos ocorridos desde o início da revolução até a presidência de Cárdenas.

O que, em nossa concepção, pode ser considerado como um dos maiores ganhos da revolução mexicana – e que está associado às concepções de nação, nacionalidade e identidade estruturadas na Modernidade - é o fato do México ter tomado consciência de si, de sua identidade, aceitando sua própria imagem, reconhecendo suas limitações: “*La Revolución se volvió parte del gran relato que fundó, moldeó y que es la nación mexicana*”²⁸⁰ (BENJAMIN, 2010, p. 32). O grande relato ao qual se refere Thomas Benjamin é construído culturalmente e oferta aos membros de uma nação a percepção de seu passado comum - contribui com a

²⁸⁰ Tradução nossa: “*A Revolução tornou-se parte do grande relato que fundou, moldou e que é a nação mexicana*”.

formação nacional ao representar o país como um grupo homogêneo em evolução dentro de um devir histórico -, permitindo que os indivíduos tomem consciência do processo revolucionário como um acontecimento inserido na história nacional. Essa tomada de consciência, no cenário mexicano, foi um processo doloroso que implicou em muitas perdas: “El drama de identidad que produjo el arribo de lo global – el hallazgo que los mexicanos hicieron de sí mismos en comparación con otros – terminó en un millón de muertos”²⁸¹ (ENRIGUE, 2011, p. 146).

Durante o proceso revolucionário, a aparição de numerosas facções armadas e distintos movimentos políticos – muitas vezes antagônicos – tornou quase impossível “hablar de una sola memoria colectiva de un suceso o de una época; el México revolucionario ciertamente fue testigo de construcciones diferentes y rivales sobre su pasado reciente”²⁸² (BENJAMIN, 2010, p. 40). Thomas Benjamin defende que o ingresso da revolução no grande relato mexicano na verdade não pode ser tomado como a apresentação de uma leitura homogênea dos acontecimentos que iniciaram em 1910, mas sim como uma multiplicidade de relatos que englobam desde as narrativas do povo, dos caudilhos até as dos governantes e dos grandes latifundiários. Entretanto, como o pesquisador reconhece, os primeiros relatos sobre a revolução trataram de ocultar a brutalidade de alguns grupos revolucionários (os roubos, assassinatos, violações, etc.). Ocultaram, também, os jogos de interesses e as trocas de favores políticos e econômicos entre os governantes, apresentando um discurso que enobrecia e exaltava o processo revolucionário como motivo de orgulho para todos os mexicanos. Com o passar do tempo e o distanciamento histórico necessário, os sucessos revolucionários começaram a ser revistos e novas narrativas foram acrescentadas às já existentes, criando passados heterogêneos. Como vimos pelas considerações dos textos de Walter Benjamin, a criação de múltiplos passados é algo comum na Modernidade, pois, como ocorreu no cenário mexicano, o desenvolvimento de uma memória oficial não expulsa nem tão pouco incorpora todas as outras memórias coletivas, as quais, em algumas ocasiões, permanecem como desafiadoras da construção dominante.

O México vivenciou um resgate histórico durante a revolução: os conflitos

²⁸¹ Tradução nossa: “o drama da identidade que produziu a chegada do global – o achado que os mexicanos fizeram de si mesmos em comparação com outros – terminou em um milhão de mortos”.

²⁸² Tradução nossa: “falar de somente uma memória coletiva de um acontecimento ou de uma época; o México revolucionário certamente foi testemunho de construções diferentes e rivais sobre o seu passado recente”.

eram motivados pela ânsia de mudança, de ruptura com um passado de invasão, subjugação, diferenciação de classes, imposição de regimes governamentais, etc. Ainda que muitos mexicanos buscassem vinganças pessoais, essas vinganças eram dirigidas contra uma ordem social que não os favorecia, o que as tornava, em certa instância, coletivas. Assim, independente da versão histórica sobre a revolução que foi adotada, recuperar o passado permitiu à população assumir uma postura ideológica frente à realidade. Essa tomada de consciência de si, já destacada por Octavio Paz (1998), como um olhar para o passado em busca da compreensão do presente, é o que permitiu aos mexicanos, durante o processo revolucionário, estabelecerem suas noções de pertencimento, de nacionalidade, valorizando seus elementos locais e passando por um processo de revisão de sua trajetória constitutiva e civilizatória. O que nos resta saber é, com o passar do tempo, após o processo revolucionário, como esse resgate foi visto, uma vez que o ingresso na Modernidade e a assunção de sua proposta histórica implica em um abandono do passado, o qual passa a ser concebido como um tempo vazio? O romance de Rulfo, quando olhado sob uma perspectiva alegórica, é capaz de nos apontar uma possível resposta para essa pergunta.

3.3 *Pedro Páramo* a partir de uma perspectiva alegórica de leitura

Vinculada à questão da Modernidade está a concepção benjaminiana de alegoria. Tal concepção desenvolveu-se em dois momentos distintos. Primeiramente, no livro *Origem do drama trágico alemão*, ao contrapor a questão da alegoria ao conceito clássico-romântico de símbolo. Em segundo lugar, nos estudos que Benjamin desenvolveu sobre Baudelaire, chegando a afirmar que “a alegoria é a máquina-ferramenta da Modernidade” (1989, p. 172)²⁸³.

²⁸³ A obra de Benjamin, normalmente é submetida à seguinte divisão: A primeira parte estende-se de 1916 a 1925 e, comumente, é denominada de metafísica e judaico-teológica; a segunda parte transcorre entre 1925 e 1940 e é chamada de político-marxista: “O livro sobre o drama barroco alemão marca o fim da primeira fase. Ele não contém, ainda, pensamentos marxistas, estabelece, porém, o momento de transição de uma fase para outra” (MACHADO, 2004, p. 20). Essas duas fases não constituem momentos de ruptura, de separação, de mudança drástica de pensamento na obra benjaminiana. Dessa forma, o que leva os estudiosos a separarem sua obra em duas fases é o fato de poder se constatar que sua escrita, ao longo das duas fases, mantém a postura e a preocupação teológica. Na segunda fase, convergem tanto pensamentos teológicos quanto estéticos. Podemos

Para compreendermos a concepção alegórica de Benjamin²⁸⁴, necessitamos percorrer dois caminhos paralelos que, ao fundirem-se, compõem a alegoria: a significação e a sua relação com a sujeição à morte. A Modernidade, como discutimos anteriormente, trouxe consigo a constante busca pelo novo, projetando no futuro - um tempo que ainda não é e que nunca chegará a ser, pois sempre é mencionado como o amanhã, em oposição ao tempo que passou e foi abandonado e ao tempo presente marcado por um fugaz instante – suas ambições e realizações. A Modernidade também difundiu uma visão tecnicista que estava associada ao capitalismo e, por conseguinte, ao mercado, estruturando no sistema *compra + venda = busca do lucro* um projeto que pretendia alcançar o progresso e o desenvolvimento. Esses ideais (busca pelo novo e busca pelo lucro), ao serem introduzidos no México, não obtiveram, de imediato, por conta da revolução, o impacto e o êxito almejados:

Mais uma vez se esbatem sobre o México as ondas de uma revolução tecnológica ocorrida na Europa. A primeira fora a Revolução Mercantil, que levara os espanhóis às suas costas. Agora era a Industrial, e mais uma vez sua sociedade se reestrutura, não pela ascensão evolutiva a uma etapa mais avançada do processo humano, como uma entidade autônoma, mas pela atualização histórica, como uma formação neocolonial do imperialismo industrial. (RIBEIRO, 2007, p. 117)

Sem ser capaz de, após a insurreição popular, pôr termo às forças constrictivas do seu desenvolvimento, o México passou de uma ordenação oligárquica a uma ordenação patriarcal capitalista estruturada como uma “formação econômico-social nacionalista modernizadora” (RIBEIRO, 2007, p. 117). Embora tenha sido capaz de promover um resgate dos seus elementos constituintes durante o processo revolucionário e tenha conseguido delinear uma identidade nacional, a instauração da Modernidade conduziu-o para um caminho de tecnologização

perceber que existe uma tensão entre os pensamentos metafísicos e os advindos da abordagem estética que se amplificará na segunda fase.

²⁸⁴ Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão*, faz questão de diferenciar a alegoria moderna, a partir da qual tece suas considerações, da alegoria medieval: “é certo que existe um nexos definível e essencial entre as duas” (BENJAMIN, 2011, p. 178). Benjamin utiliza considerações tecidas por Gierhlow para dar base a sua proposta: “Karl Gierhlow dedicou toda uma vida a iluminar as suas origens [da alegoria]. Só desde o seu estudo monumental sobre *A ciência humana dos hieróglifos na alegoria do Renascimento, em particular no Arco Triunfal do imperador Maximiliano I*, se tornou possível documentar também em termos históricos como a alegoria moderna, surgida no século XVI, se distingue da medieval. (...) Só a obra de Gierhlow, que é de caráter histórico, abre a possibilidade de uma decifração histórico-filosófica desta forma” (BENJAMIN, 2011, p. 178-179). Não nos deteremos nos meandros dessa diferenciação, uma vez que procuramos apresentar apenas a concepção moderna de alegoria, sobre a qual Benjamin baseia suas considerações.

massiva do país no qual todo o continente latino-americano encontrava-se imerso. Destaquemos, entretanto, que esse processo de modernização e de tecnologização ocorreu durante períodos ditatoriais na grande maioria dos países latino-americanos. Foram esses sistemas de governo que almejavam fazer parte da Modernidade e de todas as transformações que ela foi capaz de produzir. No México, todavia, foi o processo revolucionário que desencadeou a ânsia de Modernidade. Isso se deve ao fato de que a oligarquia que dominava o país foi substituída por uma nova classe que tinha o capitalismo como seu eixo de ação.

Curvado aos desígnios do mercado, o México repensa suas conquistas revolucionárias e traça novos caminhos: “A memória do mercado pretende pensar o passado numa operação substitutiva sem resíduos. Isto é, concebe o passado como um tempo vazio e homogêneo e o presente como mera transição” (AVELAR, 2003, p. 13). O mercado produz constantemente o novo, pois é dele que se alimenta, porém o novo logo se torna obsoleto e é descartado, produzindo uma série de resíduos que aponta para o passado e exige restituição: “A mercadoria anacrônica, desfeita, reciclada ou museificada encontra sua sobrevida enquanto ruína” (AVELAR, 2003, p. 14).

As ruínas são um importante elemento para a compreensão da alegoria. Benjamin (2011, p. 189) faz a seguinte observação ao abordar a questão da alegoria relacionando-a com o drama trágico alemão:

Quando, no drama trágico, a história migra para o cenário da ação, ela fá-lo sob a forma de escrita. A palavra “história” está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma de ruína. Com ela a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como um processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas.

Benjamin (2011) ao destacar a relação entre a alegoria e as ruínas, permite-nos realizar a seguinte associação: se as ruínas são fruto de uma concepção moderna de mercado, produzidas por um sistema capitalista, e se podem ser associadas aos objetos descartados, à ânsia de futuro que constantemente as relega a um espaço em um passado percebido como “um tempo vazio”, nas palavras de Avelar, então, a alegoria também se vincula ao passado, composta por

fragmentos, mas é através dela que essas ruínas reclamam uma restituição, reclamam um lugar, não se contentando com um espaço vazio. Além disso, podemos compreender que o termo “ruína” é empregado pelo filósofo alemão não apenas no sentido de objetos e coisas produzidos pelo mercado, mas também no sentido de construções e ações humanas. A Revolução Industrial, por exemplo, concedeu ao tempo que a antecedeu um lugar de vazio e de escuridão, uma vez que a luz e a plenitude só poderiam ser encontradas no futuro. Relembremos o quadro mencionado anteriormente: *Angelus Novus*, de Paul Klee, no qual o anjo vê no passado, como afirmou Benjamin (1994), uma catástrofe única que acumula ruína sobre ruína. Essas ruínas expõem todo o processo de construção histórica, reclamando um olhar, uma significação, uma restituição do seu lugar em uma recomposição do passado.

Avelar (2003, p. 14), ao referir-se ao papel ocupado pela mercadoria na Modernidade, defende que: “As ruínas da memória do mercado lhe devolvem um tempo de caveiras, destroços, tempo sobrecarregado de energia messiânica. Diz-se da alegoria que ela está sempre ‘datada’, ou seja, ela exhibe em sua superfície as marcas de seu tempo de produção”. A alegoria, por conseguinte, está inscrita em uma temporalidade na qual o passado é mais que um tempo vazio. As ruínas, convertidas em fragmentos, ainda aspiram conter um sopro de existência no qual a construção alegórica possa exhibir suas marcas históricas.

Outro elemento que devemos considerar, atrelado à alegoria, é a morte. Nas considerações benjaminianas:

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade “simbólica” da expressão, toda a harmonia clássica, tudo o que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma do enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações de sua decadência. Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *phýsis* e a significação. Mas a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no decurso do processo histórico, do mesmo modo que se interpenetram, como sementes, na

condição criatural, pecaminosa e fora da Graça. (BENJAMIN, 2011, p. 176-177)

A eleição de uma caveira para representar a história como “paisagem primordial petrificada”, presente na alegoria, reforça o caráter de fragmento e o aspecto de ruína. Mas, percebamos que a escolha da caveira, por Benjamin, para referir-se à expressão que a história ganha, carrega em si algo mais do que uma simples referência à morte. A história como referência ao passado, ao sofrimento e ao malogro, ao ganhar o rosto de uma caveira, ganha também um resquício ainda de existência. A caveira ainda existe, não foi completamente exterminada, ela está presente como uma lembrança do tempo passado. A imagem desagradável da caveira nos faz recuar, nos faz ter dificuldades para encará-la, porque ela aponta para uma história que reclama seu lugar, para um passado que busca ser ressignificado. Ela, a caveira, é o destroço, é o que ainda insiste em existir, embora se pretenda abandoná-la.

Na Modernidade, fundamentada sobre a razão, a caveira é a referência humana de uma história na qual o homem abandonou os deuses e erigiu a crítica racional como eixo central. Ao abandonar a religião que o guiava anteriormente, assumiu sua condição de criatura, sua fragilidade e, ao mesmo tempo, sua força. Quando o homem assumiu a responsabilidade por sua história, em uma percepção temporal, cuja linha sempre aponta para o futuro, a morte tornou-se um elemento da composição dessa história. A caveira é o resíduo da morte, é o elemento que remete ao declínio, é a lembrança da impossibilidade de abandonar totalmente um passado que exige sua restituição, seja através dos elementos descartados, seja através das ações e das construções humanas. A alegoria é capaz de tomar essa caveira em suas mãos, olhá-la nos negros buracos onde antes estavam os olhos e buscar sua significação. Não esperemos uma percepção harmônica de totalidade, uma vez que a alegoria atrela-se ao ato de construção, e, portanto, ao fragmento: “No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, ruína. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino. Extingue-se a falsa aparência de totalidade, porque se apaga o *eidos*, dissolve-se o símile, seca o cosmos interior” (BENJAMIN, 2011, p. 187).

O cadáver, o corpo inerte, ganha um espaço na alegoria, pois, enquanto a caveira marca a ruína e a morte, o cadáver assinala o processo recente da perda, a degeneração gradual, a decomposição:

Los fragmentos de la historia y de la naturaleza se juntan y se dispersan en el cadáver, compacto por su inermidad y agujereado por las balas, los azadones o la putrefacción. (...) A partir del cadáver, los fragmentos de la historia y la naturaleza van hacia la vida a formar juicios, leyes, complicidades, miedos, instituciones; en fin, todo un proceso constante de naturalización e historicación (sin que se sepa cuál fue primero) dentro de los cuerpos y fuera de ellos.²⁸⁵ (MORA, 2010, p. 85)

Segundo Avelar (2003, p. 17), “o cadáver se afirma como objeto alegórico por excelência porque o corpo que começa a se decompor remete inevitavelmente a essa fascinação com as possibilidades significativas da ruína que caracterizam a alegoria. O luto é a mãe da alegoria”. A marca da perda é o que fortalece o vínculo entre o alegórico e as ruínas. Conforme aponta Benjamin, a natureza caída encontra-se de luto porque é muda, “mas é a inversa desta frase que nos leva mais fundo até à essência da natureza: é sua tristeza que a torna muda. Em todo o luto existe uma tendência para o mutismo, e isso significa infinitamente mais que incapacidade ou relutância em comunicar” (BENJAMIN, 2011, p. 242). Benjamin ainda complementa: “O sujeito do luto sente-se plenamente conhecido pelo incognoscível. Ser nomeado – mesmo quando quem nomeia é par dos deuses e santo – continuará provavelmente sempre a ser um pressentimento de luto” (BENJAMIN, 2011, p. 242). Filha do luto, pertencente ao passado, vivendo entre e como ruínas, fragmentada – sem noção de totalidade -, a alegoria erige-se na caveira como forma de reivindicar sua significação em meio à transitoriedade na qual a história delinea seu declínio.

