

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

**O INVISÍVEL VISÍVEL DA HISTÓRIA:  
UM ESTUDO DO ROMANCE *PEDRO PÁRAMO***

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Maria Iraci Cardoso Tuzzin**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2015**

**O INVISÍVEL VISÍVEL DA HISTÓRIA:  
UM ESTUDO DO ROMANCE *PEDRO PÁRAMO***

**Maria Iraci Cardoso Tuzzin**

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

**Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2015**

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

A Comissão Examinadora, abaixo-assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado

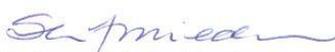
**O INVISÍVEL VISÍVEL DA HISTÓRIA:  
UM ESTUDO DO ROMANCE PEDRO PÁRAMO**

elaborada por  
**Maria Iraci Cardoso Tuzzin**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Letras**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

  
**Pedro Brum Santos, Dr.**  
(Presidente/Orientador)

  
**Silvia Helena Pinto Niederauer, Dr. (URI - FW)**

  
**Luciana Ferrari Montemezzo, Dr. (UFSM)**

Santa Maria, 20 de fevereiro de 2015

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

Cardoso Tuzzin, Maria Iraci  
O invisível visível da história: um estudo do romance  
Pedro Páramo / Maria Iraci Cardoso Tuzzin.-2015.  
97 p.; 30cm

Orientador: Pedro Brum Santos  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação  
em Letras, RS, 2015

1. Literatura 2. História 3. Transculturação narrativa  
I. Brum Santos, Pedro II. Título.

*A Literatura é a coisa mais interessante do mundo  
quijá mais interessante do que o mundo.*

Jacques Derrida.

## RESUMO

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

### **O INVISÍVEL VISÍVEL DA HISTÓRIA: UM ESTUDO DO ROMANCE *PEDRO PÁRAMO***

AUTORA: MARIA IRACI CARDOSO TUZZIN

ORIENTADOR: PEDRO BRUM SANTOS

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 20 de fevereiro de 2015

Este estudo tem como objeto a obra *Pedro Páramo* do escritor mexicano Juan Rulfo. A análise é realizada a partir de um horizonte que problematiza a relação da literatura com a história. O exame do romance que remete, inicialmente, aos conceitos de oralidade e escrita investigados pelo teórico francês Jacques Derrida é mediado por noções sobre transculturação narrativa, estas elaboradas pelo crítico literário uruguaio Ángel Rama. Também, a contribuição dos trabalhos do filósofo alemão Walter Benjamin e do pesquisador brasileiro Davi Arrigucci Júnior fundamentam a aproximação entre as instâncias narrativas e a realidade. Por fim, as observações originadas no texto literário e fortalecidas pelos apontamentos da crítica evidenciam aspectos invisíveis da história social mexicana.

Palavras-chave: Literatura. História. Juan Rulfo. Transculturação narrativa.

## RESUMO

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

### **O INVISÍVEL VISÍVEL DA HISTÓRIA: UM ESTUDO DO ROMANCE *PEDRO PÁRAMO***

AUTORA: MARIA IRACI CARDOSO TUZZIN

ORIENTADOR: PEDRO BRUM SANTOS

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 20 de fevereiro de 2015

Este estudio tiene como objeto la obra *Pedro Páramo* del escritor mexicano Juan Rulfo. El análisis se realiza a partir de un horizonte que problematiza la relación de la literatura con la historia. El análisis de la novela que remite, en principio, a los conceptos de oralidad y escrita investigados por el teórico francés Jacques Derrida, es mediada por conceptos elaborados por el crítico literario uruguayo Ángel Rama acerca de la transculturación narrativa. También, la contribución de los trabajos del filósofo alemán Walter Benjamin y del investigador brasileño Davi Arrigucci Júnior fundamentan la aproximación entre las instancias narrativas y la realidad. Por fin, los apuntes originados del texto literario y fortalecidos por los apuntes de la crítica evidencian aspectos invisibles de la historia social mexicana.

**Palabras-clave:** Literatura. Historia. Juan Rulfo. Transculturación narrativa.

## Sumário

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>10</b>
<b>1 NOTAS SOBRE A FORTUNA CRÍTICA DE JUAN RULFO .....</b>	<b>13</b>
1.1 Escrita rulfiana: uma arte de inclinação alegórica.....	14
1.2 Da épica oral (fala) para a história individual (escrita) .....	18
1.3 Oralidade e escrita: aspectos transculturadores .....	21
<b>2 APONTAMENTOS SOBRE O MÉXICO .....</b>	<b>27</b>
2.1 Um México ancestral .....	28
2.2 México em guerra.....	31
<b>3 A PALAVRA NA ARTE LITERÁRIA RULFIANA.....</b>	<b>40</b>
3.1 Experimentalismo criador .....	42
3.2 Reinvenção narrativa.....	45
3.3 Tradição oral, ficção escrita.....	47
<b>4 PEDRO PÁRAMO: HISTÓRIA DE MUITAS HISTÓRIAS .....</b>	<b>53</b>
4.1 O dono da história, a história do dono .....	54
4.2 O contador da história.....	57
4.3 As histórias.....	61
<b>5 O INVISÍVEL VISÍVEL DA HISTÓRIA E SUAS REPRESENTAÇÕES .</b>	<b>65</b>
5.1 Passos que não encontram caminhos.....	65
5.2 Caminhos.....	66
5.3 Idas. Voltas. ....	70
5.4 Mudança de Rota .....	73
5.5 No meio da história, outras histórias.....	76

5.6 Damiana.....	78
5.7 Dolores.....	80
5.8 Lugar incerto .....	82
5.9 Pedro Páramo.....	85
5.10 Suzana San Juan.....	87
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>97</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta dissertação está organizada em cinco partes principais que discutem os tópicos a seguir relacionados: *Notas sobre a fortuna crítica de Juan Rulfo*, *Apontamentos sobre o México*, *A palavra na arte literária rulfiana*, *Pedro Páramo: história de muitas histórias* e *O invisível visível da história e suas representações*. Cada capítulo é ordenado em itens para tornar factível a reflexão e a escrita dos referidos segmentos em observância aos objetivos assentados no projeto de pesquisa. O componente essencial do *corpus* sobre o qual é desenvolvida a investigação é o romance *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo (1917-1986).