Propor uma leitura alegórica de *Pedro Páramo*, a partir da concepção de alegoria de Benjamin, é ingressar no romance não em busca de metáforas que nos permitam encontrar emblemas organizados, de modo a recompor a totalidade da história mexicana, mas sim dispostos a dar voz às ruínas que ali se apresentam:

Precisamente nas visões da embriaguez da destruição, em que tudo o que é terreno se desmorona num campo de ruínas, o que se revela não é tanto o ideal da contemplação absorta da alegoria, mas mais os seus limites. A desolada confusão dos ossuários que pode ser lida como esquema das figuras alegóricas em milhares de gravuras e descrições da época, não é apenas símbolo da desolação de toda existência humana. Aí, a transitoriedade não é significada, alegoricamente representada; é antes, em si mesma significante, apresentada como alegoria. Como a alegoria da

²⁸⁵ Tradução nossa: “Os fragmentos da história e da natureza se juntam e se dispersam no cadáver, compacto por sua inércia e esburacado pelas balas, pelas picaretas ou pela putrefação. (...) A partir do cadáver, os fragmentos da história e da natureza encaminham-se para a vida formando juízos, leis, complicitudes, medos, instituições; enfim, todo um processo constante de naturalização e de historicização (sem que se saiba qual veio primeiro) dentro dos corpos e fora deles”.

ressurreição. (BENJAMIN, 2011, p. 250)

A alegoria é uma expressão como a linguagem, como a escrita, cujos traços essenciais são a ambiguidade e a pluralidade de sentido. A ambiguidade é contraditória à pureza e à unidade de significação, ao passo em que a natureza rege-se pelas leis da economia em desacordo com a plurivalência. A ordem alegórica pode parecer arbitrária, uma vez que os elementos agrupam-se de acordo com seus significados, todavia “o que os faz dispersar de novo é a indiferença à sua existência real” (BENJAMIN, 2011, p. 200). Assim, mais do que afirmar “aqui há uma alegoria”, necessitamos reconhecer seu significado em si mesma, mas sem deixar de vê-la em relação à história, o que lhe permitirá alcançar sua “ressurreição”.

Em *Pedro Páramo*, as ruínas estão visíveis, desde o início da narrativa, no declínio e na destruição de Comala, nas referências à Igreja Católica e na apresentação dos moradores. Essas são as referências que se oferecem à vista desde o momento em que o romance começa. Contudo, há outras que se erigem à medida que as vozes narrativas se sobrepõem reconstruindo o passado do povoado. Essas vozes narrativas são como as caveiras às quais Benjamin faz referência: elas estão, em sua maioria, mortas, habitando uma cidade esquecida, cujo único elo com o mundo exterior é Abundio, um arrieiro morto que cometeu parricídio. Entretanto, essas vozes ainda soam, elas rememoram o passado da cidade, não o deixando cair no esquecimento.

No entanto, de que valem vozes de mortos em uma cidade esquecida? Comala converteu-se em um purgatório (o que reforça ainda mais o vínculo com a morte e com as ruínas), no qual os mortos seguem reproduzindo as ações que realizavam em vida. E, embora a cidade siga em deterioração, os mortos não se esquecem dos erros que cometeram, do passado que vivenciaram. Para eles, o passado não é vazio; ao contrário, é onde está a essência de tudo, enquanto o presente e o futuro são apenas a repetição. Essa repetição não é cíclica, por que não há vida, apenas morte, e o povoado segue decompondo-se rumo à extinção física, mas não psicológica uma vez que os moradores ainda constituem a memória que se nega a ser esquecida. Há uma linha descendente que reforça esse declínio.

A morte exhibe-se em toda a narrativa, desde o início com o falecimento de Dolores - o que deu início à viagem de Juan - até o final, quando Abundio mata Pedro. Os habitantes de Comala estão mortos, Juan, presença viva que os invoca,

também morre. Porém, os mortos não se renderam ao esquecimento. Eles invocam, em uma sobrevida, um tempo passado. Na narrativa, quando Susana San Juan traz uma caveira para a luz do dia, ela leva o presságio da morte e a perspectiva de destruição e perda. Sua loucura lhe permite se posicionar fora do tempo e observar o declínio ao qual o povoado está fadado. Susana sabe que é impossível reter o tempo, sabe da transitoriedade da história, por isso rejeita o conforto que o padre Rentería tenta dar-lhe:

El padre Rentería le dijo:
 -He venido a confortarte, hija.
 -Entonces adiós, padre – contestó ella -. No vuelvas. No te necesito.
 Y oyó cuando se alejaban los pasos que siempre le dejaban una sensación de frío, de temblor y miedo.²⁸⁶ (RULFO, 2009a, p. 98)

Em seu leito de morte, Susana não aceitou o sacramento do perdão que o cura tentou ministrar-lhe: “¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño”²⁸⁷ (RULFO, 2009a, p. 122). Susana parece saber da impossibilidade de fugir do tempo que a espera, do tempo de Comala; então, aceita-o, uma vez que suas mãos já conheciam a morte e seus olhos já haviam vislumbrado a ossada de um cadáver.

Se o cadáver afirma-se como sujeito alegórico, o que dizer sobre uma cidade habitada por mortos? Benjamin (2011, p. 235) tece algumas considerações sobre os cadáveres, associando-os com o drama trágico:

Quando o espírito, como espírito que é, se liberta pela morte, também o corpo vê satisfeitos todos os seus direitos. Porque é óbvio que a alegorização da *psýsis* só pode consumir-se em toda a sua energia no cadáver. E as personagens do drama trágico morrem porque só assim, como cadáver, podem entrar no reino da alegoria. Nelas, a morte não é a porta de entrada na imortalidade, mas no cadáver. (...) Do ponto de vista da morte, a função da vida é a produção do cadáver.

Os mortos de Comala, libertos do corpo, não estão libertos de suas memórias. Em meio a um povoado que se deteriora dia após dia, os mortos reclamam um lugar na história. Eles são o elemento que, latente, sinaliza a

²⁸⁶ Tradução nossa: “O padre Rentería disse-lhe:

-Vim confortar-te, filha.

-Então adeus, padre –respondeu ela -. Não voltes. Não te necessito.

E ouviu quando se distanciavam os passos que sempre deixavam uma sensação de frio, de tremor e medo”.

²⁸⁷ Tradução nossa: “Vá, padre! Não se mortifique por mim. Estou tranquila e tenho muito sono”.

transitoriedade da história. Pertencentes a um tempo passado, suas vidas não pulsam mais, o que permanece, entretanto, são fragmentos de uma existência que reclama uma significação, que reclama um reconhecimento. Os mortos de Comala não possuem um corpo em deterioração, não há mais nada físico neles. O que há é uma consciência que sabe que seu tempo findou, mas que não reconhece na morte o descanso e o abandono do passado, ao contrário, a morte os martiriza, prendendo-os a um povoado cuja história é contada por eles.

Se a morte, como vimos no início deste capítulo, é um dos totens mexicanos, por que tomá-la como alegoria e não como símbolo? À primeira vista a oposição símbolo X alegoria parece nos obrigar a escolher um dos lados: enquanto a alegoria “está sempre ‘datada’, ou seja, ela exhibe em sua superfície as marcas de seu tempo de produção”, o símbolo, por sua vez, busca apresentar uma representação “não-fissurada, na qual imagem e sentido, signo e conceito, fossem indistinguíveis” (AVELAR, 2003, p. 15). A alegoria exige ser decifrada para ser compreendida, cobrando do seu interlocutor uma postura atuante. Enquanto ruína, ela reivindica seu lugar, sua reminiscência: “A alegoria floresce num mundo abandonado pelos deuses, mundo que, não obstante, conserva a memória desse abandono e não se rendeu, todavia, ao esquecimento” (AVELAR, 2003, p. 17). O mundo em que a alegoria floresce é o mundo da Modernidade, o mundo da razão, da crença científica. Um mundo que revelou as misérias e derrotas dos homens. Deus está ausente, a razão subjuguou a religião e, em seu centro, não é Deus que ocupa a melhor cadeira, mas sim as ações e investigações humanas.

O símbolo é construído no tempo, com o caminhar da história e, quando empregado, de imediato busca atar todos os pontos históricos a partir dos quais erigiu seu significado. Dessa forma, o símbolo não se prende a um momento específico, superando a passagem temporal, instaurando-se através dessa; ele não é ruína, é totalidade. O símbolo não quer dificultar a sua compreensão, quer apenas ser revelado e ter seu significado reconhecido. A morte é um dos símbolos mexicanos e seu emprego no romance de Rulfo traz à tona toda a elaborada significação histórica deste totem no cenário nacional. Contudo, a leitura da morte em *Pedro Parámo* apenas como símbolo prenunciaria que o seu reconhecimento fosse capaz de atribuir sentido e significado em uma constituição totalizante da narrativa, mas não é isso que ocorre.

Assim, propomos uma leitura do romance de Rulfo, a partir da qual a

revolução mexicana e a mudança do sistema econômico e da organização social por ela promovidos põem em cena uma alegoria do símbolo: “como imagem arrancada do passado, mônada que retém em si a sobrevida do mundo que evoca, a alegoria remete antigos símbolos a totalidades agora quebradas, datadas, inscrevendo-os na transitoriedade do tempo histórico” (AVELAR, 2003, p. 21). A instituição da morte como símbolo está associada ao processo da revolução mexicana. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que ela se institui como símbolo, a tomamos como alegoria, mostrando que, no período histórico da Modernidade, a constituição desse símbolo já se dá fragmentada em sua origem e, portanto, impossibilitada de ser totalidade.

Os mortos de Comala não são objetos ou mesmo construções, eles são indivíduos com uma sonora voz. Esses mortos carregam em si todos os traços alegóricos, pois eles são ruínas – restos de uma existência -, carregam consigo a insígnia da morte – possuem consciência de sua morte, e sabem-se pertencentes ao passado -, são caveiras – suas existências são datadas, mas eles ainda buscam uma sobrevida, uma conquista de significação -, e, por fim, são cadáveres, não só no sentido de um corpo que apodrece e se extermina, mas sim como integrantes de um passado que, dentro da concepção moderna de mercado, se pretende vazio, superado, morto.

Em *Pedro Páramo*, a maior parte do passado de Comala é apreendida através das vozes dos mortos. Os fatos que eles narram marcam um momento de transição para o povoado: ocorre a decadência de um sistema oligárquico, cujo elemento representativo é Pedro Páramo, para o nascimento de uma nova forma de organização social e econômica. Uma associação com o período da revolução mexicana é pertinente para compreendermos essa transição. Pedro Páramo, com suas grandes propriedades, é o exemplo de oligarca que lucra com o trabalho do povo. Ele fazia suas leis e comandava o povoado de acordo com sua vontade. Os moradores de Comala não eram capazes de enfrentá-lo, não possuíam voz enquanto estavam vivos, não possuíam coragem, curvando-se aos seus desígnios. Como tirano, Pedro convertera-se no possuidor de Comala e dos destinos dos que lá viviam, tendo autoridade sobre a vida e a morte destes. Com o processo revolucionário, Pedro viu seu poder ser ameaçado. E, para evitar grandes prejuízos, infiltrou alguns de seus homens entre os grupos de revolucionários e deu-lhes dinheiro na condição de manter suas propriedades seguras e intactas.

É possível perceber uma perspectiva crítica na narrativa quanto ao processo

revolucionário e a forma como este foi conduzido. Não são as vozes dos mortos que criticam a revolução; elas parecem não ter uma real consciência do que tal processo acarretou e de como ele desenvolveu-se de fato. A crítica é feita através dos diálogos entre Pedro e seus empregados, sendo estes apresentados por um narrador em terceira pessoa. Os diálogos deixam visível a forma como a revolução chegou a Pedro Páramo e, por extensão, a Comala:

-Pos yo ahí al cálculo diría que unos veinte mil pesos no estarían mal para el comienzo. ¿Qué les parece a ustedes? Ora que quién sabe si al señor este se le haga poco, con eso de que tiene sobrada voluntad de ayudarnos. Pongamos entonces cincuenta mil. ¿De acuerdo?

-Les voy a dar cien mil pesos – les dijo Pedro Páramo -. ¿Cuántos son ustedes?

-Somos trescientos.

-Bueno. Les voy a prestar otros trescientos hombres para que aumenten su contingente. Dentro de una semana tendrán a su disposición tanto los hombres como el dinero. El dinero se los regalo, a los hombres nomás se los presto. En cuanto los desocupen mándenmelos para acá. ¿Está bien así?

-Pero cómo no.

(...)

-¿Quién crees tú que sea el jefe de éstos? – le preguntó más tarde al *Tilcuate*.

-Pues a mí se me figura que es el barrigón ese que estaba en medio y que ni alzó los ojos. Me late que es él... Me equivoco pocas veces, don Pedro.

-No, Damasio, el jefe eres tú. ¿O qué, no te quieres ir a la revuelta?

-Pero si hasta se me hace tarde. Con lo que me gusta a mí la bulla.

-Ya viste pues de qué se trata, así que ni necesitas mis consejos. Júntate trescientos muchachos de tu confianza y enrólate con esos alzados. Diles que les llevas la gente que les prometí. Lo demás ya sabrás tú como manejarlo.²⁸⁸ (RULFO, 2009a, p. 103-104)

O que mais atrai Tilcuate no processo revolucionário é o bulício, não a luta pela melhoria do país ou a defesa de alguma ideologia. Embora, nem os próprios

²⁸⁸ Tradução nossa: “-Pois eu aí de cabeça diria que uns vinte mil pesos não estariam mal para o começo. Que lhes parece? Quem sabe se a este senhor lhe seja pouco, em vista de que tem vontade de sobra de ajudar-nos. Ponhamos então cinquenta mil. De acordo?

-Vou dar-lhes cem mil pesos – disse-lhes Pedro Páramo. Quantos são vocês?

-Somos trezentos.

-Bom. Vou emprestar-lhes outros trezentos homens para que aumentem seu contingente. Dentro de uma semana terão a sua disposição tanto os homens quanto o dinheiro. O dinheiro lhes dou, os homens apenas empresto. Quando os desocupem os mandem para cá. Está bem assim?

-Mas, como não?

(...)

-Quem tu acreditas que seja o chefe destes? –perguntou mais tarde ao *Tilcuate*.

-Pois a mim se me afigura que é o barrigudo, esse que estava no meio e que nem levantou os olhos. Acho que é ele... Erro poucas vezes, dom Pedro.

-Não, Damasio, o chefe es tu. O quê, não queres ir à revolta?

-Mas até já demora. Gosto do bulício.

-Já viste pois de que se trata, assim não necessitas de meus conselhos. Junta trezentos homens de tua confiança e engaja-te com esses levantados. Diga-lhes que lhes leva as pessoas que lhes prometi. O demais saberás como manejá-lo”.

revolucionários que buscaram Pedro tivessem claro os motivos pelos quais haviam ingressado na revolução: “¿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”²⁸⁹ (RULFO, 2009a, p. 103). Ao escutar isso, um integrante do grupo respondeu: “-Yo sé la causa – dijo outro -. Y si quiere se la entero. Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque ya estamos aburridos de soportarlos. Al gobierno por rastrero ya ustedes porque no son más que unos móndrigos bandidos y mantecosos ladrones”²⁹⁰ (RULFO, 2009a, p. 103). As causas da revolta não são claras para muitos revolucionários, os quais, pelo bulício, pelas oportunidades de roubo, de violência, foram atraídos para os grupos armados. Nesse caso, os ideais revolucionários pouco ou nada importam e a invasão de terras, os saques e a violação de mulheres são o maior ganho. Para outros, os enfrentamentos surgem como oportunidades de vingança pessoal, como uma chance de retaliar os anos de subjugação e de domínio impostos por latifundiários como Pedro Páramo. Nesse caso, qualquer vantagem adquirida durante os confrontos é vista como positiva, seja a morte do latifundiário ou a aquisição de algum bem material.

Muitos dos homens que partiram de Comala com Damasio (Tilcuate) morreram nos confrontos, reduzindo a população do povoado, afetando-o em sua subsistência. O grupo comandado por Tilcuate sustentava-se através dos benefícios que conseguia dos grandes latifundiários e, em troca, não os molestavam. Ao longo do processo revolucionário, Tilcuate muda de lado diversas vezes, seguindo os conselhos de Pedro: “Ya te he dicho que hay que estar con el que vaya ganando”²⁹¹ (RULFO, 2009a, p. 114) e “Ponte al lado del gobierno”²⁹² (RULFO, 2009a, p. 124). Assim, vemos no romance uma revolução na qual as personagens alegam terem se rebelado contra o governo e os grandes latifundiários, mas que atuam entre essas duas esferas, não rompendo verdadeiramente com nenhuma delas, construindo, portanto, uma imagem negativa. Dos latifundiários retiram o dinheiro e, para não

²⁸⁹ Tradução nossa: “-Por que o fizeram?/ -Pois porque outros o fizeram também. O senhor não sabe? Aguarde um pouquinho que nos chegarão instruções e então averiguaremos a causa. Para o que for, já estamos aqui”.

²⁹⁰ Tradução nossa: “Eu sei a causa – disse outro -. E se quiser informo. Rebelamo-nos contra o governo e contra vocês porque já estamos cansados de suportá-los. Ao governo por rasteiro e vocês porque não são mais que uns bandidos desprezíveis e ladrões sebentos”.

²⁹¹ Tradução nossa: “Já te disse que deve estar com aquele que estiver ganhando”.

²⁹² Tradução nossa: “Ponha-te do lado do governo”.

sofrerem grandes derrotas, procuram manter-se ao lado do governo, mudando sempre com ele: “Villistas”; “carrancistas” (“Andamos con mi general Obregón”²⁹³ – RULFO, 2009a, p. 124).

As referências aos “villistas” e aos “carrancistas” permitem uma leitura que vincula a narrativa ao processo revolucionário mexicano e às consecutivas trocas presidenciais ao longo do período de confronto. Tais referências, somadas ao comportamento do grupo que Tilcuate comanda, constroem uma visão pessimista do processo revolucionário na narrativa, desmitificando a mais importante insurreição popular da história mexicana. Mas, mais do que desmitificar a revolução, essas referências retomam um passado na narrativa no qual o intuito revolucionário foi corrompido e, portanto, não conseguiu alcançar os objetivos que o motivaram inicialmente, configurando-se como uma marca da derrota de uma proposta de organização social e econômica.