A prosa deste escritor mexicano revela uma ligação afetiva intensa com sua região de origem - o sul de Jalisco no México - e com o seu povo. *Pedro Páramo* foi escrito e publicado no século XX, em 1955. Considerada pela crítica como uma obra singular, o texto rulfiano apresenta um preciso e sensível relato sobre a cultura e a história das populações daquela região, na qual o mundo recriado, embora vinculado a uma realidade específica, não se prende à organização lógica dos referentes externos; as situações propostas evidenciam uma visão de mundo transfigurada plasmada em um enredo, cuja sequência descontínua expõe histórias que se cruzam contadas por diferentes vozes, em distintos momentos sobre um lugar incomum, Comala. Cenário paradoxal onde atuam cinquenta personagens apresentando ao leitor uma trama composta por, aproximadamente, setenta fragmentos narrativos distribuídos de forma não linear por uma centena de páginas.

Para cobrar reconhecimento de paternidade, Dolores Preciado envia seu filho Juan Preciado, que promete a ela, à beira da morte, ir a Comala encontrar o pai, Pedro Páramo, até então desconhecido. No povoado onde habitaria seu pai se acha solitário, nele parecem existir apenas seres fantasmiais. Em Comala, Juan Preciado se dá conta de que está em um mundo de mortos, as pessoas com as quais se encontrou falavam desde suas tumbas e a existência real do povoado se resume às pedras, ao silêncio e às casas vazias. Aterrorizado e debilitado pelos sussurros dos mortos que testemunham a história passada de Comala dos tempos em que seu pai era vivo, Juan Preciado morre.

Pedro Páramo, o pai, é a figura central ao redor dele se ligam as demais personagens e toda a vida de Comala. Os muitos fragmentos narrativos contam sobre ele da infância à velhice e sua transformação em latifundiário violento e ganancioso que sempre fez uso de métodos escusos para atingir os fins almejados, porém alimenta um amor imensurável por Susana San Juan, a quem conhece desde a infância. O poderoso cacique tem todos os desejos realizados, menos o amor de Susana. Após a morte da amada, vinga-se do povoado levando-o à ruína total. Ele morre assassinado por um de seus inúmeros filhos e seu corpo se desfaz como um monte de pedras.

Estudar os passos do escritor na criação dessa narrativa é, para esta pesquisa, uma possibilidade de, ao compreender os movimentos internos do romance, as suas formulações dialéticas entre realidade e ficção apreender na literatura seu significado histórico como trabalho humano capaz de conduzir o leitor de volta ao cotidiano, à vida prática, de forma menos coisificada, mais verdadeira. Nesse intuito, a proposta investigativa tem como objetivo compreender de que forma a elaboração estética de Juan Rulfo pode ser estudada para revelar aspectos históricos do México, impedidos de serem manifestados ou recalcados a fim de recuperar uma história de segmentos sociais à margem da historiografia oficial.

Inicialmente, a indispensabilidade de conhecer o escritor e a sua obra abriu-se a um número considerável de trabalhos publicados no Brasil e fora dele. Há traduções e estudos da obra rulfiana em espanhol, inglês, alemão, francês, sueco, norueguês, polonês russo, esloveno, italiano, entre outros. Desse grupo, a perspectiva crítica do brasileiro Davi Arrigucci Júnior apresenta-se como a que melhor corresponde à orientação recebida e fundamenta a redação do primeiro capítulo, no qual discorreremos sobre oralidade e escrita.

Na sequência, a reflexão necessária sobre o contexto de origem do escritor e local de elaboração de seu trabalho é demarcada por um percurso que tem como ponto de partida a ancestralidade mexicana desde antes da chegada dos espanhóis em território americano. A versão do padre jesuíta, Francisco Javier Clavijero que descreveu as populações indígenas mexicanas de forma positiva somada aquela de Friedrich Katz relatando diferentes faces da Revolução Mexicana, constituem referências importantes para que um recorte histórico daquele país seja desenhado. Desse modo, a percepção e o entendimento de fatos, até então ignorados, ligados à

realidade do México veio a contribuir na redução do grau de complexidade de estudo do romance.

No terceiro capítulo, o ponto de partida é o pressuposto que literatura é, ao mesmo tempo, voz e letra. Para aprofundar a reflexão sobre o tema e analisar aspectos da narração, principiamos pelas ideias contidas em trabalhos realizados por Angel Rama e os estudos de Jacques Derrida. As reflexões dos pesquisadores permitem entender o romance, também como um registro escrito da fala.

Como há um consenso de que o trabalho do escritor mexicano Juan Rulfo é, além de singular, referência paradigmática a elevar a literatura latino-americana em um patamar universal, no quarto capítulo recorreremos, novamente, aos estudos do crítico uruguaio Ángel Rama para compreender as inovações estéticas, relacionadas ao manejo da língua, articulação literária e concepção de mundo, percebidas em *Pedro Páramo*. Deste modo, tentamos demonstrar de que maneira o artista lidou com a tradição regionalista predominante na literatura produzida na primeira metade do século XX em articulação com as vanguardas europeias.

Por fim, na última parte, o estudo verticaliza-se na tentativa de estabelecer pontes que dialoguem entre si e com os capítulos anteriores. Nesse sentido nosso esforço concentra-se na leitura do romance guiando-nos as instâncias narrativas dele para identificar representações que tornem visíveis determinados aspectos da história em sua complexa relação com a literatura.

## 1 NOTAS SOBRE A FORTUNA CRÍTICA DE JUAN RULFO

Sabemos que o conjunto da obra de Juan Rulfo possui uma das fortunas críticas mais extensas do meio literário e que seria tarefa para uma reflexão de muito maior fôlego o registro completo (ou quase) dessa produção e os temas que ela suscita, ou o *corpus* que recorta. Porém, neste estudo, buscamos, ainda que brevemente, problematizar uma questão que, a nosso ver, se faz fundamental para o debate crítico a respeito do único romance escrito por Rulfo, *Pedro Páramo* (1955): em que aspectos os estudos de Davi Arrigucci Júnior sobre *Pedro Páramo* favorecem a leitura deste romance guiando-a para um diálogo com as ideias de Benjamin (1994) sobre a escrita que pretende “escovar a história a contrapelo”? O que significa falar dos vencidos e não mais contar a história apenas pelo prisma dos vencedores, dentro do caudal de sua fortuna crítica? Dessa perspectiva é possível estabelecer articulação com o pensamento de Ángel Rama? Para iniciar o procedimento apresentamos uma breve biografia do autor.

Juan Rulfo nasceu em Apulco, pequena localidade do estado de Jalisco (México), em 1917. Perdeu pai e mãe muito cedo por isso passou a infância em um orfanato em Guadalajara. Em 1934 mudou-se para a cidade do México e começou a escrever seus primeiros trabalhos literários e a colaborar na revista *América*. Em 1953 publicou *El llano en llamas*, fato que o situou em um dos lugares mais destacados da literatura mexicana contemporânea, e em 1955 publicou o romance *Pedro Páramo*, significando sua consagração como um dos autores de grande relevo na literatura universal.

Expoente da literatura, Juan Rulfo pertence ao cânone de escritores latino-americanos do século XX. Sua obra contempla uma combinação de realidade e fantasia, cuja ação se desenrola em cenários americanos, e as personagens refletem o típico do lugar, com as suas grandes problemáticas socioculturais entrelaçadas com o mundo fantástico. Muitos dos seus textos têm servido como base para produções cinematográficas.

A partir de 1946 o autor dedicou-se também à fotografia. Em 1947 casou-se com Clara Aparicio; com ela teve quatro filhos. Incansável viajante teve participação em vários congressos e encontros internacionais sendo distinguido por trabalhos

desenvolvidos com o Prêmio Nacional de Literatura no México em 1970 e o Prêmio Príncipe de Astúrias em Espanha em 1983. Faleceu no México em 1986.

### **1.1 Escrita rulfiana: uma arte de inclinação alegórica**

A literatura de Rulfo é marcada pela brevidade e pela concisão, o escritor fez “uma arte lacônica”, principia Arrigucci – na abertura do ensaio *Juan Rulfo: Pedra e silêncio*, divulgado em 1986. Assim, a principal característica rulfiana, revela-se em um modo de expressar-se tanto artística quanto pessoalmente através de poucas palavras, por isso, traduziu-se em um tipo de mirada que se destaca por um duplo compromisso, ao mesmo tempo estético e ético. O lado ético está sinalizado na carga moral do enunciado: dizer só o exato, o que vale como lição em lugar de proferir disparates. A grande capacidade de síntese marca o estilo do artista e é testemunhada na materialização linguística de *Pedro Páramo*. Dito com outras palavras e de outro ponto de vista, esteticamente: “Rulfo sempre combinou a contenção da escrita à densidade da atmosfera poética buscando na condensação o fim oposto: a expansão do sentido”. Portanto: “com pouco concebeu grande literatura de pendor alegorizante”. (ARRIGUCCI, 1987 p.167).

Decorre assim, do uso de uma linguagem livre de excessos estilísticos, uma prosa tensa reveladora de vestígios temáticos que remetem ao barroquismo espanhol tais como ilusão, morte, solidão, que por sua vez relacionam-se à identidade espanhola desde o século XVI e por extensão ao México colonial até a contemporaneidade hispano-americana. Dessa perspectiva, Arrigucci (1987) identifica nesta arte narrativa aspectos que dizem respeito a construção de um novo sentido para a história mexicana a partir de um enfoque alegórico, este ligado à concepção benjaminiana de história, que percebe também como sujeitos históricos aqueles que estão à margem dela.

Em seu livro intitulado *Origem do Drama Barroco Alemão* – célebre por sua complexidade e hermetismo – Walter Benjamin expõe a relação entre um gênero literário e uma forma histórica. O gênero em questão é o Barroco e a história, Moderna. Com efeito, o filósofo demonstra que a estrutura por intermédio da qual a história (Moderna) é representada refere-se na verdade a um modo de configuração

alegórico, próprio do Barroco. Devemos assinalar, contudo, que a alegoria não constitui apenas um “modo de ilustração” – tal como teria definido uma “filosofia da arte influenciada pela tradição clássica” – mas uma forma de expressão. (BENJAMIN, 2011 p.184).

A teoria deste “modo de expressão”, de sua apresentação como método, diga-se de passagem, tem sua formulação ancorada na busca da compreensão da alegoria enquanto categoria estética, pois segundo Benjamin (2011), somente através dela é possível compreender adequadamente a atualidade dos fenômenos históricos. Entretanto, o filósofo chama atenção para a existência de oposição à noção de alegoria e a concepção de símbolo, uma vez que enquanto na significação simbólica o sentido permanece sempre igual a si mesmo devido a vocação totalizadora deste, o propósito alegórico, ao contrário, desenvolve-se de formas sempre novas e surpreendentes.

Assim, a expressão de uma ideia de origem alegórica permite que os objetos referidos por esta via sejam descontextualizados de seu sentido único. Desse procedimento, resulta um *corpus* “morto”, privado de vida contextualizada. O símbolo, pelo contrário, tem como finalidade tornar eterna a expressão da coisa viva, partindo de um sentido único na sua origem e deste ponto abrir-se em diferentes camadas significativas. Temos desse modo, entre alegoria e símbolo, um paradoxo: enquanto a primeira assegura a eternidade significativa através de uma estratégia de leitura que começa na descontextualização do significado original possibilitando a criação de novas e infinitas significações, o segundo encerra-se em seu próprio núcleo.

Em seus estudos sobre o barroco alemão, Walter Benjamin (2011) disserta também sobre a história e ressalta que a mesma é a história da natureza. Ou seja, tal história não é constituída por um sistema de vida eterna, mas sim através de um processo de ruína e declínio porque nela a natureza é vista como efêmera. Nesse contexto a estratégia de leitura alegórica trabalha com os “estilhaços”, com os “cacos” de uma história negada. Logo, a alegoria se utiliza dos fragmentos significativos desta história acumulando-os em uma nova construção, sem unificar os elementos fragmentários em uma ideia totalizadora, pelo contrário ampliando representações. Por fim, o filósofo acrescenta que o olhar melancólico lançado pelo barroco se apoia no vislumbre da fragilidade humana inserida no contexto “da história como a história mundial do sofrimento”. (BENJAMIN, 2011 p.188).

Ainda nessa direção, mas retomando outro ponto fundamental da crítica de Arrigucci (1987) sobre a obra de Rulfo, buscamos entender o significado da expressão “expansão de sentido”, citada pelo crítico brasileiro referindo-se à abrangência da escrita econômica do autor mexicano. A nosso ver, trata-se de alusão clara de articulação de sentido que remete a uma leitura alegórica, porque implicitamente há sugestão da existência de preocupação com a salvação de tudo o que existe para além da vida, até a eternidade. Esta é a ideia que perpassa o romance *Pedro Páramo* (1955), por exemplo, que faz referência a um universo ficcional povoado por figuras mortas que retornam à vida.