Antes da morte de Pedro, ainda encontramos referências à Guerra Cristera no romance: “Y ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras esas de los ‘cristeros’ y la tropa echó rialada con los pocos hombres que quedaban”²⁹⁴ (RULFO, 2009a, p. 86). A Guerra Cristera também é apresentada na narrativa de forma negativa, em primeiro lugar por ser considerada como a responsável pela morte de outros tantos habitantes de Comala e, em segundo lugar, pelo fato do padre Rentería ter se envolvido nos confrontos, ausentando-se de suas obrigações como sacerdote – sem ministrar os sacramentos, os moradores de Comala morriam sem suas bênçãos:

-¿Qué, no fuiste a ver al padre Rentería?
 -Fui. Pero me informaron que andaba en el cerro.
 -¿En cuál cerro?
 -Pos por esos andurriales. Usted sabe que andan en la revuelta.²⁹⁵ (RULFO, 2009a, p. 127)

O narrador em terceira pessoa não nos revela ao longo do romance como ocorreram os confrontos revolucionários, qual o destino final de Damasio e de seu grupo, nem os rumos da Guerra Cristera. Contudo, podemos perceber que ocorreu

²⁹³ Tradução nossa: “Andamos com meu general Obregón”.

²⁹⁴ Tradução nossa: “E quando faltava pouco para morrer, vieram as guerras, essas dos ‘cristeros’, e a tropa ficou encurralada com os poucos homens que restaram”.

²⁹⁵ Tradução nossa: “-O que, não foste ver o padre Rentería?

-Fui. Mas me informaram que andava no cerro.

-Em qual cerro?

-Pois por esses ermos. A senhora sabe que estão na revolta.”

uma mudança na organização social de Comala: a oligarquia representada por Pedro Páramo morreu junto com ele. Pedro é o único morto condenado a desaparecer junto com o sistema econômico e político que representava, mas os seus atos, enquanto vivo, erigem-se como ruínas reclamando significação, negando-se ao esquecimento. Os novos governos produziram mudanças no cenário econômico e social, atraindo os habitantes para cidades maiores, com mais oportunidades de trabalho, uma vez que, mesmo antes de sua morte, Pedro já havia cruzado os braços para o povoado. Do abandono do povoado decorreu o êxodo rural, diminuindo ainda mais a população de Comala, como pode ser percebido na fala de Dorotea: “De allá para acá se consumió la gente; se desbandaran los hombres en busca de otros ‘bebederos’”²⁹⁶ (RULFO, 2009a, p. 85).

O processo revolucionário, filho da Modernidade, buscava o progresso, o desenvolvimento da técnica, mas era também fundamentado em ideais como a liberdade e a igualdade entre os homens. Esperava-se que, com a revolução, o futuro fosse capaz de atender às necessidades dos indivíduos: o futuro configurava-se como o tempo da realização. Mas, em *Pedro Páramo*, o processo revolucionário, que produziu alterações na organização social e econômica do pequeno povoado, apresentou-se como um acontecimento determinante para a aniquilação gradual de Comala. A revolução, no romance, gerou ruínas.

Tanto Avelar (2003) quanto Benjamin (2011) reconhecem a alegoria como marcada temporalmente, como fragmento, daí a importância de Rulfo ter alcançado distância temporal para poder escrever sobre a revolução mexicana, evitando o caráter documental que permeou os textos de tantos outros escritores. *Pedro Páramo* pode ser lido como uma crítica do processo revolucionário mexicano, como um olhar que busca alcançar as ruínas de uma mudança social e econômica. Não sabemos o desfecho do processo revolucionário nem da Guerra Cristera no romance porque são apresentados como movimentos rumo ao futuro, com realizações que se concretizaram depois da morte de Pedro. Entretanto, as consequências ocasionadas por esses embates vislumbradas na narrativa são negativas. As ruínas encontradas no romance referenciam uma construção alegórica que não busca resgatar um passado distante, abandonado, descartado pela lógica do mercado imposta pela Modernidade, considerado vazio, morto, mas sim que

²⁹⁶ Tradução nossa: “De lá para cá se consumiram as pessoas; debandaram os homens em busca de outros ‘bebedouros’”.

busca caveiras no processo de revolução.

Revolução e ruínas não são sinônimas e sequer andam juntas na lógica da Modernidade. Ao contrário, elas opõem-se. Enquanto a revolução busca o futuro, as ruínas insistem em reviver o passado. No entanto, no romance de Rulfo, elas estão juntas, pois é através da união delas que a alegoria empreende seu processo de ressurreição. O processo de revolução que ocasionou mudanças sociais e econômicas na narrativa é o que conduz Comala a sua ruína. No entanto isso não significa que permanecer sob o domínio de Pedro Páramo fosse positivo, mas sim que o processo de mudança, da forma como foi estruturado, apresentou problemas.

O romance opera o processo de construção alegórica com ruínas do reconhecimento de uma derrota histórica. Todas as recordações dos mortos são recordações de perdas e de sofrimentos. Todas as reminiscências são ativadas pelo trabalho de luto. Não é possível encontrar no romance nenhuma compensação, uma vez que não há nenhuma saída possível para os mortos. Esquecida, Comala só é habitada por caveiras. No povoado impera a morte, uma morte que não é libertadora. A morte em Comala nega-se a pertencer ao passado porque ela é viva, ela é fruto de uma revolução, ela é fruto da Modernidade.

A partir dessa leitura alegórica, vemos o romance de Rulfo assumir um caráter de temporalidade, uma vez que a alegoria está relacionada com a finitude da história. *Pedro Páramo* curva-se ao passar do tempo e da história, sendo reconhecido como uma obra inserida no contexto histórico da humanidade e, por conta disso, sujeita a constantes atualizações e rememorações, ao mesmo tempo em que também está sujeita à morte.

4 O FUTURO EM RUÍNAS

“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 muera la voz”.
(RULFO, 2009a, p. 132)



Fotografia 05 – autoria de Juan Rulfo: *Casa en ruinas en Tlaxcala*, datada de 1955. Fonte: RULFO, Juan. *100 Fotografias de Juan Rulfo*. Tradução de Denise Bottmann e de Genese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

4.1 Noção de derrota e sentimento de luto

A revolução mexicana, em seu contexto histórico, não alcançou, como tantas outras revoluções, todas as modificações almejadas em suas bases ideológicas, mas produziu uma grande mudança no contexto mexicano ao efetivar a passagem de um sistema oligárquico para uma burguesia urbana. Tal fato pode ser considerado um grande êxito em relação ao que era proposto pela Modernidade: o México aceitara, definitivamente, o processo de modernização. A grande questão, então, é: Como essa Modernidade realmente afetou o Estado mexicano?

O real ingresso na Modernidade pode, inicialmente, ser tomado como um ganho, constituindo-se em algo benéfico para o México. Entretanto, assumir todas as condutas e mudanças que estavam envolvidas no período histórico moderno acarretou uma série de consequências com as quais o país teve que lidar sem estar realmente preparado, sem possuir as estruturas e as bases necessárias. As constantes trocas de Presidentes, a realização de uma reforma agrária inadequada, a falta de um planejamento educacional e sanitário que atendesse toda a população, a falta de investimentos no campo e o aumento populacional nos grandes centros urbanos são alguns dos fatores que denunciam a falta de uma organização que desse conta das mudanças vivenciadas.

Em *Pedro Páramo*, as mudanças resultantes do processo revolucionário simbolizam a derrota não apenas do processo de tirania imposto por Pedro, mas uma derrota de toda e qualquer tentativa de melhoria nas condições de vida e de existência dos moradores de Comala. Essa derrota produz um grande abalo sobre o povoado: o trabalho de plantio, de colheita, de venda de alimentos, a criação agropecuária e o comércio entre as cidades da região deixaram aos poucos de existir. As famílias começaram a buscar trabalho em outras cidades, o meio urbano tornou-se mais atrativo que o rural.

No romance de Rulfo, os sujeitos estão mortos e presos a uma realidade na qual a situação apresenta-se automatizada. Eles não conseguem sair de Comala, não conseguem compor uma rotina diferente. Imersos no povoado, com uma visão limitada da história de suas existências, eles são fragmentos, momentos de um passado que reclamam sua (re)significação. Porém, quando esses fragmentos aproximam-se, unem-se na forma de vozes narrativas, eles não conseguem

dialogar, interagir, reconhecer-se. Os mortos que habitam o povoado foram derrotados em sua tentativa de humanização, uma vez que nem a Igreja Católica os amparou nem a razão crítica moderna, que busca o progresso, lhes ofertou os elementos necessários para sua assunção como sujeitos concretos, que produzem e reproduzem a realidade social, ao mesmo tempo em que são produzidos e reproduzidos historicamente nela. Os mortos de Comala foram derrotados em seus projetos. Eles perderam a relação com o fruto do seu trabalho, perderam a referência de comunidade que possuíam à medida em que os homens partiam para as revoluções, morriam nos confrontos e as famílias abandonavam o povoado. Perderam inclusive a vida, uma vez que são os mortos que recebem Juan Preciado, e estão perdendo a estrutura física de Comala que se deteriora dia após dia.

Acompanhado da derrota, da perda, está o luto. Enquanto o trabalho de luto, para ser levado a cabo, necessita que ocorra a narração da história dessas perdas, os habitantes mortos de Comala deparam-se com o caráter incomensurável e irresolúvel da mediação entre suas experiências e a narrativa destas: “a organização diegética própria do horror vivido é percebida não só como uma intensificação do próprio sofrimento, mas, o que é pior, como uma traição ao sofrimento dos demais” (AVELAR, 2003, p. 236). Contudo, é necessário narrar para que o tempo vivido não assuma o caráter de um passado vazio.

De acordo com Avelar (2003, p. 236), o sobrevivente da hecatombe é vítima de uma paralisia simbólica, pois nunca narra o que deve ser narrado: “A narrativa estaria sempre presa num mais ou numa falta, excessiva ou impotente para capturar o luto em toda a sua dimensão”. Para que o trabalho de luto seja efetivado pressupõe-se a elaboração de:

Um relato sobre o passado, mas o sobrevivente do genocídio tem que se enfrentar com uma escolha no momento em que tenta transmitir a sua experiência: a trivialização da linguagem e a estandardização da vida, que esvaziam de antemão o poder didático do relato e o situam numa aguda crise epocal, derivada precisamente desse divórcio entre a narrativa e a experiência. (AVELAR, 2003, p. 236)

Em *Pedro Páramo* não ocorre uma hecatombe ou mesmo um genocídio, mas os processos de perda aos quais as personagens estão submetidas – indo até a perda da própria vida – justificam o processo de luto, uma vez que os mortos possuem consciência do seu estado. A impossibilidade de recuperar os elementos

perdidos, ou mesmo de substituí-los, é apresentada na narrativa de forma extremada: os sujeitos perderam suas vidas, produzindo, assim, um buraco negro na função restitutiva do luto. O ato de narrar é a forma admissível para lidar com a perda, uma vez que não é possível aos moradores de Comala investir em novos objetos. Todavia, o ato de narrar enfrenta o desafio de “subsumir a bruta, crua facticidade da experiência numa cadeia significativa em que essa facticidade corre o risco de transformar-se em nada mais que uma metáfora” (AVELAR, 2003, p. 237). No romance de Rulfo, a narrativa é fragmentada, repleta de vozes distintas, demonstrando o processo experienciado pelos moradores de Comala: a perda vivenciada pela morte das próprias personagens é irreparável.

A impossibilidade de narrar de maneira linear sob o controle de um só narrador aponta não apenas para a limitação da linguagem em dar conta do processo de derrota e de perda, mas também para a necessidade de dar vazão às diversas vozes que constituem a história de Comala. Nessa vazão, o tirano só possui voz enquanto era criança e adolescente. Quando adulto, e dominando Comala, a voz de Pedro somente surge através dos diálogos. Os narradores são o povo, são os mortos, os subjugados, subvertendo o sistema de dominação ao qual estavam sujeitos quando vivos. Nesses narradores, a perda e a derrota são suas marcas na vida e na morte.

Conforme afirma Freud (1917) – autor que inspirou as considerações de Avelar sobre o luto -, no luto há uma perda consciente: “O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante”. Em Comala, os ideais e os projetos de mudança desembocaram em um caminho de perda, no qual os indivíduos se viram atrelados a um mundo que eles lutam para não se configurar como vazio. E a forma de luta é através de seus discursos, de suas vozes que ressoam, muitas vezes, apenas como ecos. Comala vivencia a perda tanto na instância física (moradores mortos e a cidade em ruínas) quanto a perda abstrata, marcada pela não concretização de forma satisfatória dos ideais revolucionários.

De acordo com Avelar (2003, p. 239):

O imperativo de luto é o imperativo pós-ditatorial por excelência. Nutrindo-se de uma recordação enlutada que tenta superar o trauma das ditaduras, a literatura pós-ditatorial leva consigo as sementes de uma energia

messiânica que, como o anjo benjaminiano da história, olha o passado, a pilha de escombros, ruínas e derrotas, num esforço para redimi-los, enquanto é empurrado adiante pelas forças do “progresso”, e da “modernização”.

Avelar, ao associar o luto com o processo pós-ditatorial, assegura um caráter obrigatório de passado para que o luto possa ocorrer. Ao referir-se ao “trauma das ditaduras”, o estudioso impele o luto para um tempo posterior. Seguindo as considerações de Freud e as de Avelar, toda a perda ou derrota deve obrigatoriamente ter acontecido em um tempo anterior ao da instauração do processo de luto. Em *Pedro Páramo*, o processo de luto se dá não apenas associado ao passado, mas também ao presente e, de forma mais aterradora ainda, ao futuro.

No passado da narrativa, estão as lembranças de Dolores que acompanham a chegada de Juan a Comala. O cenário descrito por ela já não existe. Então, Juan busca elementos substitutivos para preencher o lugar ocupado pelas imagens que Dolores lhe “deu” e que se perderam quando ele começou a aproximar-se do povoado. Outros elementos passados são a perda da dignidade e a perda da força de reação dos moradores de Comala, permitindo que Pedro se erigisse como um poderoso tirano. No lugar desses elementos, foram postos a conformação com a situação e a sujeição aos desígnios do cacique.

Como presente da narrativa, consideramos a fase de transição entre a oligarquia para a burguesia promovida através do processo revolucionário, uma vez que tal movimento de mudança parece não ter findado, sendo um dos responsáveis pela deterioração da estrutura física de Comala e da fragmentação das relações pessoais. O desfecho da revolução não é apresentado, mas o processo de mudança está presente. Os sujeitos conduzidos sob a tirania de Pedro converteram-se em indivíduos fragmentados: o homem foi retirado do cenário social enquanto produtor de sua vida social através do trabalho. No presente, o luto se dá pela perda da relação sujeito-objeto. Incapazes de recompor essa relação, os moradores de Comala que ainda vivem no povoado veem as casas abandonadas tornarem-se ruínas, os períodos de plantio ficarem inertes, sem nenhuma ação, a urbe erigir-se como detentora do progresso, enquanto o povoado se converte em um espaço fora do cenário de produção industrial. Ainda nesse tempo, os moradores converteram-se em cadáveres. Pouco a pouco, morreram, mas permanecem vinculados a

Comala e a sua história: este é o momento em que, no luto, ocorre a suspensão do valor de troca, pois o objeto da perda se afirma como único, singular, resistente a toda tentativa de transação, de substituição.

O futuro é o tempo mais escorregadio da obra. Quando Juan Preciado parte em busca do pai, a única coisa que ele encontra são restos de uma existência, fragmentos de vozes que, unidas com a voz de sua mãe já morta, recompõem a história do povoado (não de forma totalizante), mas são incapazes de restabelecer a relação sujeito-objeto. Juan não pode encontrar o pai, porque este já está morto, o povoado está morto e seus habitantes também. O filho de Dolores vai a Comala para buscar a parte que lhe falta: a parte paterna, uma vez que com sua mãe já morta, ele necessita do encontro com o pai para estruturar-se, para conseguir estabelecer uma relação que lhe oportunize o próprio reconhecimento através do outro, através de Pedro. Juan não ingressa na Media Luna, lugar em que Pedro era soberano absoluto e sequer encontra com o pai, mesmo depois de estar morto. Qualquer relação direta de restituição, de encontro e de autorreconhecimento através do contato com a figura paterna são possibilitados para Juan somente através da atuação indireta das narrativas dos moradores de Comala.

A linha existencial de Comala é marcada por um traço descendente no qual não é possível retroceder, pois as vozes são apenas ecos de um passado para o qual não é possível ser transposto. Também não é possível estagnar, pois a deterioração das casas sinaliza o avanço temporal. O estado de destruição de Comala vai intensificando-se ao longo da obra e a principal marca dessa intensificação é a morte de Juan e a sua união aos demais habitantes também mortos. Essa união destaca a impossibilidade de resolução do conflito no romance através de um processo totalizante, uma vez que a mudança social e econômica que o término da tirania de Pedro Páramo, os confrontos revolucionários e a Guerra Cristera produziram não foram capazes de melhorar as condições de vida dos indivíduos. Ao contrário, estas se degradaram de forma ainda mais intensa.

Comala resiste entre ruínas. Mas, diferente da Macondo, de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, o povoado não foi totalmente destruído. Macondo vivenciou um ciclo de existência que iniciou com seu processo de fundação e findou com sua aniquilação. Quanto a Comala, o processo de destruição é lento, gradual e insiste em deixar ruínas. Uma aniquilação completa que pudesse abrir espaço para um novo começo parece impossível no romance de Rulfo. Em

primeiro lugar, porque os mortos estão presos ao povoado, aos seus atos passados e não conseguem romper com a cadeia de repetição que se instaurou em suas existências: eles repetem os mesmos atos, na tentativa de impedir um abandono completo de sua história. E, em segundo lugar, porque na condição de mortos, em uma existência que se desprende da materialidade da vida, eles mantêm suas memórias. Nenhuma hecatombe ou genocídio será capaz de afetá-los, pois a presença física da carne não existe mais. Dessa maneira, somente através de constantes processos de crítica e de reflexão pode-se sustentar o conflito apresentado no romance, porque os mortos estão afastados de qualquer possibilidade de redenção e o povoado encontra-se destinado à destruição.