Além disso, o “pendor alegorizante” da arte literária de Rulfo confirma-se na medida em que utilizarmos uma estratégia de leitura que privilegie não estritamente o que foi escrito, mas, principalmente aquilo que escapa e se esconde entre fragmentos e silêncios. Ali, nas entrelinhas, debaixo de “escombros” encontramos a história dos esquecidos. Uma história que acolhe vozes emudecidas do passado.

Dessa maneira, afirma Benjamin (2011 p.189), a alegoria é como uma curiosa “combinação de história e natureza”. Uma célebre passagem do texto sobre o Barroco sintetiza essa noção:

Na história tudo desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não numa caveira. É porque não existe nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, dentre todas é a que mais sujeita está à natureza, exprime não somente a existência humana em geral, mas de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio.  
(BENJAMIN, 2011, p.188).

A história natural referida no fragmento acima reflete a efemeridade e o inacabamento de todas as coisas na visão alegórica – que por sua vez contrapõe-se à eternidade e plenitude do símbolo. É no processo de decomposição da história, de sua “caducidade” que a visão benjaminiana reconhece a “fisionomia” da história que tem na sua base o sofrimento humano e a ruína como matéria da experiência histórica.

Logo, Walter Benjamin compreende a história a partir das artes e refaz por intermédio da compreensão alegórica inerente a elas, o verdadeiro aspecto da

história. É no campo artístico que adquire visibilidade tudo aquilo que foi rejeitado e omitido pela história oficial sempre voltada para uma historiografia dirigida para o progresso.

Juan Rulfo, por sua vez, extraiu dos episódios silenciados pela historiografia oficial a matéria que transformou em arte reveladora de uma história de barbárie e, a partir destes escombros, construiu um mundo ficcional “sob o peso opressivo e fantasmal do passado; história concreta do México com um fundo trágico e enigmático de poesia das origens imemoriais” (ARRIGUCCI, 1987 p.168) que um dos narradores em *Pedro Páramo* (1955) assim descreve: “este mundo [...] esmaga a gente por todos os lados [...] vai tirando punhados do nosso pó aqui e ali, desfazendo-nos em pedaços como se regasse a terra com nosso sangue”. (RULFO, 1977, p.72).

A voz narrativa referida anteriormente imprime ao texto sensações que evidenciam relação entre a vida dita real e a maneira de contar dos homens, seja no cotidiano, na literatura ou na história. Benjamin (1994) observou esta relação e refletiu sobre a figura daquele que conta: o narrador. Para o filósofo, trata-se de uma categoria narrativa guardiã da memória e da lembrança contra o esquecimento, entretanto o desaparecimento do narrador tradicional, juntamente com a arte de contar histórias, constitui uma ameaça e um fator de preocupação entre os estudos benjaminianos. Os motivos da escassez de narradores estão ligados às exigências, cada vez mais individualistas da vida moderna.

À figura do narrador corresponde, teoriza Benjamin (1994), a do sujeito que dá forma à matéria da experiência coletiva fundindo-a com a sua própria experiência individual, de modo que seja próprio à natureza do que é narrado um fundo de “dimensão utilitária”. Essa utilidade pode consistir em ensinamento moral, sugestão prática, provérbio, ou em uma norma de vida. As melhores narrativas são aquelas que menos se diferenciam das histórias orais, porém:

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração a geração? Quem é ajustado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1994 p.114).

A problemática benjaminiana sugere, por um lado um quadro de empobrecimento cultural, definhamento da sabedoria coletiva e até certa melancolia, por outro lado aponta para uma perspectiva positiva. Dito em outras palavras, trata-se de uma acepção de barbárie que contém em si o seu contrário, isto é, sobre as ruínas da tradição abre-se um campo de possibilidades que Juan Rulfo explora com maestria e técnica, pois segundo Arrigucci Jr.:

[...] isto que é a grande novidade [a utilização] da oralidade e da matriz do conto oral, que constitui fundamento da nossa tradição épica, que acaba casada em liga orgânica com a tradição urbana do romance.

(ARRIGUCCI JR. 2004 p.135).

A narrativa rulfiana surpreende porque mescla duas tradições culturais: a oralidade do conto à urbanidade do romance. Para conseguir tal efeito, Rulfo apresenta, em *Pedro Páramo* (1955), por exemplo, narradores que falam sobre as próprias reminiscências à moda antiga, cujos diálogos são estabelecidos enquanto distâncias são percorridas a pé, durante as refeições ou ao entardecer quando é “hora em que as crianças brincam nas ruas de todos os povoados”. (RULFO, 1977, p.12). Portanto, encerra Arrigucci Jr.:

[o] modo como ele [Rulfo] interioriza a fala num gênero escrito para ser lido é que é o grande lance que renova o romance em nosso meio [...] esse é um procedimento técnico que ajuda a moldar a voz de dentro [...] a revolução social do ponto de vista sobre a matéria que se tem para narrar é de onde nasce a necessidade íntima da própria técnica a ser empregada.

(ARRIGUCCI JR. 2004 p.135).

## **1.2 Da épica oral (fala) para a história individual (escrita)**

Ao reler parte extraída da entrevista de Arrigucci (2004) mencionada no encerramento do parágrafo anterior somos informados que Juan Rulfo atualiza sua arte valendo-se da oralidade para chegar ao gênero escrito. A reflexão sobre esta ocorrência nos conduz às sociedades primitivas entre as quais os contadores de histórias eram respeitados, pois se reputavam como a memória da comunidade.

Posteriormente, da mesma forma atuavam também os jograis na Idade Média. Dessa perspectiva, é possível afirmar que na antiguidade imemorial o mecanismo de estocagem de informações eram os enunciados guardados nas memórias dos cérebros individuais. A poesia, por exemplo, teria o propósito funcional de prover um registro contínuo em culturas orais a partir de técnicas de memorização.

Nesse sentido, a relevância do reconhecimento das marcas de oralidade presentes em toda a literatura grega arcaica como recurso mnemônico é justificada quando consideramos os horizontes abertos no estudo da complexa escrita rulfiana. Inserir enunciações orais no texto literário significa preservar do esquecimento um mundo em vias de desaparecer, articulando em um único movimento, o efêmero próprio do discurso oral, e a realidade que o inspira.

Mesmo não preponderando na fortuna crítica do escritor mexicano apontamentos relativos a presença da oralidade como elemento fundamental, consideramos essencial compreender a ficcionalização da oralidade em Juan Rulfo a partir da perspectiva de Arrigucci (1987 e 2004), bem como o desvelamento não apenas de uma “poética da voz” empreendida pelo autor, mas principalmente, a análise das implicações dos vetores selecionados ao longo dos anos para o estudo deste tema, pois as estratégias de inscrição da oralidade na narrativa de Rulfo são necessárias para a gênese de uma peculiar resposta discursiva ao desafio de representar esteticamente segmentos sociais invisíveis para a historiografia oficial.

Assim, as soluções literárias do autor de *Pedro Páramo* trazem para a arena do debate temas como: a fluência entre a oralidade e a escrita, entre a estilística e a reflexão, entre a lei do poder central e a tradição local, o objeto popular e o traço erudito, a literatura e a história, a narrativa e a memória, entre outros. Todos componentes que subsistem mais ou menos evidentes, sem que seja possível emitir juízos de valor que os hierarquizem, apenas detectando sua existência segundo a conveniência. Para Arrigucci (1987), trata-se de uma arte da qual irrompem insuspeitados encaminhamentos interpretativos, uma vez que:

[...] são as personagens – os camponeses de Jalisco – que tem voz. Eles é que narram sua própria história, vista sempre de dentro. E narram de forma peculiar, através de uma espécie de fala interior. (ARRIGUCCI, 1987 p.168).

A relevância desta “espécie de fala interior” sugere diferentes possibilidades investigativas justificadas quando consideramos os horizontes abertos no conhecimento da complexa identidade dos “pacientes da História” (ARRIGUCCI, 1987 p.168); porquanto, no contexto da historiografia oficial mexicana, refletir sobre o discurso daqueles que estão à margem dela significa postular que tal cuidado não constitui algo estático, mas uma prática assinalada pelo entrecruzamento de sentidos, e em constante processo de reformulação.

Muito embora testemunhemos deslocamentos fundamentais no que tange ao exame das mediações de dados sociais e políticos, realizadas pela ficção rulfiana que respondem em grande parte pelo reconhecimento de Juan Rulfo como um intérprete da nação mexicana, alternativas estimulantes apenas começam a ser sugeridas quando se trata do estudo da inserção da oralidade no seu texto.

O romance *Pedro Páramo*, por exemplo, urde no enredo narrativo a representação de estórias da tradição oral contadas por seus personagens, como autos populares e canções. O recurso da utilização destes elementos, para além da funcionalidade no que se refere à economia interna da ficção, viabiliza a expressividade de um projeto estético-político empenhado em mediar o discurso oral de grupos subalternos, questionando as subordinações tradicionalmente estabelecidas por artistas e críticos entre o discurso oral e a escrita e estabelece, com Rulfo, um universo ficcional novo: “Trata-se de uma coisa maior [...] neste caso a técnica está organicamente ligada à matéria, e a matéria, à técnica, para o descortino de um mundo extraordinariamente complexo”. (ARRIGUCCI, 2004 p.145).

No plano criativo, a referência feita consiste em desestabilizar as práticas hierárquicas que sujeitam a oralidade à escrita, o popular ao culto, a multiplicidade à homogeneidade. Além disso, estas aproximações heterogêneas permitem uma rearticulação do social e do histórico no campo dos estudos literários, uma vez que o texto rulfiano elabora como poucos, um discurso que conjuga contradições e antagonismos da formação social latino-americana, pois o artista “[...] dá voz ao outro, confunde-se com ele, funde-se nele, parte dele”. (ARRIGUCCI, 2004 p.134).

Assim, a investigação de Arrigucci (2004) sobre a técnica literária de Rulfo aponta para a inovação na medida em que a mesma evidencia elementos da tradição oral do conto – representados pela fala dos camponeses de Jalisco – e os mescla aos componentes modernos do romance de tal maneira que o resultado constitui uma versão da história mexicana na qual os “[...] enormes e velhos

problemas dos homens de sua terra [o México], que viram mudar as caras do poder sem que se alterassem substancialmente seus meios de vida e sua miséria” (ARRIGUCCI, 1987 p.169) são mostrados, não mais pela ótica dos vitoriosos, mas do ponto de vista dos vencidos.

Para investigar as estratégias narrativas, os pressupostos e as contradições que orientam a incorporação do discurso oral na escrita de Juan Rulfo, consideramos o aporte de pesquisas empreendidas por Ángel Rama, que tem se dedicado ao estudo das culturas de países de passado colonial, marcados por heranças heterogêneas e por relações conflituosas entre a cultura escrita e a oralidade.

### **1.3 Oralidade e escrita: aspectos transculturadores**

Diferentes aspectos da língua falada, como frases curtas, fragmentos de canções populares e expressões coloquiais marcam a escrita do romance *Pedro Páramo*. Diálogos se confundem com monólogos e monólogos que parecem diálogos compõem quadros com imagens intercaladas em um universo fantasmal. Neste contexto, personagens dão a conhecer o seu ponto de vista, a sua experiência e as suas lembranças sobre o personagem principal, Pedro Páramo, e sobre a história de Comala. Porém, são vozes discordantes que travam embates ao manifestar opiniões contrárias, originando uma atmosfera ficcional inquietante.

Nesse contexto, se concordamos que a literatura pode apresentar soluções imaginárias para contradições ideológicas irreconciliáveis, podemos considerar a escrita rulfiana como solução imaginária para a confrontação das duas culturas, a escrita e a oral. A resposta intuída de Rulfo para o problema real que é a exclusão da imensa maioria dos povos latino-americanos dos processos de decisão sobre seus destinos alcança um grau de sofisticação único que poderíamos definir como a chegada ao poder, na estrutura narrativa, do iletrado ou, em outras palavras, Rulfo dá visibilidade a algo invisível.

Para esclarecer a novidade da narrativa rulfiana destacada por Arrigucci, reafirmamos que servimo-nos dos estudos do teórico e crítico uruguaio Ángel Rama,

o qual, na esteira da transculturação de Fernando Ortíz<sup>1</sup>, vale-se do construto antropológico deste, e elabora todo um arcabouço teórico para analisar os processos de formação da narrativa latino-americana. Seu livro *Transculturación narrativa en América Latina* oferece uma série de reflexões – teórico-críticas – que permite compreender a evolução da narrativa do século XX no nosso continente a partir do conflito que se dá entre os influxos do vanguardismo (modernismo, no Brasil) e do regionalismo latino-americano.

Desse modo, com o objetivo de organizar um conjunto de aspectos para identificar a transculturação narrativa, Rama (1983) descreve três operações que surgem em uma narrativa transculturada: a que ocorre na língua, na estruturação literária e na cosmovisão.