No futuro do romance, deveria apresentar-se a terceira e última fase do processo de luto: a efetivação da substituição do objeto perdido por outro. De acordo com Freud (1917), “o luto normal é um processo longo e doloroso, que acaba por resolver-se por si só, quando o enlutado encontra objetos de substituição para o que foi perdido”. Embora Freud (1917) reconheça que as pessoas nunca abandonam de boa vontade uma posição libidinal, nem mesmo quando encontram na realidade um substituto, ele afirma ser necessário para a efetivação do trabalho de luto a retirada de toda a libido das ligações com os elementos perdidos. Em *Pedro Páramo*, não há nada que possa ser posto no lugar do que foi perdido, o que produz um rompimento na realização da totalidade do processo de luto. O futuro, tempo de perspectivas e de esperanças para a Modernidade, principalmente quando vem acompanhado de um processo revolucionário, não tem nada a oferecer aos habitantes mortos da narrativa além da promessa de uma eterna espera por alguém que possa atualizar seus fragmentos, ou seja, o processo de luto não se completa. Dessa forma, no romance somente se torna possível o estabelecimento de um compromisso entre os mortos de Comala e a sua história, no qual não se consegue fazer nada além de, permanentemente, colocar-se em dia com sua inadequação, conscientes de que seus testemunhos, suas histórias, suas vozes são construções retrospectivas que devem elaborar sua legitimidade em meio à ameaça do esquecimento.

Findar o trabalho de luto não significa esquecer o passado, mas conseguir ocupar o espaço deixado pela perda. A impossibilidade de tal ato em *Pedro Páramo* remete para uma perspectiva de futuro que se posiciona de forma contrária à perspectiva da Modernidade, uma vez que o tempo que está por vir não se anuncia como repleto de esperanças, mas sim como um momento de suspensão do valor de

troca, pois os elementos perdidos são únicos e impossíveis de seres substituídos, resistindo a qualquer tipo de transação que possa ser ofertada pelo “mercado”. O luto resiste ao seu próprio êxito, produzindo um processo de caráter interminável: “o luto sempre se coloca a si mesmo como uma tarefa irrealizável. Se nunca haverá incorporação do objeto perdido, se não haverá idealização do outro sem deixar atrás um resíduo inassimilável, ficará sempre no trabalho de luto uma dimensão irreduzível a qualquer operação metafórica” (AVELAR, 2003, p. 240). Quando Juan Preciado reúne-se aos mortos de Comala ocorre uma aceitação do passado com suas realizações problemáticas e inadequações. Essa aceitação deve encaminhar para a projeção de um novo tempo no qual a aceitação do passado apresente-se como relevante para a construção do futuro. Entretanto, o novo tempo não se anuncia como positivo, pois o trabalho de luto não pôde ser completado.

Essa impossibilidade de completar o trabalho de luto pode ser traduzida na impossibilidade do retorno de Comala a uma existência ativa e produtiva, na impossibilidade de alcançar um futuro distinto de seu presente. Seus habitantes mortos não são mais uma parte ativa da realidade social e histórica, o que nos leva a crer em um processo revolucionário falho – embora a narrativa não nos forneça detalhes do desfecho dos confrontos -, no qual indivíduos integrantes da constituição histórica, social e econômica anterior foram rejeitados na composição da nova etapa, pelo menos aqueles que não se mudaram para outras localidades mais populosas e mais industrializadas, sendo destinados ao esquecimento, ao apagamento. Além disso, como aponta Paz (1984, p. 49), na Modernidade ocorreu uma:

Subversão dos valores cristãos que foi também uma verdadeira conversão: o tempo humano para de girar em torno do sol imóvel da eternidade e postula uma perfeição que não está fora, mas dentro da história; a espécie, não o indivíduo, é o sujeito da nova perfeição, e a via que se oferece para realizá-la não é a fusão com Deus, mas a participação na ação terrestre, histórica. Pelo primeiro, a perfeição, atributo da eternidade segundo a escolástica, insere-se no tempo; pelo segundo, nega-se que a vida contemplativa seja o mais alto ideal humano e se afirma o valor supremo da ação temporal. Não a fusão com Deus, mas com a história: é esse o destino do homem.

Os indivíduos assumem uma condição temporal, histórica. A concepção de eternidade e a expectativa de plenitude esperada pela fusão com Deus são substituídas por uma existência incompleta dentro do tempo, cujo olhar volta-se

sempre para o futuro. Imperfeitos, assinalados pela temporalidade, os indivíduos são responsáveis por seus atos e pela constituição de seus destinos. Em Comala, os homens estão condenados a pagar por seus erros. Longe da absolvição dos pecados, suas ações seguem sendo determinantes mesmo depois de suas mortes. A Igreja Católica, representada na figura do padre Rentería, mostra-se corrupta para, ao final, abandonar os fiéis a sua sorte e partir para os confrontos armados. Os moradores de Comala são sujeitos históricos, agindo sobre seu tempo, abandonados a sua condição limitada de ser humano; de pecador. A racionalidade conservou a consciência dos mortos, mas os abandonou em meio aos escombros de um mundo regido pelo mercado. Desorientados, sozinhos, fragmentados, os mortos de Comala reconhecem sua derrota e não alcançam realizar a completude de seu trabalho de luto, permanecendo com uma lacuna. A religiosidade aparece atrelada de forma intensa à questão do luto. A crença no pecado exarceba a noção da perda, remetendo a uma condição de aceitação da derrota, aceitação da impossibilidade de completar o luto. Nessa percepção, a construção alegórica do romance, associada à morte e à estruturação do luto, ocupa a cena central. Filha do luto, pertencente ao passado, vivendo entre e como ruínas, fragmentada, a alegoria erige-se, em *Pedro Páramo*, na caveira, nos destroços do povoado, na presença dos mortos, como forma de reivindicar sua significação em meio à transitoriedade na qual a história delinea seu declínio.

Walter Benjamin (2011), ao abordar a questão do luto, toma-o a partir de toda existência humana. Segundo ele, a natureza caída encontra-se de luto porque é muda, “mas é a inversa desta frase que nos leva mais fundo até à essência da natureza: é sua tristeza que a torna muda. Em todo o luto existe uma tendência para o mutismo, e isso significa infinitamente mais que incapacidade ou relutância em comunicar” (BENJAMIN, 2011, p. 242). Benjamin ainda complementa: “O sujeito do luto sente-se plenamente conhecido pelo incognoscível. Ser nomeado – mesmo quando quem nomeia é par dos deuses e santo – continuará provavelmente sempre a ser um pressentimento de luto” (BENJAMIN, 2011, p. 242). Os mortos de Comala negaram a tendência ao mutismo. Eles necessitam falar, necessitam retomar suas histórias, ainda que estas sejam fragmentadas, ainda que sejam ruínas. Mas, ao comunicarem suas perdas, ao narrarem suas histórias, não abandonam o estado de luto, ao contrário, parecem intensificá-lo.

4.2 Dialética negativa: impossibilidade de síntese

No intento de analisarmos o reconhecimento da impossibilidade, no romance de Rulfo, de um desfecho no qual o luto seja completo, recorreremos às proposições de Adorno, em *Dialética Negativa*. Adorno (2009), ao elaborar a expressão “dialética negativa”, a propõe como um método para se pensar e agir sobre a consciência reificada contemporânea, reflexo onipresente da realidade social continuamente reproduzida pelo capitalismo tardio. E, embora as considerações que estejamos tecendo ao longo deste estudo sejam vinculadas ao período histórico denominado Modernidade, as considerações de Adorno mostram-se úteis para a análise de aspectos do romance selecionado, uma vez que, como veremos, a “dialética positiva”²⁹⁷ não é capaz de oferecer pressupostos satisfatórios.

A dialética negativa apresenta diferenças em relação à dialética hegeliana (“dialética positiva”) no fato de negar a equiparação “da negação da negação” como positividade. Adorno (2009, p. 07) escreveu no prefácio de seu livro: “A intenção deste livro é liberar a dialética de sua natureza afirmativa, sem perder minimamente a precisão. Desentranhar seu paradoxal título é uma de suas intenções”. Perceber a negatividade como um elemento propulsor da dialética, como o “motor intrínseco” da história, já era encontrado em Hegel desde os seus primeiros escritos sobre a matéria. Contudo, empregar a negatividade como uma qualidade determinante da dialética não significava, em Hegel, frear o dinamismo do processo metodológico.

Adorno (1970), em *Tres estudios sobre Hegel*, defende que o mérito de Hegel está em ter insistido na dialética, contudo a praticou mal: Hegel a praticou de modo sistemático e mistificador, desenvolvendo uma dialética “positiva”, estabelecida sobre uma identidade redutora: “sujeito-objeto”, “conceito-coisa”, “pensamento-ser”, “racional-real”, “teoria-práxis”. Segundo Adorno (1970, p. 175), em Hegel, fala-se que A é igual a B, mas no fundo B acaba por ser reduzido a A. Tal pensamento torna igual o desigual e acaba sacrificando o heterogêneo em nome do homogêneo,

²⁹⁷ Empregamos o termo “dialética positiva” com o intuito de esclarecer as diferenças entre a proposta adorniana e o conceito de dialética anterior a esta. O qualitativo “positiva” não deve ser tomado neste trabalho como uma perspectiva que, de alguma maneira, possa ser considerada como “construtiva” ou “benfazeja” em oposição ao qualitativo “negativa” que seria considerado “destrutivo” ou “maléfico”. O que pretendemos com o emprego de tal termo é destacar as diferentes perspectivas de pensamento, sem, contudo, estabelecer uma valorização que conduza ao detrimento de um termo em função de outro.

tornando o mundo um sistema no qual vigora a lógica da unanimidade totalitária. A “negação da negação” (a positividade) proclama a existência, em toda síntese, de uma precipitada vontade de identidade. Se olharmos para a história, perceberemos que não foi apenas Hegel que optou pela unidade, mas também Kant e a tradição anterior.

A originalidade do pensamento de Adorno (2009) está no emprego da negatividade: pesar é identificar. Em última instância dizemos que identificar é sempre uma projeção do eu. De acordo com Adorno (2009), o sujeito autêntico deve ser dialeticamente o não-idêntico por excelência. O filósofo alemão parte em direção à não-identidade, rejeitando a homogeneidade e a unidade totalitária. Enquanto na “dialética positiva” existe um princípio “antidialético” que pode ser assim apresentado: *menos (-) vezes menos (-) equivale a mais (+)*, na dialética negativa percebe-se o estado de coisas a ser negado como um todo antagônico, dessa forma sua negação permanece negativa. Uma negação persistente não pretende referendar o existente, uma vez que a negação da negação não invalida o processo dialético, mas mostra que ele não é suficientemente negativo:

Adorno, ao justapor conceitos antitéticos, ao apresentar a irreconciliabilidade entre conceitos e realidade, dotou seu pensamento de uma estrutura dinâmica e proporcionou a força para a reflexão crítica. Hegel via na negatividade o movimento do conceito para o outro como um momento dentro do processo maior da dialética, em direção à síntese, à consumação sistêmica, Adorno não via possibilidade alguma de que a argumentação se detivesse na síntese inequívoca. Fez da negatividade o sinal distintivo de seu pensamento precisamente porque acreditava que Hegel havia se equivocado no fazer coincidir razão e realidade. Como em Kant, as antinomias adornianas permanecem antinômicas, mais por causa dos limites da realidade que pelos limites da razão (...) nas inconsistências de sua teoria que se testemunha uma realidade cujas contradições reais não podiam ser resolvidas apenas no âmbito do pensamento. (PUCCI, 1999, p. 81)

Adorno (2009) mostra-se contrário a qualquer tentativa da dialética firmar a pretensão de totalidade através de um pensamento baseado no momento positivo, nas sínteses. Segundo ele, a concepção dialética predominante na tradição filosófica baseava-se em erigir sistemas fechados que eram incapazes de pensar o novo, comprometendo o pensar que sempre deve captar e promover a mudança qualitativa. Adorno (2009) volta-se, então, para uma dialética aberta que se nega a construir falsas sínteses, buscando na tensão a mola propulsora da reflexividade.

A opção de Adorno é ocupar o lugar da metafísica com a história, e esta não

acena com a possibilidade de superar facilmente impasses e conflitos sociais. Apesar de podermos perceber uma grande influência de Karl Marx nas proposições feitas por Adorno ao longo de sua obra, não é possível considerar o pensamento adorniano como equacionado em sua filosofia da história com uma utopia revolucionária. As considerações do filósofo alemão, em *Dialética negativa*, ao contrário, renunciam a qualquer idealismo. O processo revolucionário, sob essa óptica, deixa de ser visto como uma solução para os conflitos, e passa a ser um acontecimento humano localizado dentro da história cujo desenlace pode não cumprir a promessa de melhoria.

Adorno (2009) reconhece a realidade como plena de contradições, buscando desmascarar o que os sistemas e as ideologias tentavam encobrir. Contra a lógica da dominação, ele apresenta a consciência da não-identidade que reconhece como sua competência a inadequação entre pensamento e coisa. A dialética negativa não possui síntese nem conciliação: é uma ontologia diádica, ou seja, o ser é afirmação e negação. Esse tipo de dialética é movida pelas noções do não-idêntico e da impossibilidade do conceito penetrar a coisa. O pensamento deixa de ser a representação fiel do objeto e passa a pressupor aquilo que não pode ser conceitualizado, conduzindo a uma incessante luta de negação do conceito através dos próprios conceitos, o que confere ao pensamento adorniano um grande potencial crítico. Vejamos alguns dos elementos reformulados pela dialética negativa que se mostram úteis para desenvolvermos nosso estudo.

O primeiro deles é a filosofia da identidade. A filosofia da identidade, da maneira como era concebida tradicionalmente, carregava em si o pressuposto de que os conceitos representavam fielmente aquilo a que se referiam, permitindo-nos inferir que tudo que fosse representado de maneira conceitual ocorreria da mesma maneira no mundo empírico. Adorno (2009) contrapõe-se a esse pensamento, defendendo que a filosofia da identidade foi um grande empecilho para uma filosofia mais reflexiva. A filosofia da identidade, segundo ele, foi a responsável pela disseminação de grandes sistemas dominadores, uma vez que “a utopia do conhecimento seria penetrar com conceitos no que não é conceitual” (ADORNO, 2009, p. 20). É possível observarmos uma mudança qualitativa na maneira como o processo de pensamento é concebido: não se pode mais crer que pensamento e objeto estão equiparados qualitativamente, mesmo que sua relação ainda possa ser percebida, pois a racionalidade não ignora seu objeto.

Adorno (2009, p. 200) chegou a afirmar que “a filosofia da identidade é mitologia em forma de pensamento”. Na dialética negativa, a filosofia baseada em sistemas cai por terra frente ao aspecto positivo que é conferido ao não-idêntico, porque a existência do não-idêntico exige uma renovação constante do pensamento. Conhecer é mais do que simplesmente juntar dados, consistindo na capacidade de promover a crítica contínua ao que é dado, ao pensamento estático, ao sistema fechado.

A partir da perspectiva como a dialética negativa percebe a filosofia da identidade, quando voltamos nosso olhar para o romance que estamos analisando e para o processo histórico vivenciado pelo México durante o período revolucionário, passamos a questionar, desde o interior de *Pedro Páramo*, a proposta identitária mexicana assumida durante a revolução. A busca por valorizar elementos autóctones com a intenção de constituir uma identidade que fosse determinante na diferenciação do México em relação aos demais países latino-americanos e, principalmente, em relação aos países europeus viu-se frente a um contexto histórico que, no mínimo, mostrava-se desfavorável a isso. A onda modernizadora que chegou ao México, com a efetivação da passagem do sistema oligárquico para a burguesia, carregava consigo uma proposta de homogeneidade que, em nome do capitalismo, em nome do mercado, suprimia as diferenças em busca de uma objetividade voltada para o cenário de produção e para as grandes urbes. Tal fator foi um dos elementos que influenciou no processo de percepção/constituição identitária mexicana, porque, por mais que a ideologia revolucionária visasse à integração dos diferentes grupos sociais e étnicos, a onda de modernização não era completamente favorável a isso, criando impasses que conduziram à redução de alguns elementos, sacrificando o heterogêneo em busca de uma homogeneidade. Isso justifica o fato de que nem todos os segmentos populacionais foram integrados com as mudanças ocorridas durante a revolução.

No romance de Rulfo, Comala envolve-se na revolução devido, principalmente, à imposição de Pedro Páramo. E, embora os confrontos tenham ocorrido fora dos limites do povoado, todas as personagens foram afetadas de alguma maneira: muitos homens partiram com Damasio e não regressaram, deixando Comala pobre em termos de mão de obra, de produtividade; muitas famílias abandonaram a cidade buscando melhores condições de sobrevivência. O povoado sofreu com a revolução; sofreu com a mudança social e econômica que

esta produziu, e, de forma alguma, viu-se integrado em uma nova configuração. Ao contrário, Comala parece ter sido condenada ao esquecimento.

Sob a perspectiva da dialética negativa, percebemos Comala como o não-idêntico. Apesar de seu envolvimento no processo revolucionário, o povoado viu-se sacrificado, constituindo-se como um elemento heterogêneo fora do processo de modernização. Comala converteu-se em uma “cidade fantasma” porque não foi capaz de integrar a homogeneidade almejada pela Modernidade. Sem mão de obra, sem produção, sujeito aos desmandos de Pedro, sendo aniquilado por ele, o povoado distancia-se dos centros de produção, porque não possui nada atrativo ao novo sistema. Sua morte gradual, no romance, o exclui, também, da constituição identitária, uma vez que se mostra como o heterogêneo que precisa ser sacrificado no novo tempo que visa o progresso, o futuro.

Comala, por ser o não-idêntico, referenda em si uma negativa à homogeneização, trazendo em seu cerne a reivindicação de um olhar crítico, a ruptura com um sistema fechado e a exigência de um olhar reflexivo que reconheça a derrota da proposta homogeneizadora. O não-idêntico reclama o seu lugar, reclama a sua verdade, promovendo na narrativa a perspectiva de que mais de uma verdade pode ser identificada. Essa perspectiva, como veremos mais adiante, está intimamente atrelada à constituição da história da revolução mexicana.