As modificações que introduzem na língua os escritores transculturadores são muito significativas em relação ao uso da língua dos escritores regionalistas latino-americanos anteriores, como por exemplo, Martín Fierro e Huasipungo. Estes escritores alternavam a língua culta com a fala dialetal dos personagens rurais para produzirem um efeito de ambientação realista. O uso de um léxico regional, de formações fonéticas e construções sintáticas locais aparecia destacado através de recursos como o uso de aspas, de glossários e apêndices explicativos. Desse modo, a diferença dessas línguas locais ou regionais era marcada e até condenada explicitamente em alguns romances, e também avaliada como incorreta em relação à norma oficial. Logo, implícita a tal ação correspondia determinada posição do escritor com relação ao emprego da língua.

Entretanto, a mudança adotada pelos escritores transculturadores é observada no léxico, na prosódia e morfossintaxe. Estes três elementos passam a ser instrumentos que ressaltam os conceitos de originalidade e criatividade, solucionando, tal e como prescreve a norma modernizadora, o problema da composição literária. A oposição antes existente entre a língua das personagens populares e o narrador ou escritor inverte a hierarquia: ela se torna a língua que

---

<sup>1</sup> Antropólogo cubano (1881-1969) que estudou as colonizações espanhola e portuguesa na América. Em 1940 empregou o termo transculturação para nomear o processo de imposição da língua, religião e costumes aos povos indígenas do Novo Continente, ideia que fundamenta as reflexões do escritor uruguaio Ángel Rama acerca da literatura latino-americana.

narra, abarcando a totalidade do texto e expressando a sua visão de mundo como voz narradora. O escritor se restringe à comunidade linguística, fala a partir dela, utilizando seus recursos idiomáticos, isto é, formas sintáticas e lexicais que lhes pertencem e que refletem uma língua coloquial aprimorada e característica do espanhol americano de alguma área linguística do continente. O escritor investiga desse modo a possibilidade de exploração linguística dessa comunidade, visando construir uma língua literária específica.

Assim sendo, a operação transculturadora que ocorre no nível da estruturação literária é ainda mais complexa que a operada no nível da língua por causa da distância existente entre o leque de recursos vanguardistas e o romance regionalista, calcado nas necessidades expressivas dos modelos naturalistas do século XIX. Também, nesse nível houve um recuo para a cultura tradicionalista, produzindo respostas significativas. Ao invés do fragmentário monólogo interior que influencia a narrativa moderna, reconstrói um antigo gênero, como o monólogo discursivo, cujas fontes estão na narrativa espontânea das literaturas clássicas; ao relato episódico ou justaposto de fragmentos soltos de uma narração, opõem-se o contar dispersivo “das comadres”, suas vozes sussurrantes, transpostas de fontes orais que podem ser localizadas em textos do Renascimento.

Assim, o procedimento de composição literária dos escritores transculturadores relaciona-se à subversão das estruturas narrativas tradicionais elaboradas a partir do modelo realista tradicional do século XIX. O romancista transculturador realiza um procedimento escrito com manipulação do foco narrativo, intensificação da alternância das pessoas gramaticais e flexões verbais de maneira singular. Como resultado temos uma escrita labiríntica e complexa na qual é identificado o cruzamento de histórias e tempos narrativos.

Além disso, o desenvolvimento destas histórias está diretamente ligado às formas narrativas do conto tradicional (epopeia, mito, lenda, fábula) cuja natureza é a oralidade, matéria com a qual o artista transculturador trabalha. Por isso, “[...] a técnica está organicamente ligada à matéria, e a matéria, à técnica, para o descortino de um mundo extraordinariamente complexo” (ARRIGUCCI, 2004, p.145), resultado de uma estruturação híbrida entre a escrita moderna e a oralidade tradicional.

O terceiro aspecto transculturador diz respeito aos significados, à representação. Trata-se de uma perspectiva na qual os romancistas escapam tanto

do racionalismo lógico da narrativa regionalista, quanto da ilogicidade defendida pela vanguarda. O elemento de descoberta (ou redescoberta), que torna a produção dos escritores transculturadores inovadora, é o mito. Essa prática, no entanto, não consiste simplesmente no resgate dos elementos mitológicos:

[...] mais importante ainda que a recuperação de elementos em estado de incessante emergência é a descoberta dos mecanismos mentais geradores do mito, o retorno a essa camada aparentemente sepultada, mas de enorme potencialidade, na qual se desenvolvem as ações míticas.  
(RAMA 2001, p.224).

Movimentos europeus como o expressionismo alemão, o surrealismo francês, o futurismo italiano, com seu ponto máximo de renovação, e o dadaísmo impregnam a filosofia, a política, a literatura e outras áreas do saber, como a antropologia e a psicanálise. Para Rama, em *Transculturación narrativa en América Latina*, das contribuições dessas correntes:

[...] nenhuma é mais vivamente incorporada à cultura contemporânea que uma nova visão do mito, a qual, em algumas de suas expressões, parece substituir as religiões que passavam por uma profunda crise no século XX.  
(RAMA, 1983, p.50).

Retomado pelos psicanalistas do século XX, entre eles Sigmund Freud e Carl Jung, assim como por estudiosos da religião, o mito inunda o século passado. Através dos hispano-americanos que residiam na Europa no período entre guerras: “essa novidade da cultura internacionalizada da hora se translada para a América Latina” (RAMA, 1983, p.51). Escritores como Miguel Angel Astúrias, Jorge Luís Borges e Juan Rulfo, entre outros, apropriam-se dos postulados míticos. Rama explica que o mito em Rulfo aparece:

[...] como categoria válida para interpretar os traços da América Latina, numa mescla autêntica de esquemas sociológicos, mais ainda, com um franco e decidido apelo às crenças populares sobreviventes nas comunidades indígenas [...] da América.  
(RAMA, 1983, p.51).

A inserção desse *corpus* ideológico na cultura regionalista é vigorosa, por causa das mudanças que produz na estrutura da narrativa, ao mesmo tempo em

que abre novas vias para um processo enriquecedor. Com o questionamento do discurso lógico racional, há um retorno às fontes locais em que as formas da cultura tradicional são examinadas, extraindo delas as contribuições válidas. Um contato inesgotável com as fontes vivas é verificado e transformado em manancial da invenção mítica de todas as sociedades humanas, redescobrimo-se a criatividade das formas narrativas.

As possibilidades de diferentes falares e estrutura da narração popular são reconhecidos. Desse modo, exploram um universo dispersivo de associações livres e de grande inventividade que correlaciona ideias e coisas de particular ambiguidade e oscilação, vivos desde sempre, porém escondidos pela rígida ordem literária do pensamento científico e sociológico do positivismo. A quebra desse sistema lógico permite apreciar a matéria real das culturas internas e outras dimensões.

Portanto, a “descoberta” dos artistas transculturadores representa muito mais do que o mito. À luz do irracionalismo contemporâneo afirmado desde a época das vanguardas artísticas do século XX, o mito é sujeito a novas refrações, a posições universais, liberando uma série de relatos míticos dessa consolidação ambígua e poderosa, formulando-os como equações precisas e enigmáticas. Para isso, os escritores indagam os mecanismos mentais que geram o mito e a ascensão para as operações que os determinam. A base dessas operações é construída pelo trabalho sobre as raízes autóctones e o ocidental modernizado – indistintamente associados – em um exercício do “pensar mítico”. Consequentemente, a resposta à desaculturação e o achado de novas significações, que o irracionalismo vanguardista promove, supera, com imprevisível riqueza, a proposta modernista, opondo o “pensar mítico” ao manejo dos “mitos literários”.

Assim, apesar de contar com componentes narrativos, os mitos contam também com componentes filosóficos, teológicos, sapienciais, entre outros. Há, por outro lado, uma oposição entre mito e história. A forma mítica refere-se a um passado longínquo demais para poder ser apreendido; já a história abarca o passado mais recente, que pode ser testemunhado e que tem uma existência real no tempo humano. O mito se insere no âmbito do fabuloso, ao contrário da história, que se pretende verdadeira.

Logo, a transculturação narrativa proposta por Rama em *Transculturación narrativa en América Latina* refere-se a um processo de produção estética e literária que convida à reflexão sobre a complexidade cultural latino-americana, uma vez que

contribui para explicar as relações da literatura com suas matrizes hegemônicas europeias e a possibilidade de inserção dessa literatura, em igualdade de condições, no sistema literário e cultural mundial. Na relação dialética entre forças literárias e culturais, universais e locais, demonstra que é possível a construção de novas formas artísticas que, sem negar suas matrizes, sejam capazes de resgatar e contemplar manifestações da arte e da cultura longamente marginalizadas e esquecidas.

Portanto, dentre as notas destacadas sobre a fortuna crítica de Juan Rulfo, dois pontos retirados dos estudos de Davi Arrigucci Júnior sobre a escrita rulfiana conduziram nosso raciocínio para entendê-la como solução imaginária para a problemática da invisibilidade histórica dos excluídos: a interpretação alegórica por tratar-se de via possível para a leitura das entrelinhas e silêncios da história daqueles que não têm história, e o entendimento da importância da oralidade, mesmo quando mediada pelo espaço da escrita, como veículo de expressão de grupos subalternos, e, por conseguinte, como espaço onde são administrados os conflitos gerados por relações assimétricas.

## 2 APONTAMENTOS SOBRE O MÉXICO

A representação contida na arte rulfiana põe em cena personagens que evocam a história do México desde épocas pré-hispânicas e, pelas vias de uma complexidade discursiva importante, estabelece vínculo com a barbárie da Revolução Mexicana fixando-se na truculência do caciquismo. Registros antigos sobre o México remetem a um tempo distante quando os primeiros homens usaram a linguagem de forma criativa. Um aborígene, podemos presumir, membro de um dos numerosos povos indígenas formulou uma expressão poética para contar uma história, e isso pode ter ocorrido há muito mais séculos atrás do que podemos imaginar. Assim, cogitamos que as primeiras evidências escritas na América estão registradas nas paredes das cavernas onde índios desenharam suas narrativas.

Muito tempo se passou, porém, ao contrário da concepção temporal linear do pensamento ocidental, o tempo mexicano de acordo com a tradição pré-hispânica, indica uma multiplicidade de períodos, possibilitando que variadas e distantes épocas sejam realidades presentes. Nesse enfoque, diferentes momentos da história incorporam a narrativa de Juan Rulfo, na qual passado e presente estão imbricados em circularidades que resgatam com a imaginação e a linguagem uma memória diferente daquela do discurso historiográfico oficial.

Conseqüentemente, o trabalho artístico de Rulfo, em sua interação com a história percorre trilhas poéticas e míticas através de uma escritura que traduz uma cultura mestiça construída por vertentes americanas e europeias. No entrelaçamento da pluralidade dos mundos e tempos, expõe os acontecimentos do passado, introduzindo significações aos silêncios relegados à margem da história. Dessa perspectiva, nossa reflexão sobre o México de Juan Rulfo emana de dois horizontes: o passado pré-hispânico e a revolução mexicana com suas implicações e desdobramentos.

## 2.1 Um México ancestral

O México, no transcurso do tempo, foi configurado por diferentes formas não só por sua extensão e delimitações, mas também por grande número de representações. Os jesuítas, por exemplo, escreveram muitos textos contando as próprias ações evangelizadoras naquela região. Nesse sentido, a *Historia Antigua de Mexico* redigida pelo padre Francisco Javier Clavijero revela o território mexicano como um reino ou estado, cuja história remeter-se-ia aos astecas, ou seja, cuja ancestralidade regride a um passado anterior à chegada dos espanhóis, ponto de partida que orienta este segmento.

No século XVI, os pensadores da Companhia de Jesus, ordem religiosa fundada por Inácio de Loyola, visavam a realizar uma síntese entre a herança do catolicismo medieval e o novo espírito renascentista. Para isso, encarregaram-se de “traduzir” tais concepções em um método de formação do homem, seja em seu percurso evolutivo da infância até à maturidade pela educação, seja no que diz respeito à aculturação dos povos ameríndios, africanos e orientais, através do processo de cristianização. Nesse âmbito, o jesuíta Clavijero desempenha a função de educador.

Francisco Javier Clavijero nasceu em Vera Cruz, Nova Espanha, em 1731, de pai espanhol e mãe *criolla*. Filho de família rica foi instruído em francês e muitos outros idiomas (alemão, hebraico, grego, náhuatl, otomi e mixteco). Entrou na Ordem dos Jesuítas em 1748, mostrando um pronunciado interesse por filosofia e pela história de sua terra natal. Assumiu a cátedra de Letras e Filosofia no Real Colégio de San Ildefonso. Foi expulso do México em 1767 com os demais jesuítas, e viveu o resto de sua vida no exílio na Itália. Em Bolonha, na companhia de muitos outros jesuítas conhecedores das antiguidades e da história mexicanas, e com acesso a documentos valiosos, fundou uma academia literária e dedicou-se a escrever sua *Historia Antigua de Mexico*.