O segundo elemento que nos interessa é a relação sujeito-objeto. Para Adorno (2009), a intenção não é ocupar o trono real vago (antes ocupado pelo sujeito) com o objeto, pois nesse trono o objeto não seria nada além de um ídolo. O propósito do pensamento crítico é, então, abolir a hierarquia. Adorno defende a superação não regressiva do tradicional dualismo entre o sujeito e o objeto de forma a impedir o domínio do pensamento tradicional totalitário que levava em conta quase exclusivamente aquilo que já estava presente no sujeito. O filósofo alemão propõe, antes de qualquer coisa, não a projeção do sujeito no objeto, mas a tentativa de compreender o significado do objeto.

Quando Adorno (2009) defende que seja ressaltada a primazia do objeto em relação ao sujeito, ele nos leva a perceber que o objeto, por não poder ser captado inteiramente através de conceitos, sugere a autorreflexão, necessária para que o indivíduo possa afirmar-se como um ser racional. Nesse processo, “o objeto não se porta como o mensageiro da verdade, mas é responsável por fazer com que o sujeito, ao perceber que não pode captar toda a verdade de uma só vez, coloque-se

em um processo contínuo de reflexão, superando qualquer resquício de estaticidade” (FONTANA, 2009, p. 51). Percebe-se a tomada de consciência da existência de diferenças entre o sujeito e o objeto, mas eles não podem se separar de maneira absoluta. Conforme aponta Fontana (2009, p. 51), o sujeito, fazendo uso do conceito, “coloca-se em busca daquilo que não pode ser apreendido conceitualmente, mas que desperta a reflexividade, fazendo com que o discurso esteja cada vez mais próximo da verdade do objeto. Logo, a primazia do objeto assegura a possibilidade de o pensamento refletir sobre si mesmo, necessidade clássica do conhecimento”. Essa perspectiva defendida na dialética negativa produz uma mudança qualitativa, pois promove uma alteração na concepção de verdade: se esta, na dialética positiva, encontrava-se em um sistema fechado, em um ponto fixo; na dialética negativa ela está aberta e em constante movimento. A verdade não pode ser determinada de maneira absoluta, uma vez que ela está na reflexão.

Ao promover a primazia do objeto, a dialética negativa permite que o indivíduo também seja visto, em certo sentido, como objeto: “É verdade que o objeto só pode ser pensado por meio do sujeito, mas o sujeito é impensável até como ideia, sem o objeto; o sujeito, por sua própria natureza, é antes de tudo um objeto” (PUCCI, 1991, p. 91). Na dialética negativa, o sujeito necessita tomar consciência de si, reconhecer-se também como objeto para, somente então, entrar em contato com os demais objetos e estruturar o processo de conhecimento. O sujeito não pode dominar completamente o objeto: “A mediação do objeto significa que só em sua compenetração com a subjetividade é possível o conhecimento; a mediação do sujeito significa que, sem a componente objetiva, não haveria nada” (PUCCI, 1999, p. 91).

No romance de Rulfo, a relação sujeito-objeto é rompida. Essa relação é marcada pela separação de forma drástica do segundo elemento. Os mortos de Comala, ainda habitantes do povoado, possuem uma consciência limitada ao passado. Seu conhecimento não se estende sobre o presente ou o futuro, mas erige-se como ruínas do passado. As personagens mortas estão separadas dos objetos pertencentes ao presente e guardam apenas reminiscências dos objetos passados. Impossibilitadas de recompor a relação sujeito-objeto, elas estão impossibilitadas de tomarem consciência de si através do objeto e, por conseguinte, incapacitadas de estruturarem o processo de conhecimento.

Sujeito e objeto se inter-relacionam na dialética negativa, não de modo a

compor uma totalidade, mas sim de modo a reconhecerem-se em um processo de reflexão que busca o conhecimento. Esse processo é rompido no romance. Sem os objetos, os sujeitos estão estáticos e não podem alcançar qualquer ângulo da verdade porque não conseguem alcançar um contínuo de reflexão. Sem a reflexão, os habitantes de Comala tornam-se fadados à estagnação temporal em uma cidade que segue seu processo de deterioração.

O último elemento que utilizaremos da dialética negativa diz respeito à manutenção da tensão entre os diversos momentos, eliminando a ideia de um método que converge para a unidade através de sínteses entre proposições antitéticas. É um pensamento que chega ao negativo e aí permanece. A impossibilidade de uma síntese positiva de toda a realidade conduz Adorno (2009) a encontrar o sentido positivo da filosofia na própria negatividade constante. Conforme Fontana (2009, p. 53), “Adorno propõe o resgate crítico do conceito de racionalidade. Não se trata de eliminar o momento irracional de maneira arbitrária, mas de tomar consciência de sua existência para que a racionalidade possa atuar entre o que pode aniquilá-la”. O pensamento de Adorno se contrapõe aos sistemas filosóficos que apresentam uma receita pronta. Assim, não é possível cogitar a formulação de um sistema atemporal que possa suprir as necessidades do ser humano, uma vez que o pensamento precisa ser constantemente renovado, pois ele não pode captar de uma só vez a verdade.

Em *Pedro Páramo*, encontramos uma narrativa que do início ao fim mantém a tensão como seu eixo condutor: não há uma síntese possível. A derrota, a perda e o não-idêntico criam um ambiente negativo que não pode ser convertido em nenhuma síntese satisfatória. Essa impossibilidade de síntese conduz para uma perspectiva aberta na narrativa, na qual a temporalidade ganha relevância. O passado expresso nas vozes narrativas recobra uma significação capaz de reconhecer o entrelaçamento das situações através de sua continuidade histórica. O romance de Rulfo apresenta o relato de um momento de transição no qual a história pode ser vista como unidade do absoluto no relativo: o absoluto cria-se no relativo.

Existir significa ser no tempo. Ser no tempo não é um movimento em um contínuo exterior, mas sim capacidade de temporalização. Quando os moradores de Comala rompem o laço que os unia ao objetivo através da morte, resta-lhes apenas a subjetividade e esta não lhes é suficiente para apreender a sua significação particular e a significação do tempo que está diante e à frente deles. Esses mortos

são a marca da existência temporal, porque são suas presenças e suas vozes que recuperam o passado constantemente. Suas lembranças são ruínas de um passado que se pretende ressignificar em um espaço marcado pela temporalidade.

O processo de revolução, marca da Modernidade, configura-se como um momento de perda, como um momento negativo no romance. O futuro que, de mãos dadas, acompanhava a revolução, não chega como síntese positiva a Comala, chega, sim, como, perda, como derrota. E, o tempo que está por vir, delineia-se em meio à tensão, reclamando um processo crítico de reflexão, que se mostra resistente frente à perda da relação sujeito-objeto à qual os indivíduos do povoado foram submetidos.

4.3 Perspectiva de identidade

Thomas Benjamin (2010), a partir dos estudos de Ernest Renan e Benedict Anderson, destaca que uma nação não é determinada pela etnia, pela religião, pelo interesse material, pelo idioma, pela necessidade militar ou pela geografia: “la clave está en la memoria, el mito y la historia; en el recuerdo organizado y en el olvido deliberado”²⁹⁸ (BENJAMIN, 2010, p. 33). A partir de uma elaboração que une memória, mito e história, forma-se o grande relato de uma nação. Este se constrói culturalmente e provê os membros do grupo de uma noção do seu passado comum, representando os sujeitos como um grupo homogêneo inserido no devir histórico: “la mayor parte de las veces, son los poetas, los periodistas, los maestros, los políticos y los escritores quienes más influyen en la composición del gran relato, y no tanto los historiadores profesionales”²⁹⁹ (BENJAMIN, 2010, p. 33).

Benjamin (2010) defende que o grande relato nacional é a memória coletiva, a mitologia nacional, a história oficial e extraoficial, a formal e a popular, todas unificadas em uma só versão que favorece a fraternidade e a solidariedade nacional. As considerações de Benjamin caminham em dois sentidos: um individual e um

²⁹⁸ Tradução nossa: “A chave está na memória, no mito e na história; na recordação organizada e no esquecimento deliberado”.

²⁹⁹ Tradução nossa: “Na maioria das vezes, são os poetas, os jornalistas, os professores, os políticos e os escritores quem mais influencia na composição do grande relato, e em menor grau os historiadores”.

coletivo. De acordo com Halbwachs (1990), as lembranças podem ser organizadas de duas maneiras: em torno de uma pessoa definida, que as considere de seu ponto de vista, e no interior de uma sociedade grande ou pequena, “de que elas são outras tantas imagens parciais” (HALBWACHS, 1990, p. 53) – memórias individuais e coletivas. A memória coletiva envolve as memórias individuais sem confundir-se com estas, pois possui suas próprias estruturas. Assim, quando alguma lembrança individual a penetra, tal reminiscência assume outra configuração, pois necessita ajustar-se à coletividade já instaurada. A memória individual não é fechada e estática. Ela é permeada pela memória coletiva: “um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade” (HALBWACHS, 1990, p. 54).

A memória coletiva, como propõe Halbwachs, também pode ser chamada de memória histórica, enquanto que a memória individual pode ser nomeada como memória autobiográfica. A segunda se apoiaria na primeira, “pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral” (HALBWACHS, 1990, p. 55), mas a primeira seria mais ampla que a segunda. Tanto em Benjamin (2010) quanto em Halbwachs encontramos uma perspectiva positiva sobre a “memória histórica” ou “grande relato”, na qual reina a homogeneidade. Embora seja formada por indivíduos distintos, opostos, há a possibilidade de uma integração, de uma harmonização que é refletida na composição histórica, favorecendo a fraternidade nacional. A memória histórica abraça solidariamente as memórias individuais, unindo-as, equiparando-as, compondo o relato nacional: se aos indivíduos lhes corresponde recordar, aos grupos lhes toca determinar o que se deve recordar.

No caso mexicano, Benjamin (2010, p. 35) defende que, por quase dois séculos, a população se preocupou com a batalha fundamental que havia de definir e construir essa referida solidariedade, crendo que ela era essencial: “la escritura de la historia nacional comenzó con la Guerra de Independencia de 1810-1811”³⁰⁰. Ao referir-se à revolução mexicana, Benjamin (2010) defende que a *Revolução* (grafada com itálico e maiúscula) foi um produto da memória coletiva, da criação dos mitos nacionais e do processo de escritura da história nacional. Para o estudioso, a *Revolução* foi, e ainda é, constantemente, recordada de forma ideal e mítica. Tal

³⁰⁰ Tradução nossa: “a escritura da história nacional começou com a Guerra de Independência de 1810-1811”.

recordação implicou na reconstrução do passado à luz do presente, especialmente à luz das necessidades políticas do presente:

La *Revolución* emergió, como sucesivas memorias oficiales, en un proceso semejante a una formación geológica: una sedimentación caprichosa de memoria, mito e historia. La *Revolución* fue nombrada, historiada y materializada muy tempranamente. Al mismo tiempo que el Estado posrevolucionario intentaba consolidar el poder y la autoridad en los años veinte, este proceso se demoraba por la presencia de diferentes memorias y mitos colectivos pertenecientes a facciones diversas, mismo que, con el tiempo, se codificaron en tradiciones revolucionarias rivales, cada una con su repertorio de héroes y villanos, con sus aniversarios sacros y luctuosos, con sus mitos y símbolos.³⁰¹ (BENJAMIN, 2010, p. 41)

Na década de vinte, no afã de tornar a revolução um acontecimento perdurável e enobrecedor, todas as facções (inimigas ou não) unificaram-se em uma única “família revolucionária”. Naquele momento, o ingresso da revolução no grande relato nacional foi estruturado a partir de uma memória coletiva/ histórica que selecionou os sucessos que deveriam ser recordados e os que deveriam ser esquecidos. Durante o século XX (posteriormente à revolução mexicana), na inserção das ações revolucionárias dentro do grande relato nacional de sociedades como a União Soviética, China e Cuba, assim como a Itália e a Alemanha fascistas, o Estado criou uma memória coletiva “autorizada de natureza monolítica, un mito revolucionario y una historia oficial vinculada con un ‘culto a la personalidad’”³⁰² (BENJAMIN, 2010, p. 54). No México, a tríade memória, mito e história não foi elaborada pelo Estado. Talvez porque a revolução mexicana tenha sido a primeira do século XX; talvez porque o Estado debilitou-se e desintegrou-se ao longo da década de 1910; ou talvez porque a desunião imperou entre os revolucionários. Independente do motivo, foram indivíduos heterogêneos, simpatizantes da promessa de transformação que a revolução portava, que elaboraram tal tríade. Após a revolução mexicana, o Estado que foi reconstruído não necessitou “inventar” a revolução, pois já havia indivíduos trabalhando para isso.

³⁰¹ Tradução nossa: “A *Revolução* emergiu, como sucessivas memórias oficiais, em um processo semelhante a uma formação geológica: uma sedimentação caprichosa de memória, mito e história. A *Revolução* foi nomeada, historiada e materializada muito cedo. Ao mesmo tempo em que o Estado pós-revolucionário tentava consolidar o poder e a autoridade nos anos vinte, este processo se alongava pela presença de diferentes memórias e mitos coletivos pertencentes a facções diversas, os mesmos que, com o tempo, se conduplicaram em tradições revolucionárias rivais, cada uma com seu repertório de heróis e vilões, com seus aniversários sagrados e lutosos, com seus mitos e símbolos”.

³⁰² Tradução nossa: “autorizada de natureza monolítica, um mito revolucionário e uma história oficial vinculada ao ‘culto à personalidade’”.

De acordo com Benjamin (2010, p. 55), “las expresiones públicas de la historia constituyen documentos omnipresentes y su contemporaneidad resulta incuestionable”³⁰³: a história e os feitos passados aparecem em um discurso que se mostra completo, homogêneo, fechado em si mesmo, como se contivesse todas as “verdades” agregadas ao seu redor. O estudioso nega essa condição de verdade da construção histórica que envolve a revolução mexicana, defendendo que nela não foram incorporados muitos documentos “menores” (politicamente falando) que contemplam visões distintas da que é proposta pela história oficial. O livro *Las dos caras de la historia - Revolución Mexicana: el tiempo del caos*, organizado por Alejandro Rosas, traz uma proposta que se aproxima, em alguns pontos, da elaborada por Thomas Benjamin. Em *Las dos caras de la historia*, encontramos interpretações pessoais, livres e sem referências acadêmicas de um grupo de estudiosos oriundo de diferentes áreas (historiadores, poetas, investigadores, editores, etc.) que considerou, no momento de produzir seus ensaios, o discurso popular, as experiências populares durante a revolução, o cotidiano dos revolucionários (incluindo os Presidentes), as dúvidas, as angústias, enfim a diversidade de sentimentos que envolveu o processo de confrontos e de alternância de governadores, abordando momentos-chave nos quais homens e circunstâncias estiveram à beira do caos. Tal grupo integra a geração que nasceu entre 1968 e 1971, distanciada do que o discurso oficial continuava tratando de “Revolução Mexicana” (destaque para as letras maiúsculas).

Em *Las dos caras de la historia*, da mesma forma que em *La Revolución Mexicana: Memoria, Mito e Historia*, ainda que identifiquemos uma crítica à forma como a história dita oficial, que cerca o processo revolucionário mexicano, é contada, há uma tendência a crer que a incorporação de novos relatos à versão oficial possa ser feita visando o estabelecimento de uma constituição homogênea de história. A história assim compreendida poderia portar, ao mesmo tempo, visões diferentes dos atos passados e estas conviveriam harmonicamente. A mesma percepção da constituição histórica é encontrada em Halbwachs (1990, p. 55): “É que a história, com efeito, assemelha-se a um cemitério onde o espaço é medido e onde é preciso, a cada instante, achar lugar para novas sepulturas”. Sob essa perspectiva as memórias e os discursos individuais, quando trazidos para a memória

³⁰³ Tradução nossa: “as expressões públicas da história constituem documentos onipresentes e a sua contemporaneidade resulta inquestionável”.

coletiva/ histórica promovem uma reorganização desta, ampliando-a, complementando-a.

Se o grande relato de uma nação é composto por sua memória (individual e coletiva), por seus mitos (propostos pelo Estado e por indivíduos com reconhecimento social) e pela sua versão oficial da história, a constituição da identidade nacional passa por esses três sustentáculos também. O grande relato aproxima os indivíduos, agrega-os sob os mesmos elementos de filiação nacional e localiza-os dentro do devir histórico, dando-lhes consciência de sua condição temporal: há um passado marcado pelas ações dos que vieram antes e há um presente e um futuro que é necessário construir (no caso da Modernidade, é no futuro que as realizações serão concretizadas). Conforme aponta Mitre (2001, p. 112):

La memoria contribuye a organizar el torbellino de nuestras percepciones actualizándolas y fijándolas dentro de un orden reconocible y, al hacerlo, nos ayuda a proyectar el futuro. Más importante aún, a través de operaciones tan complejas como espontáneas, la memoria fundamenta la identidad individual – aquella sensación de que “nosotros los de entonces”, a pesar del verso y lo vivido, aún somos los mismos.³⁰⁴

Se nossa memória individual “transita” pela memória coletiva, intengrando-a em certa medida, se a memória individual faz parte da nossa consciência e constitui a base da nossa identidade, a forma como concebemos o grande relato nacional interfere diretamente na forma como concebemos nossa identidade. Quando Halbwachs, Thomas Benjamin, Alejandro Rojas e, inclusive, Mitre propõem a revisão de um determinado evento que integra o grande relato nacional, estão propondo, também, a revisão da maneira como concebemos nossa identidade. A maneira como eles percebem essa revisão engloba a desestruturação de memórias, mitos e histórias coletivos e a proposição de novos parâmetros. Tal processo envolve estruturas consolidadas ao longo da história. Portanto, o processo de incorporação de novas estruturas – principalmente quando são opostas às já instauradas – não é simples nem tranquilo. Contudo, os estudiosos acima mencionados defendem que essa nova integração pode promover a revisão da história e da identidade nacional,

³⁰⁴ Tradução nossa: “(...) a memória contribui para organizar o turbilhão de nossas percepções, atualizando-as e fixando-as dentro de uma ordem reconhecível e, ao fazê-lo, ajuda-nos a projetar o futuro. Mais importante ainda, por meio de operações tão complexas como espontâneas, a memória fundamenta a identidade individual – aquela sensação de que ‘nós os de agora’, apesar do verso e do vivido, ainda somos os mesmos”.

permitindo que os opostos “convivam” pacificamente. Neste estudo, posicionamo-nos contrariamente a essa concepção de história, de memória e, por conseguinte, de identidade.

Crer que elementos distintos possam conviver pacificamente produzindo uma história nacional que conta ao mesmo tempo a versão dos vencedores e a dos vencidos é pensar em uma equiparação das narrativas, dos relatos, dos testemunhos. Essa equiparação mostrou-se inviável ao longo da história. Quando distintas versões do mesmo acontecimento foram sobrepostas, uma das versões acabou por subjugar a outra, por mascará-la, por deformá-la. Normalmente, a história dos vencedores, as narrativas dos “heróis” são incorporadas ao grande relato, assumindo o caráter de modelares, constituindo-se como grandes feitos dos quais é necessário orgulhar-se (então o uso das letras maiúsculas torna-se importante). Os indivíduos apossam-se desses feitos – e os feitos apossam-se deles, os transpassam -, integrando-os às suas identidades. O grande relato é de todos; todos são partícipes de sua constituição e perpetuação, mas são necessários grandes movimentos para modificá-lo, para reformulá-lo.

Nossa percepção da composição histórica e, por conseguinte, da composição identitária prevê a existência de relatos, de versões orais, de narrativas divergentes. A convivência, ao contrário do que os estudiosos mencionados (Halbwachs, Thomas Benjamin, Alejandro Rojas e Mitre) creem, não é pacífica, mas sim tensa, incerta, insegura. Há uma constante disputa, um jogo de forças. A concepção de existência de uma verdade histórica cai por terra. A verdade erige-se como um sistema aberto, em movimento. Ela não pode ser apreendida de maneira definitiva, porque depende de constantes processos reflexivos, de constantes revisões, uma vez que nunca se mostra de forma absoluta.

O sujeito consciente de si se reconhece como histórico, reconhece-se como parte de uma história em construção e reconhece, ainda, que mesmo seu passado não é fechado em si, não é uma verdade absoluta, mas sim uma composição de verdades, uma composição de fragmentos heterogêneos igualmente válidos. Esses fragmentos devem ser submetidos a um constante processo de crítica para que possam ser apreendidos através da renovação incessante do pensamento.

No caso da revolução mexicana, as vozes de muitas pessoas que a vivenciaram apresentam uma composição diferente daquela que a história oficial mostrou. Enquanto esta exaltava o fato do México ter sido o primeiro país latino-

americano a promover uma revolta envolvendo vários setores da população, os ideais de igualdade, os planos de reforma agrária, a mudança de um sistema oligárquico para um sistema burguês, o ingresso na Modernidade, a versão não-oficial trazia à tona os desmandos, os roubos, os assassinatos e as violações promovidos pelos revolucionários, a falta de uma organização legal, a ausência de punições adequadas, entre outros aspectos. A versão oficial, integradora do grande relato nacional mexicano, tratou de propor uma narrativa homogeneizadora, na qual somente os aspectos positivos foram destacados, enquanto os negativos foram tomados como insignificantes e subjugados. Nesse processo, a crítica não se estabeleceu; não há verdades, apenas uma verdade. O processo de reflexão não é constante, pois tudo o que diverge da versão oficial tende a ser suprimido, a ser diminuído frente aos grandes feitos tomados como oficiais.

Reconhecemos a dificuldade existente em: propor uma composição histórica sem uma versão tomada como verdade; considerar que a história é uma composição heterogênea de fragmentos, de ruínas, que reclamam um constante processo reflexivo; perceber o passado como uma constituição que não é estável, estruturada sob uma tênue linha, agrupando distintas versões em tensão; considerar que, da mesma forma que a história, a identidade nacional está em um constante processo de construção, de atualização, necessitando de uma postura reflexiva de todos os indivíduos. Todavia, se não percebemos a história e a estrutura identitária dessa forma, não somos capazes de reconhecer a complexidade envolvida do processo de estruturação dos sujeitos e tendemos a homogeneizar os opostos em busca de uma falsa sensação de segurança – acreditamos ter encontrado a absoluta e única verdade.

No romance de Rulfo, o grupo de moradores de Comala não é homogêneo. A morte (como mencionamos anteriormente) não equiparou todos. A falta de uma efetiva comunicação ressalta as diferenças existentes entre as personagens, demarcando suas individualidades. A formação identitária se estabelece através desses contrastes, do reconhecimento dessas individualidades, da apresentação de diferentes vozes narrativas. O não-homogêneo é o que caracteriza Comala e seus moradores. As diferentes versões da história convivem como fragmentos, como ruínas em *Pedro Páramo*; mesmo quando atualizadas, continuam sendo fragmentos e ruínas que exigem um processo reflexivo, que reclamam um lugar na história. Somente assim, com sua heterogeneidade reconhecida, esses fragmentos podem

equilibrar-se na constituição do passado do romance. As incertezas, as ambiguidades detectadas no texto (como nome da tia de Juan Preciado e o fato de Abundio ser ou não surdo), são fruto dessa heterogeneidade, são resultantes das múltiplas verdades que a narrativa comporta.

Se relacionarmos a estrutura do romance rulfiano com a sociedade mexicana, encontraremos uma subversão da versão oficial da revolução e dos processos de transformação social desencadeados por ela. Em primeiro lugar, porque as narrativas, em *Pedro Páramo*, são oriundas de diferentes segmentos populacionais e comportam diferentes experiências quanto à revolução e à deterioração de Comala. Em segundo lugar, porque o processo revolucionário referenciado pelas personagens surge como algo negativo, como um dos fatores determinantes para o declínio do povoado. E, em terceiro lugar, porque não há uma perspectiva de totalidade e de verdade absoluta na apresentação dos fragmentos: eles existem e significam enquanto fragmentos, enquanto ruínas, reivindicando um processo reflexivo constante que lhes atribua sentido.

Também a constituição identitária mexicana, a partir da inserção do processo revolucionário no grande relato nacional, é subvertida no romance de Rulfo. A que lugar os mortos de Comala pertencem? O que os une? O que compartilham? O povoado é um lugar intermediário localizado na boca do inferno. Entre o aqui e o lá, entre o céu e o inferno, as personagens habitam um espaço que pertence a dois mundos, sem localizar-se efetivamente em nenhum. É nesse lugar intermediário que está estruturada sua identidade, seus traços identitários. Unidos pelo mesmo ambiente, marcados com a insígnia do pecado, os filhos de Pedro Páramo, os mortos de Comala, reconhecem-se a partir das memórias das experiências que compartilharam, da subjugação ao cacique, do abandono a que o povoado esteve submetido - mas cada um porta uma perspectiva sobre suas vivências. Tal perspectiva de identidade renega a união sob os totens nacionais mexicanos, fragmentando-os: a Constituição (estruturada na figura de Benito Juárez) não auxilia o povo, a Igreja o abandonou e a morte surge partida em sua constituição. A identidade erige-se entre os opostos, entre os fragmentos, entre as ruínas. Seu caráter positivo está no reconhecimento de sua estrutura partida, no reconhecimento de que não é una. Tal reconhecimento rompe com a idealização de uma identidade homogênea, com a perspectiva de que todos os sujeitos percebem a nação da mesma forma e de que o grande relato nacional é concebido de forma igual por

todos os indivíduos.

4.4 O futuro vazio

Quando o futuro assumiu o centro da tríade temporal na Modernidade, tanto o passado quanto o presente foram estruturados através dele. Cheio de promessas e de perspectivas, o amanhã carregava a responsabilidade de resolver todos os problemas. As nações modernas empregavam termos (inclusive em suas bandeiras, como foi o caso brasileiro) em discursos oficiais e mesmo entre os chefes de Estado referindo-se ao desenvolvimento e ao progresso como metas para o futuro. Ser desenvolvido significava produzir, vender, comprar, enfim posicionar-se no sistema econômico capitalista moderno. O conhecimento tecnológico, envolvendo desde eletrônicos até armamentos, também era almejado pelas nações. Os países foram graduados em escalas estabelecidas entre o desenvolvimento e o subdesenvolvimento. Aos subdesenvolvidos, o futuro prometia a possibilidade de desenvolverem-se, de equipararem-se aos países mais ricos, aos que estavam melhor posicionados no mercado econômico. Aos países desenvolvidos, o futuro prometia maiores ganhos, possibilidades de exploração de outras nações, novas conquistas, novas dominações. Esperava-se que as guerras internas e externas travadas ao longo do século XX tivessem suas feridas cicatrizadas com o passar do tempo. Suas lembranças seriam moldadas para que pudessem integrar o grande relato das nações, para que fossem dignas de respeito e de consideração (merecendo as letras maiúsculas). O futuro carregava a expectativa de uma série de realizações, mas, principalmente, a obrigação de superar o passado, de romper com ele, de promover o novo. Se o presente não era satisfatório, certamente o futuro seria. Assim erigido, o futuro estava repleto de esperanças: um tempo que deveria ser pleno de realizações.

Ao tentar romper com o passado, o futuro condena-o a comportar de forma estanque elementos inacabados que reclamam sua significação. Essa proposta de ruptura mostra-se contraditória, pois impede que o futuro estruture-se como um tempo de realizações, uma vez que os processos históricos, como o trabalho de luto, encontrariam-se impossibilitados de serem completados. O indivíduo é um ser

temporal. Na memória humana, o passado se faz presente e assim supera a transitoriedade, porque o próprio passado é para o homem algo que não é deixado para trás como desnecessário, mas sim algo que faz parte constitutiva do seu presente, como natureza humana que se cria e se transforma. Assim, para que a promessa de um futuro repleto de efetivações possa cumprir-se, deve ocorrer, no presente, um processo de integração que é, ao mesmo tempo, crítica e valorização do passado. Ao tentar abandonar e romper com o passado, a Modernidade nega ao futuro suas chances de completude e de realização: o futuro, centro da tríade temporal moderna, carrega uma promessa que não poderá cumprir.

No caso do trabalho de luto (elemento essencial para a compreensão da estrutura de *Pedro Páramo*), é necessário que o passado seja recordado, que a perda seja aceita, para, então, no presente, ocupar o espaço deixado pelo que foi perdido. O espaço nunca é plenamente ocupado e a perda nunca é plenamente superada, mas para que se cumpra o processo de luto, passado – presente – futuro devem ser refletidos e questionados constantemente. A tentativa de completude do trabalho de luto não é em nenhuma instância passiva ou tranquila. Sem um questionamento e uma reflexão constantes, o passado não é capaz de atuar de maneira satisfatória no trabalho de luto, tornando-o inacabado, fraturado. Nesse caso, a perspectiva de futuro sofre alterações.

Quando voltamos nosso olhar para o contexto mexicano e nos deparamos com a construção de um grande relato nacional no qual muitas das diferenças encontradas nas versões elaboradas sobre a revolução são suprimidas em busca de uma homogeneidade, questionamo-nos sobre a forma como o passado é percebido nessa sociedade, sobre a forma como o ontem atua na constituição do presente e do futuro e sobre a maneira como os indivíduos percebem suas identidades. Se, como defendia Avelar (2003), o luto coloca-se a si mesmo como uma tarefa completamente irrealizável, pois o objeto perdido nunca é totalmente substituído, então a tomada do passado sem um processo reflexivo dificultará ou mesmo impossibilitará a efetivação, ainda que incompleta, do trabalho de luto. O futuro, sob essa perspectiva, deixa de conter as promessas de realização, de sucesso, de êxito, para apresentar-se como um tempo negativo, incompleto e mesmo vazio.

No caso do México, o grande relato nacional contempla uma visão positiva da revolução, uma versão que exalta os ideais que nortearam os conflitos. O passado, se e quando questionado, criticado, avaliado, segue buscando uma composição

homogênea, uma convivência pacífica entre os opostos. Essa convivência impede a completude do trabalho de luto, pois limita a atuação reflexiva e crítica. Os fragmentos, em um contexto homogêneo, tendem a ser vistos como partes que, quando unidas, podem formar uma totalidade. Entretanto, pela perspectiva da dialética negativa adorniana, sabemos que essa totalidade é impossível de ser alcançada. Mas, a união, a aproximação dos fragmentos e a sua submissão à análise são ações capazes de recuperar, de retomar o passado, mantendo-o vivo e pleno de significado.

A história é uma totalização ininterrupta no transcurso da qual a *práxis* humana inclui em si elementos do passado e somente mediante esta integração os reaviva. Nesse sentido, a realidade humana não é somente produção do novo, mas também reprodução (crítica e dialética) do passado. Quando o grande relato nacional não traz de forma inerente a necessidade do reconhecimento de sua fragmentação, a retomada do passado não é efetiva e a projeção do futuro não será satisfatória uma vez que está estruturada sobre uma falsa “solidez”. O futuro, então, já surge derrotado, pois não reconhece o passado em sua complexidade e, portanto, não é capaz de aceitá-lo com suas limitações, desilusões e problemáticas.

Em *Pedro Páramo*, os sujeitos que habitam Comala apresentam-se sob o signo da derrota, porque a história oficial nega-se a conferir-lhes um lugar. Comala e seus habitantes rejeitam o esquecimento, reivindicam um lugar, lutam para não desaparecer entre o inferno e a terra. O espaço que ocupam (entre a terra e o inferno), sua condição física (mortos sem corpo físico) e a condição do povoado (casas em deterioração) reforçam esse não-pertencimento ao grande relato nacional. A narrativa apresenta as diversas vozes como os distintos fragmentos da história. Os mortos de Comala representam os diversos setores da sociedade mexicana que se envolveu nos conflitos revolucionários. Cada um traz uma fração particular, uma memória individual. A ausência de diálogo entre eles sinaliza a distância existente entre cada uma das partes e sinaliza para a impossibilidade de homogeneização. Mesmo na morte, as vozes dos moradores não são igualadas. Ao contrário, livres dos ordenamentos sociais, elas se tornam ainda mais audíveis, rompendo com os laços de subjugação aos quais estavam atreladas em vida. Ao propormos uma leitura a partir da percepção de uma construção alegórica na qual a própria morte encontra-se fragmentada, buscamos ressaltar a impossibilidade de nivelar os relatos, salientando ainda mais a distância entre eles.

No romance, a construção alegórica relacionada ao período revolucionário mexicano permite a interrogação sobre a forma como esse evento histórico foi inserido no grande relato nacional. A narrativa aponta para uma inversão dentro da tríade temporal elaborada pela Modernidade: o passado não é vazio - os mortos de Comala e o próprio povoado confirmam isso. Mas, se o passado não for devidamente reconhecido, criticado e valorado, o futuro será, então, o tempo vazio. Considerado como o tempo de realizações pela época moderna, o futuro se apresenta em *Pedro Páramo* como um tempo negativo. Toda a positividade que a Modernidade depositou nesse tempo histórico é esvaziada no romance sem a recuperação do passado.

Juan Preciado perguntou ao casal de irmãos: “-¿No están ustedes muertos?” (RULFO, 2009a, p. 50). Podemos estender essa pergunta a todos os habitantes de Comala, a todas as narrativas apresentadas por estes e, de forma particular, ao passado do povoado. A resposta nos é fornecida ao longo do romance: como fragmentos, Comala e seus habitantes lutam para existir, para ressignificar – o passado não quer estar morto. Como a construção presente na foto que abre este capítulo, na qual as ruínas erigem-se reivindicando um lugar, assim configuram-se o povoado e os seus moradores. São construções e relatos localizados no tempo e no espaço. Normalmente surgem envoltos em névoa, como as ruínas da foto de Rulfo, necessitando que adaptemos o olhar, para melhor percebê-los, que os investiguemos, que reflitamos sobre eles. Se eles não forem avaliados, pensados, medidos, perder-se-ão deixando lacunas, produzindo um futuro repleto de vazios. No entanto, cada vez que são retomados, o futuro os carrega consigo, ressignificando-os. Um futuro com ruínas não é negativo se estas forem constantemente pensadas e vistas dentro da temporalidade que as envolve. Porém, quando isso não ocorre, o futuro configura-se como vazio – isso é negativo. Vazio, o futuro não carrega ruínas, não carrega projetos nem promessas, não porta nada a não ser a ausência dos demais tempos históricos.

O romance de Rulfo chama nossa atenção para a necessidade de recuperação do passado. Sem um processo de retomada, de aceitação, como o que é realizado por Juan Preciado, as vozes e o povoado seguirão constituindo uma versão ignorada pela história dita oficial e, por conseguinte, estarão fadados ao esquecimento, impossibilitando a completude do luto, e condenando o futuro ao vazio. Juan Preciado resgata o passado de Comala, integra-o, aceita-o em suas

limitações. Mas, depois dele é necessário que venham outros, em um constante processo de reflexão e de retomada para que o passado siga vivo, e para que a tríade temporal se estabeleça a partir do entrelaçamento dos tempos históricos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?”³⁰⁵ (RULFO, 2009a, p. 106), essas duas perguntas presentes no romance de Rulfo associam-se de maneira íntima com a proposta de análise que desenvolvemos neste estudo. Por que as vozes dos mortos de Comala insistem em recordar o passado? Por que a morte não foi capaz de silenciá-los? Qual o espaço ocupado por esses mortos dentro da temporalidade histórica?

Ao longo de quatro capítulos, tratamos de responder essas perguntas recorrendo a escritos de diferentes estudiosos americanos e europeus. Entrelaçamos seus discursos, aproximamos suas propostas em certas instâncias e distanciamos em outras, partindo sempre dos elementos externos e internos relacionados à constituição de *Pedro Páramo*. Mas, mais do que relacionar proposições teóricas e analíticas, buscamos moldá-las e adaptá-las a nossa percepção da obra, ao contexto em que o romance foi produzido e à realidade histórico-social latino-americana, de forma geral, e mexicana, de forma particular. Nosso primeiro intuito, ao longo deste estudo, era perceber como, no romance de Rulfo, o processo revolucionário mexicano estava expresso. Ao tratarmos *Pedro Páramo* como uma narrativa moderna e ao considerarmos o processo revolucionário mexicano como uma manifestação decorrente dos preceitos estabelecidos pela Modernidade, estabelecemos nosso segundo princípio: perceber a forma como a perspectiva histórica de futuro está manifesta no romance. O primeiro e o segundo princípios estão atrelados.

Ao mesmo tempo em que a Modernidade trouxe a mudança como uma de suas características principais, a revolução (uma das formas mais efetivas de mudança) estruturou-se como um dos seus movimentos de crítica e de reorganização mais marcantes. A revolução projeta no futuro as mudanças que crê serem necessárias: “No futuro, onde o ser é pressentimento de ser, estão nossos paraísos” (PAZ, 1984, p. 43). O amanhã carrega a responsabilidade da mudança, da realização dos projetos que o presente planejou: “nossa perfeição não é o que é,

³⁰⁵ Tradução nossa: “Por que esse recordar intenso de tantas coisas? Por que não simplesmente a morte e não essa música terna do passado?”

mas o que será” (PAZ, 1984, p. 35). O novo, pela ótica moderna, deve superar o velho. A partir desses dois princípios modernos, direcionamos o olhar para a América Latina e para a construção do romance selecionado.

O período de violência, dominação, assassinatos e imposições, ao qual a América Latina foi submetida durante o processo de colonização, atribuiu um caráter particular aos indivíduos que habitam essas terras. A perda, o sofrimento e a ausência são sentimentos que permeiam a constituição histórica de vários países. Esses sentimentos são, muitas vezes, oriundos do reconhecimento de que os próprios povos consentiram com o processo de dominação imposto pelos países europeus, como relata Paz (1998, p. 38) no caso mexicano: “Cuando Moctezuma abre las puertas de Tenochtitlan a los españoles y recibe a Cortés con presentes, los aztecas pierden la partida. Su lucha es un suicidio y así lo dan a entender todos los textos que tenemos sobre este acontecimiento grandioso y sombrío”³⁰⁶. As cidades que não estavam satisfeitas com a atuação de Moctezuma viram nos espanhóis “aliados vingadores”:

Os texcocanos tinham boas razões de querer mal a Moctezuma. Alguns anos antes, este impusera sobre o trono de Texcoco um príncipe que lhe era dedicado, às custas do herdeiro legítimo. A manobra desagradara a uma parte da aristocracia local que achou na invasão espanhola a oportunidade de saciar seus rancores. A vitória de Cortés, em 1521, salvou esses colaboradores da primeira hora e assegurou a seu círculo uma relativa proteção, contanto que eles se tornassem cristãos. (BERNARD; GRUZINSKI; 2006, p. 130)

Embora os espanhóis tenham libertado diversos grupos do domínio de Moctezuma, as consequências do processo de dominação foram devastadoras: os índios que conseguiram fugir descreveiam com horror cenas de assassinatos, doenças que não podiam ser curadas com as ervas que conheciam, a derrocada de um sistema religioso estruturado e edificado ao longo dos anos, etc. Ao lado da união das tribos indígenas ao grupo dos conquistadores, está o fato de que Moctezuma abriu as portas de Tenochtitlan, não conseguindo, depois disso, posicionar-se eficazmente nos confrontos. Mas, por que Moctezuma cedeu? Por que ele abriu as portas para os espanhóis? De acordo com Paz (1998, p. 39), os deuses abandonaram Moctezuma:

³⁰⁶ Tradução nossa: “Quando Moctezuma abre as portas de Tenochtitlan aos espanhóis e recebe Cortés com presentes, os astecas perdem a partida. Sua luta é um suicídio e assim dão a entender todos os textos que temos sobre esse acontecimento grandioso e sombrio”.

La gran traición con que comienza la historia de México no es la de los tlaxcaltecas, ni la de Moctezuma y su grupo, sino la de los dioses. Ningún otro pueblo se ha sentido tan totalmente desamparado como se sintió la nación azteca ante los avisos, profecías y signos que anunciaron su caída.³⁰⁷

A crença nesse abandono prenunciava o domínio espanhol e Moctezuma, provavelmente, não acreditava que os deuses pudessem equivocar-se. Baseados em uma concepção circular de tempo, Moctezuma deve ter visto na chegada dos conquistadores o encerramento de uma era cósmica e o início de outra, esta marcada pela chegada através do mar de seres com uma cultura completamente distinta. Além da religião, outros fatores tiveram um importante papel no processo de invasão do México, como o suicídio do povo asteca (“Una parte del pueblo azteca desfallece y busca al invasor. La otra, sin esperanza de salvación, traicionada por todos, escoge la muerte”³⁰⁸ – PAZ, 1998, p. 39). Esse primeiro contato entre as duas culturas marcou com sangue e fé a constituição do povo mexicano.

Com os processos de independência e as revoluções populares, outros sentimentos passam a figurar ao lado da perda, do sofrimento e da ausência, tais como a crença no devir, a expectativa de melhoria das condições de vida, as promessas de desenvolvimento científico e tecnológico, etc. Esses novos sentimentos são exacerbados em muitos casos e estão associados intimamente à perspectiva de futuro decorrente da Modernidade. Por conta da negatividade da perda e do sentimento de subjugação que acompanhava o povo mexicano desde a conquista, o futuro assumiu o papel de ser um tempo de planos, sonhos e desejos por realizar. Esse futuro tende a romper com o passado, tende a abandoná-lo: quer superá-lo.

Nesse contexto ambíguo, de perda e de esperança, Rulfo cria Juan Preciado, Dolores, Susana San Juan, Damiana Cisneros e outras tantas personagens que, mesmo depois de mortas, seguem recordando suas experiências passadas. Mas, “¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas?”. As experiências dessas personagens, suas memórias individuais e a memória coletiva do povoado que habitam constituem visões/ versões do passado. São fragmentos da existência

³⁰⁷ Tradução nossa: “A grande traição com a qual começa a história do México não é a dos tlaxcaltecas nem a de Moctezuma e seu grupo, mas sim a dos deuses. Nenhum outro povo havia se sentido tão completamente desamparado como se sentiu a nação asteca frente aos avisos, profecias e sinais que anunciaram sua queda”.

³⁰⁸ Tradução nossa: “Uma parte do povo asteca desfalece e busca ao invasor. A outra, sem esperança de salvação, traída por todos, escolhe a morte”.

humana vinculados ao tempo; são histórias de perdas, de conquistas, de subjugação, de confrontos e de domínio que compõem Comala. A maioria dos relatos no romance pertence ao passado (com exceção de Juan Preciado, que marca o presente), sendo oriundas de momentos distintos da história do povoado (passagem de um povoado fértil para um povoado decadente). Cada voz narrativa pertence a um diferente segmento da população, apresentando uma versão particular da história. Cada história é um fragmento, porque não pode ser tomada como uma verdade absoluta e única, mas sim como um trecho, como uma parte, como uma visão sobre determinado acontecimento. Essas histórias são o que Walter Benjamin denominou de ruínas, pois são construções parciais e particulares sobre eventos passados. A manutenção dessas ruínas é o que denota a necessidade de recuperação do ontem através de um processo reflexivo e crítico que lhe atribua significados ao longo do tempo. Quando essas ruínas são abandonadas, o passado converte-se em um tempo vazio. Os mortos de Comala e suas histórias (memórias individuais e coletivas) são essas ruínas. Assim, embora o futuro configure-se na Modernidade como um tempo que busca romper com o passado: os homens “aspiram libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e claramente sua pobreza externa e interna” (BENJAMIN, 1994, p. 118).

Benjamin, em suas referências ao quadro de Paul Klee – *Angelus novus* -, critica a Modernidade por buscar um futuro que pretende romper com o passado, negando suas ruínas, suas histórias, suas construções. A busca do novo, do moderno, prevê uma contínua e insistente negação do passado. O filósofo alemão destaca que essa negação resulta em uma ruptura no encadeamento temporal, produzindo uma barbárie. O reconhecimento dessas ruínas e a aceitação de suas constituições particulares e de seu lugar na história da humanidade é o que impede que o passado torne-se um tempo vazio. No romance de Rulfo, as vozes dos mortos de Comala exigem um reconhecimento, uma restituição, para que o passado do povoado não seja esquecido. Então, “¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas?”. Para que a história mantenha o passado como um tempo ativo dentro da tríade temporal, sendo capaz de refletir sobre ele, de criticá-lo, avaliá-lo, valorá-lo. Quando, através de um processo reflexivo, o passado se faz presente, a transitoriedade é superada, pois o passado é para o homem algo que não pode ser deixado para trás como desnecessário já que é parte constitutiva do seu presente,

como natureza humana que cria e se transforma. A história humana é uma totalização constante.

A retomada do passado, no entanto, não pode ser uma atividade homogeneizante, pois há diversas versões sobre o mesmo fato, há múltiplas verdades. Em *Pedro Páramo*, quando relacionamos as vozes narrativas, percebemos que elas aproximam-se em alguns pontos e distanciam-se em outros, demonstrando que divergem, que se opõem, que são individuais e particulares ainda que relatem os mesmos eventos. Assim, os fragmentos passados são em sua essência divergentes, são, muitas vezes, contrários. E, quando unidos, aproximados, nenhuma ação totalizante é capaz de dar conta deles de forma satisfatória sem suprimir os traços que os tornam singulares. A partir da dialética negativa adorniana, propusemos uma relação de convivência entre essas ruínas distintas, diversas. Tal relação comporta uma tensão intrínseca determinada pelas oposições presentes nos diferentes relatos, as quais não podem ser suprimidas nem minimizadas. Assim, os grandes relatos nacionais, que apresentam versões homogêneas de eventos passados, estão, de certa forma, incompletos, uma vez que abrem mão de elementos, de visões e de versões que não podem ser homogeneizadas.

A composição do grande relato nacional está diretamente associada à forma como os indivíduos percebem suas identidades, como eles percebem seus papéis e sua vinculação à estrutura nacional. A história dos vencedores – independente do que seja necessário ocultar – mostra-se mais atrativa. Os sucessos da revolução mexicana transmitidos através dos anos, por exemplo, foram convertidos pela história oficial:

En un dogma de fe, de discurso ideológico, en infalible retórica por la que desfilaban, “como un solo hombre”, Madero, Zapata, Carranza, Villa, Obregón y tantos otros caudillos seguidos por una inmensa cauda de hombres con una clara consciencia – amplia y generosa – de lo que significaba el interés nacional y el bien de la Patria y que tomaron las armas desinteresadamente por la libertad en contra de los tiranos: Porfirio Díaz y Victoriano Huerta.³⁰⁹ (BENJAMIN, 2010, p. 09)

³⁰⁹ Tradução nossa: “Em um dogma de fé, de discurso ideológico, em infalível retórica pela qual desfilavam, ‘como um só homem’, Madero, Zapata, Carranza, Villa, Obregón e tantos outros caudilhos seguidos por uma imensa lista de homens com uma clara consciência – ampla e generosa – do que significava o interesse nacional e o bem da Pátria e que tomaram das armas desinteressadamente pela liberdade contra os tiranos: Porfirio Díaz e Victoriano Huerta”.

O resultado disso, como destaca Benjamin (2010, p. 10), é que “a cien años de su inicio, el mayor problema con la revolución mexicana es que no la conocemos. El hecho se convirtió en mito y aprendimos una historia mal contada”³¹⁰. Na elaboração do grande relato nacional, comumente algumas narrativas são excluídas, outras são adaptadas, para que possam ser elaboradas versões homogêneas. Essas versões, contudo, não são capazes de dar conta da complexidade envolvida na narração dos feitos históricos.

No romance de Rulfo, encontramos referências que remetem à revolução mexicana. Ao realizarmos uma proposição de leitura alegórica (a partir do conceito desenvolvido por Walter Benjamin), passamos a considerar as distintas vozes narrativas como possibilidades diversas e singulares, como verdades múltiplas e incompletas que, agrupadas, podem ser percebidas como uma proposição de revisão da constituição do grande relato nacional mexicano relacionado à revolução, partindo da compreensão e da aceitação do passado como heterogêneo e fragmentado. Cada narrador de *Pedro Páramo* apresenta a sua visão, as suas experiências em relação aos processos de mudança ocorridos no povoado por conta da revolução, enquanto o narrador em terceira pessoa apresenta as vivências do tirano. Essas construções explicitam momentos de incerteza, de insegurança, de medo, expõem as dificuldades pelas quais os moradores passaram, demonstram o jogo de interesses e a manipulação dos rumos dos confrontos por parte dos grandes latifundiários. Enfim, essas vozes revelam o lado da derrota, da perda.

Ao aceitar que essas vozes são importantes na composição do grande relato nacional, rompemos com as visões homogeneizantes e totalizantes da história e tomamos a diversidade e a oposição como aspectos positivos na recuperação do passado. Entretanto, não basta apenas expor essas vozes, dar-lhes espaço, é necessário que elas venham acompanhadas de um processo de reflexão e de crítica, pois o passado somente é capaz de cumprir seu papel na tríade temporal quando é constantemente revisto, avaliado e valorado. As diferentes vozes narrativas de *Pedro Páramo*, tomadas como ruínas, como fragmentos, apenas podem ser significadas através de processos reflexivos e avaliativos. Sem essa crítica, o passado converte-se em vazio, em um amontoado de ruínas que esperam por alguém que lhes atribua sentido.

³¹⁰ Tradução nossa: “a cem anos de seu início, o maior problema com a revolução mexicana é que não a conhecemos. O fato se converteu em mito e aprendemos uma história mal contada”.

Os indivíduos são seres temporais, de modo que, o processo de significação dos fragmentos deve ser constante, deve ser contínuo, pois as percepções se modificam com o passar do tempo. No romance de Rulfo, é Juan Preciado quem promove a significação das diferentes vozes narrativas. Em uma jornada na qual busca por sua origem paterna e procura reconhecer aspectos de sua identidade, o filho de Dolores quer encontrar não apenas Pedro Páramo, mas também sua história e a história de Comala. Juan assume, ao longo do texto, uma posição receptiva, reconhecendo e aceitando a história de sucessos e de fracassos do pai e do povoado em toda sua complexidade. Ele promove a união do passado com o presente da narrativa através de sua morte, de sua integração ao grupo de mortos de Comala. A partir do reconhecimento dessas vozes, as ruínas são atualizadas, passam por um processo reflexivo e são dispostas outra vez dentro da história.

Ao lado do reconhecimento das ruínas e da sua valoração, encontramos outro elemento igualmente importante para a compreensão de *Pedro Páramo*: a incompletude do sentimento de luto. Freud (1917) já destacava que todo processo de luto tem uma resistência em tornar-se completo e, mesmo quando alcança percorrer todas as fases, depara-se com algum resquício que ainda denuncia a perda. O trabalho de luto passa por três períodos temporais: passado, presente e futuro. O passado da narrativa surge associado à fertilidade e à produtividade de Comala. No presente, está a deterioração do povoado, sua aridez e a escassez de oportunidades, de conquistas. Entre o passado e o presente, além da perda do ambiente, da sua deterioração – o que já acarreta o trabalho de luto -, há uma perda ainda mais intensa: os moradores de Comala morrem, perdem sua existência física. O futuro - tempo em que o trabalho de luto se completa através da substituição do objeto perdido – surge sem nada a oferecer: nada é suficientemente válido para ser posto no lugar da vida dos habitantes de Comala. Há, dessa forma, uma impossibilidade da completude do trabalho de luto.

Se, na Modernidade, o futuro era visto como um tempo de promessas e de realizações, no romance de Rulfo essa positividade é negada: primeiro, porque o passado necessita ser reconhecido através de um processo reflexivo para que o futuro possa delinear-se de forma fértil dentro da linha temporal histórica; e, em segundo lugar, porque o futuro surge como um tempo que não é capaz de realizar o processo de luto em sua totalidade, negando o *status* que a Modernidade lhe conferiu de tempo de plenitude e de realizações. A crítica, em *Pedro Páramo*, ao

lugar que a Modernidade concedeu ao futuro, permite-nos propor a apreensão desse tempo como, também, composto por ruínas. Tal percepção possui um caráter positivo uma vez que nela se percebe a perpetuação dos fragmentos e das ruínas vinculados ao passado através de processos reflexivos e críticos ao longo da história da humanidade. Não se trata de simplesmente reproduzir as ruínas, pois, nesse caso, o futuro seria uma cópia estática do passado e do presente. Trata-se de refletir sobre elas, ordená-las, reorganizá-las, aceitá-las ou mesmo modificá-las. Nessa conjectura, há um êxito no reconhecimento do caráter humano dos indivíduos enquanto seres históricos (processo este falho se analisado a partir da proposição do período histórico denominado de Modernidade), porque suas experiências são valoradas a partir do que possuem de próximo e do que possuem de distante. O passado é submetido a constantes processos analíticos e é equiparado ao presente e ao futuro em termos de importância na tríade temporal.

O romance de Rulfo denuncia que, pela forma como a Modernidade concebe o passado (tempo vazio), sem assegurar-lhe sua restituição e valoração, é o futuro (o tempo idealizado) que tenderá a tornar-se vazio. A negatividade do vazio reside em que, sem ruínas, pobre em experiências comunicáveis, os indivíduos perdem suas referências, perdem seu poder de crítica e de reflexividade (elementos contraditoriamente defendidos e valorizados pela Modernidade). O que lhes resta? Partir para frente, contentar-se com pouco, começar do zero (BENJAMIN, 1994). Em *Pedro Páramo*, o futuro de promessas é aquele construído a partir do reconhecimento e da aceitação do passado em um “abraço fraterno”, considerando seus aspectos heterogêneos como marcas inerentes que não devem ser suprimidas. Os elementos defendidos pela Modernidade, na narrativa, encontram-se vinculados ao passado: reflexão, crítica, valoração temporal, reconhecimento de ambiguidades, etc. Nessa condição, o que a narrativa almeja é a projeção de um futuro de ruínas, de fragmentos para explorar e ressignificar, ao invés de um futuro vazio que abandonou o passado atrás de si.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

_____. *Tres estudios sobre Hegel*. Tradução para o espanhol de Victor Sanchez de Zavala. Madrid: Taurus Ediciones, 1970.

AGUINADA, Carlos Blanco. Realidad y estilo de Juan Rulfo. *Revista Mexicana de Literatura*, Cidade do México, I, 1, setembro-outubro de 1955. p. 59-86

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ALMOND, Mark. *O livro de ouro das Revoluções*. Tradução de Gilson Batista. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARCEO, Sandra Molina. El perro del oficial Tarre. In: ROSAS, Alejandro (Coord.). *Las dos caras de la historia: Revolución Mexicana: El tiempo del caos*. Cidade do México: Grijalbo, 2011. p. 53 – 77.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da Derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

AZEVEDO, Carlos. Do Modernismo em William Faulkner: *As I Lay Dying*. In: AMARAL, Ana Luísa; CUNHA, Gualter. *Estudos em homenagem a Margarida Losa*. Porto, Portugal: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BELTRÁN, Gonzalo Aguirre. *El proceso de aculturación*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

BENJAMIN, Thomas. *La Revolución Mexicana: memoria, mito e Historia*. Cidade do

México: Taurus, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva; Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemmerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: A aventura da Modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e de Ana Maria I. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BERNARD, Carmen; GRUZINSKI, Serge. *História do Novo Mundo 2: As Mestiçagens*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

BESSIÈRE, Jean. Literatura e Representação. In: ANGENOT, Marc (Org.). *Teoria Literária*. Tradução Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1995. p. 378-396.

BONILLA, Roberto García. *Un tiempo suspendido: cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*. Cidade do México: El Centauro, 2009.

BORGES, Jorge Luis. Magias parciais de Quijote. In: _____. *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1997. p. 74-79.

BÓRQUEZ, Genaro Eduardo Zenteno. *Luvina: Geografía de la desesperanza, encuentro con la desilusión*. Colima: Universidad de Colima, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGANÇA, Maurício de. Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana. In: *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*. v. 12, n. 1, p. 119 - 133. Juiz de Fora: Editora UFJF, jan./jul. 2008.

BURNS, Archibaldo. "Pedro Páramo", o la unción y la gallina. In: CARRIZALES, Leonardo Martínez. *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1998. p. 72- 78

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CARBALLO, Emmanuel. Rulfo, uno de mis descubrimientos. Entrevista concedida a Guillermo Cuevas. *Punto y Aparte*, 352. Jalapa, 1986.

CÁRDENAS, Federico Munguía. Antecedentes y datos biográficos de Juan Rulfo. In: CAMPBELL, Federico (Coord.). *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. Cidade do México: UNAM/Ediciones Era, 2003. p. 465-484.

CARPENTIER, Alejo. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

CHIVITE, Manuel Ferrer. *El laberinto mexicano en/de Juan Rulfo*. Cidade do México: Novaro, 1972.

CHOUBEY, Chandra Bhushan. *Juan Rulfo: El llano sigue en llamas y las ánimas en pena*. Cidade do México: Tecnológico Monterrey; Miguel Ángel Porrua, 2011.

CHUMACERO, Alí. El "Pedro Páramo" de Juan Rulfo. In: CARRIZALES, Leonardo Martínez. *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1998. p. 59-63

CÓRDOVA, Arnaldo. *La ideología de la Revolución Mexicana: La formación del nuevo régimen*. Cidade do México: Ediciones Era, 2003.

_____. *La Revolución y el Estado en México*. Cidade do México: Ediciones Era, 1989.

CORONEL, Rogelio Rodríguez. Um diálogo com a história: Romance e Revolução. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Orgs.). *Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional*, 9 a 13 de setembro de 1991. Tradução de

Joyca Rodrigues Ferraz (espanhol), Ivone Daré Rabello e Sandra Vasconcelos (francês). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 48-58.

CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

DURÁN, Manuel. La obra de Juan Rulfo vista a través de Mircea Eliade. *In: Revista de literatura hispánica*, Número 13, Primavera-Outono de 1981, Artigo 05.

EHRENREICH, Paul. A ethnographia da América do Sul ao começar o século XX. Traduzido do original alemão por Capistrano de Abreu. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, 1906, volume XI, p. 280-305.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

ENRIGUE, Álvaro. Virginidad. *In: ROSAS, Alejandro (Coord.). Las dos caras de la historia: Revolución Mexicana: El tiempo del caos*. Cidade do México: Grijalbo, 2011. p. 141 – 161.

ENRÍQUEZ, Andrés Molina. *Los problemas nacionales (1909, y otros textos, 1911-1919)*. Cidade do México: Ediciones Era, 1978.

ESCALANTE, Evodio. Texto histórico y texto social en la obra de Rulfo. *In: Fell, Claude (Coord.). Juan Rulfo. Toda la obra. Edición crítica. 2ª ed.* Madrid, París; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 663 -684.

FONTANA, Eberson. Adorno e o despontar da Dialética Negativa. *Revista Filosofazer*. Passo Fundo, ano XVIII, n. 34, jan./jun. 2009. Disponível em:<<http://www.ifibe.edu.br/seer/index.php/filosofazer/index>>. Acesso em 10 jan. 2012.

FRENK, Marina. Pedro Páramo. *In: CAMPBELL, Federico (Coord.). La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. Cidade do México: UNAM/Ediciones Era, 2003. p. 44-54.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1917.

FREYRE, Gilberto. Manifesto Regionalista. In: QUINTAS, Fátima (Org.). *Manifesto Regionalista*. Recife: Editora Massangana: 1996. p. 47-86.

FUENTES, Carlos. Juan Rulfo: El tiempo del mito. In: CAMPBELL, Federico (Org.) *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. Cidade do México: Era-UNAM, 2003. p. 252-271.

_____. *La nueva novela hispanoamericana*. Cidade do México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980.

GADEA, Carlos. Dinâmica da modernidade na América Latina: sociabilidades e institucionalização. *Topoi: Revista de História*, Rio de Janeiro, n. 15, volume 08, julho-dezembro, 2007. p. 105-123.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Dizer o tempo. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 69-79.

_____. Memória e libertação. In: _____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 61-82.

GALLY, Ricardo Cayuela. La Convención de Aguascalientes. In: ROSAS, Alejandro (Coord.). *Las dos caras de la historia: Revolución Mexicana: El tiempo del caos*. Cidade do México: Grijalbo, 2011. p. 249 – 289.

GARCÍA, Édgar D. Rojano. Emiliano Zapata, contra todo y contra todos. In: ROSAS, Alejandro (Coord.). *Las dos caras de la historia: Revolución Mexicana: El tiempo del caos*. Cidade do México: Grijalbo, 2011. p. 107 – 140.

GÓMEZ-GIL, Orlando. *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*. Nova Iorque: Rinehart and Winston, 1968.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da Modernidade: doze lições*. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HARSS, Luis. Juan Rulfo o la pena sin nombre. In: CAMPBELL, Federico (Coord.). *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. Cidade do México: Era-UNAM,

2003. p. 61-88

IACULLI, Gabriel. Decir lo implícito: traducir *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. In: JIMÉNEZ, Víctor; VITAL, Alberto; ZEPEDA, Jorge (Coord.). *Tríptico para Juan Rulfo: Poesía, Fotografía, Crítica*. Cidade do México: Editorial RM, 2006. p.337-347

JELLOUN, Tahar Ben. El realismo no existe: Pedro Páramo. In: JIMÉNEZ, Víctor; MOGUEL, Julio; ZEPEDA, Jorge. *Juan Rulfo: Otras miradas*. Cidade do México: Fundación Juan Rulfo, 2010. p. 98-100.

JIMÉNEZ, Víctor. Una estrella para la muerte y la vida. In: JEPPESEN, Anne Marie Ejdesgaard (Org.). *Tras los murmullos: Lecturas mexicanas y escandinavas de Pedro Páramo*. Dinamarca: Museum Transculanum Press, 2010. p. 53-75

_____. Palabra llana y poesía en Rulfo. In: JIMÉNEZ, Víctor; VITAL, Alberto; ZEPEDA, Jorge (Coord.). *Tríptico para Juan Rulfo: Poesía, Fotografía, Crítica*. Cidade do México: Editorial RM, 2006. p. 349-367

JOZEF, Bella. *História da Literatura Hispano-Americana*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Francisco Alves Editora, 2005.

KAPLAN, Harold; SADOCK, Benjamin; GREBB, Jack. *Compêndio de psiquiatria: ciência do comportamento e psiquiatria clínica*. Tradução de Deyse Batista. Porto Alegre: Artmed, 1997.

KLAHN, Norma. La ficción de Juan Rulfo: Nuevas formas del decir. In: Fell, Claude (Coord.). *Juan Rulfo. Toda la obra. Edición crítica. 2ª ed.* Madrid, París; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 521-529

KOSIK, Karel. *Dialéctica de lo concreto*. Cidade do México: Grijalbo, 1979.

KOTHE, Flávio R. (Org). *Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

LA PEÑA, Guillermo de. As mobilizações rurais na América pós 1920. In: BETHELL, Leslie (Org.). *A América Latina após 1930: Estado e Política*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. p. 355-469.

LE RIVEREND, Julio. Ortiz y sus contrapunteos. In: ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo*

cubano del tabaco y el azúcar. Caracas: Fundacion Biblioteca Ayacuch, 1987. p. IX – XXXII.

LOMNITZ, Claudio. *Idea de la muerte en México*. Tradução de Mario Zamudio Vega. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MADERO, Francisco. *La sucesión presidencial en 1910*. Cidade do México: Ediciones de la Secretaría de Hacienda, 1960.

MAGÓN, Ricardo Flores. *La Revolución Mexicana*. Cidade do México: Editorial Grijalbo, 1970.

MALINOWSKI, Bronislaw. Introducción. In: ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Fundacion Biblioteca Ayacuch, 1987. p. 03-10.

MANZUR, Carlos Azar. El teatro del poder (Texto en dos actos y un envío). In: ROSAS, Alejandro (Coord.). *Las dos caras de la historia: Revolución Mexicana: El tiempo del caos*. Cidade do México: Grijalbo, 2011. p. 363 – 394.

MÁRQUEZ, Gabriel García. Breves nostalgias sobre Juan Rulfo. In: Fell, Claude (Coord.). *Juan Rulfo*. Toda la obra. Edición crítica. 2ª ed. Madrid, París; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 901-902.

MENTON, Seymour. *El Cuento Hispanoamericano*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

MIRANDA, Kátia Rodrigues Mello. Imagens da Revolução Mexicana em “Pedro Páramo” (1955), de Juan Rulfo, e “Como agua para chocolate” (1989), de Laura Esquivel. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC: Centro, Centros; Ética e Estética. 2011, Curitiba. *Anais eletrônicos...* Curitiba: ABRALIC, 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/lista_area_37.htm>. Acesso em: 15 nov. 2011.

MITRE, Antonio. Historia: memoria y olvido. In: *Historia y Cultura*, nº27 Noviembre, Sociedad Boliviana de Historia, La Paz, 2001. p. 111-125.

MONSIVÁIS, Carlos. Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente. In: CAMPBELL, Federico (Org.) *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. Cidade do México: Era-UNAM, 2003. p.187-202.

_____. "Mira muerte, no seas inhumana": notas sobre un mito tradicional e industrial. In: POMAR, Maria Teresa. *El día de los muertos. The life of the Dead in Mexican Folk Art*. Fort Worth: The Fort Worth Art Museum, 1987. p. 09-16

MONTALDO, Graciela; TEJEDA, Nelson Osorio. *El Modernismo en Hispanoamérica*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho/Monte Avila Editores Latinoamericana, 1995.

MORA, Jorge Aguilar. "Yo también soy hijo de Pedro Páramo". In: _____. *La sombra del tiempo: Ensayos sobre Octavio Paz y Juan Rulfo*. Cidade do México: Siglo XXI, 2010. p. 83-131.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacuch, 1987.

PALAISSI-ROBERT, Marie-Agnès. El rastro de Juan Preciado entre los mundos mestizos de Juan Rulfo. In: JIMÉNEZ, Víctor; VITAL, Alberto; ZEPEDA, Jorge (Coord.). *Tríptico para Juan Rulfo: Poesía, Fotografía, Crítica*. Cidade do México: Editorial RM, 2006. p. 403-422

PAZ, Octávio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1998.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PITOL, Sergio. Prólogo. In: CARROLL, Lewis. *Alice en el país de las maravillas*. Cidade do México: Porrúa, 1997. p. XV

PONCE, Francisco Javier. Los animales en *Pedro Páramo*. *Sincronia*, inverno 1996. Disponível em: < <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/javier.html> >. Acesso: 15 nov. 2011.

PUCCI, Bruno; OLIVEIRA, Newton Ramos de; ZUIN, Antônio Álvaro Soares. *Adorno: o poder educativo do pensamento crítico*. Petrópolis: Vozes, 1999.

RAMA, Ángel. *Tranculturación narrativa en América Latina*. Cidade do México: Siglo XXI Editores, 2004.

_____. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. Tradução de Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.

_____. La tecnificación narrativa. *Hispanamérica*, Gaithersburg, nº 30, 1981, p. 29-82.

RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a civilização: Processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo. Miradas sobre *Pedro Páramo* y la *Divina Commedia*. In: Fell, Claude (Coord.). *Juan Rulfo. Toda la obra*. Edición crítica. 2ª ed. Madrid, París; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 773-784.

RUFFINELLI, Jorge. Prólogo. In: RULFO, Juan. *Antología Personal*. Cidade do México: Biblioteca Era, 2005. p. 09-32.

_____. 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*. Edición crítica. 2ª ed. Madrid, París; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 549-572.

RULFO, Juan. RULFO, Juan. *100 Fotografías de Juan Rulfo*. Tradução de Denise Bottmann e de Genese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Pedro Páramo*. Santiago de Chile: Editorial RM, 2009a.

_____. *El llano en llamas*. Santiago de Chile: Editorial RM, 2009b.

_____. ¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tú pon cara de disimulo. Entrevista concedida a Elena Poniatowska. In: CAMPBELL, Federico (Coord.). *La ficción de la*

memoria: Juan Rulfo ante la crítica. Cidade do México: Era-UNAM, 2003. p. 552 – 540.

_____. Juan Rulfo: La literatura es una mentira que dice la verdad. Una conversación con Ernesto Gonzalez Bermejo. Entrevista concedida a Ernesto Gonzalez Bermejo. In: Fell, Claude (Coord.). *Juan Rulfo*. Toda la obra. Edición crítica. 2ª ed. Madrid, París; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 462-470

_____. Juan Rulfo: Inframundo. Entrevista concedida a Sylvia Lemus Fuentes. In: FUENTES, Sylvia Lemus. *Espejo de escritores*. Notas e prólogo de Reina Roffé. Hanover. New Hampshire: Ediciones del Norte, 1985. p. 64-77.

_____. JR, Conversaciones con un gigante silencioso. Entrevista concedida a Eric Nepomuceno. *Sábado*: suplemento cultural de *Uno más Uno*, 19 de junho de 1983. p. 01 – 03.

_____. Un Cuento. *Las Letras Pátrias*, Cidade do México, número I, janeiro-março de 1954. p. 104.

RULFO, Juan; ROFFÉ, Reina. *Juan Rulfo, autobiografía armada*. Barcelona: Montesinos Editor, 1992.

SEO, Yoo Bong. *Pedro Páramo* de Juan Rulfo: Un encuentro de voces. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, n. 19, Noviembre 2001-febrero 2002, 2001. Disponível em: < <http://www.ucm.es/info/especulo/> > . Acesso em: 02 nov. 2011.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*: ensaios. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SOSNOWSKI, Saúl. La “nueva” novela hispanoamericana: ruptura y “nueva” tradición. In.: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*. Volume 3: Vanguarda e Modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995.

TREVIÑO, Ana Cecilia. “La cordillera”, Nuevo Libro de Juan Rulfo. *Excélsior*, 16 de abril de 1963. p. 4A, 5A.

VALADÉS, Edmundo. Tertulia Literaria: La tinta fresca. *Novedades*, Cidade do México, 30 de março de 1995, Segunda Sección, p. 01-05.

VILLA, Marco Antonio. *A Revolução Mexicana*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

VILLORO, Juan. Lección de arena. Pedro Páramo. In: _____. *Efectos Personales*. Cidade do México: Editora Era, 2001. p. 15-27.

VITAL, Alberto. *Notícias sobre Juan Rulfo*. Cidade do México: Editorial RM, 2003.

_____. *Juan Rulfo*. Cidade do México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, 1998.

WALLERSTEIN, Immanuel. El fin de ¿qué Modernidad? *La Época*, Costa Rica, 20 out. 1996. p. 22-3.

ZEPEDA, Jorge. Reflexiones preliminares sobre la posteridade de Juan Rulfo y su obra. In: JIMÉNEZ, Víctor; VITAL, Alberto; ZEPEDA, Jorge (Coord.). *Tríptico para Juan Rulfo: Poesía, Fotografía, Crítica*. Cidade do México: Editorial RM, 2006. p. 217-230

_____. *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. Cidade do México: Fundación Juan Rulfo; Editorial RM, 2005.