Escrita originalmente em espanhol, a *Historia Antigua de Mexico* foi traduzida e publicada em italiano, em quatro volumes: os três primeiros em 1780 e o quarto em 1781. Este último contém as *Disertaciones Historicas* que por sua vez estão divididas em cinco partes: 1) Sobre a população da América e particularmente a do México; 2) Principais épocas da história do México; 3) Sobre a terra do México,

especialmente contra a tese do continente encharcado; 4) Sobre os animais do México; 5) Sobre a constituição física e moral dos mexicanos. De modo especial, em todos esses escritos Clavijero enfatiza a manifestação explícita de defesa da população da América e, particularmente, a do México em relação à historiografia produzida a partir do ponto de vista dos conquistadores como a cortesiana, por exemplo, que descreve os autóctones como selvagens.

Porém, Clavijero diferencia positivamente as sociedades organizadas do México antigo de outras que ainda viviam em estado primitivo na América, desse modo:

[...] no puede dudarse que los mexicanos presentes no son en todo semejantes a los antiguos, como no son semejantes los griegos modernos a los que existieron em tempo de Platón y de Pericles. La constitución política y de lareligión de un Estado tienen demasiado influjo en losánimos de una nación. En las almas de los antiguos mexicanos había más fuego, y hacían mayor impresión las ideas de honor. Eran más intrépidos, más ágiles, más industriosos y más activos, pero más supersticiosos y más inhumanos. (CLAVIJERO, 1964, p.65).

Além disso, a descrição que ele faz dos aborígenes os retrata como seres de bela constituição física e moral, carentes apenas por instrução: "o obstáculo não é natural, é social. Não é a imbecilidade, é a miséria" (CLAVIJERO, 1964, p.15). Embora, sendo representante do catolicismo, corajosamente advoga em favor do paganismo indígena como "preferível" aquele dos antigos gregos e romanos, reforçando simpatia acentuada pelos primeiros habitantes da América.

Por outro lado, embora não haja consenso entre os historiadores sobre a existência de antropofagia na América pré-hispânica, encontramos relatos nesse sentido na literatura histórica relacionada aos astecas, no México. Possivelmente, trata-se de uma prática que consistia em um ritual inspirado por motivos primariamente religiosos. Inclusive, Clavijero registra a prática indígena da antropofagia descrevendo-a como uma espécie de "sacrifício". Novamente, o jesuíta mostra-se condescendente ao considerá-la em seu contexto cultural explicando que "a diferença é que os índios matam e comem os mortos, enquanto os europeus matam e descartam os corpos". (CLAVIJERO, 1964 p.397).

Aliás, a nosso ver a defesa clavijeriana do índio encontra-se principalmente no campo moral. Em outras palavras, embora Clavijero concorde que os índios

sofram dos “pecados” da embriaguez e pederastia, por exemplo, defende-os afirmando que o primeiro foi difundido entre eles pelos espanhóis, e o segundo era já um vício antigo na Ásia e na Europa, portanto os nativos estariam isentos de culpa nesse sentido.

Ao retomar a *Historia Antigua de Mexico*, mais precisamente a *disertación* que se reporta a terra mexicana, somos informados de que nela o clima é variado, prosperam os dons da natureza e é identificada uma abundância de plantas medicinais. Ainda, localizamos uma explicação para a origem do homem do Novo Mundo. Segundo Clavijero, teria ocorrido após o dilúvio mais precisamente depois da confusão das línguas, responsável pela dispersão de povos nas diferentes regiões do globo. Os mexicanos, todavia, não descenderiam de qualquer povo da antiguidade egípcia ou asiática, uma vez que a fonte para a explicação da origem dos primeiros homens na América – o texto bíblico – não é claro o suficiente sobre tão importante questão.

Acrescente-se à descrição favorável sobre o possível surgimento dos primeiros habitantes na América, a discussão relativa aos conceitos de barbárie e civilização. Para Clavijero, a segunda seria uma importante característica de povos que vivem em sociedade, com leis e governo. E mais, constitui marca de grupos humanos que tenham uma ideia de divindade e de cultos para honrá-la. Dessa maneira, segundo ele, os mexicanos

[...] reconheciam um ser supremo, ainda que sua crença estivesse, como a de outros povos idólatras, viciada com mil erros e superstições. Têm um sistema fixo de religião, sacerdotes, templos, sacrifícios e ritos ordenados ao culto uniforme de uma divindade. Tinham rei, governadores e magistrados [...] cidades e leis bem ordenadas [...] distribuição de terras assegurando a cada particular a posse de seu terreno [...] agricultura, moeda, etc. Que mais se quer para que aquelas nações não sejam reputadas bárbaras e selvagens?  
(CLAVIJERO, 2003, p.276).

Portanto, os grupos humanos que habitavam o território antes da chegada dos espanhóis eram povos civilizados. Em síntese, a narrativa sobre o México antigo registrada em Clavijero reforça a tese da existência de uma visão da história favorável àqueles que estão à margem dela se comparada à historiografia dos dominadores. Por essa razão, o jesuíta eleva o índio à condição de homem civilizado e socialmente organizado descrevendo, inclusive, a existência de uma

complexa ordem política e administrativa; um sistema religioso desenvolvido; e notáveis realizações artísticas e intelectuais, como sistemas de escrita e de astrologia, a notação numérica, o calendário, e práticas medicinais, em sua *Historia Antigua de Mexico*. Temos, portanto, a presença de um nível cultural, no México daquele tempo, distante do “barbarismo” que os conquistadores pretenderam divulgar para justificar a ocupação do Novo Mundo. No entanto, o alto grau de desenvolvimento que apresentaram algumas culturas indígenas não foi suficiente para protegê-las da avançada tecnologia utilizada pela civilização do Velho Mundo, como a espada de ferro, as armas de fogo e os homens a cavalo.

## **2.2 México em guerra**

A exposição relatada na sequência desta escrita é a história de uma experiência traumática manchada de sangue, dor e morte, mas também, por outro lado, marcada por mudanças e conquistas. Referimo-nos à primeira Revolução da América Latina no século XX: a Revolução Mexicana (1910-1920). Nosso objetivo aqui é esquadrihar determinadas fontes que colaboraram na representação literário-histórica do evento revolucionário. Para tanto, sublinhamos alguns tópicos que consideramos principais: o porfiriato, o exército villista, as forças militares zapatistas bem como a Guerra Cristera. Com isso, pretendemos evidenciar como cada uma dessas matrizes conduziu-se naquele momento de convulsão bélica e qual foi o sentido atribuído às ações realizadas.

A palavra revolução, segundo o cânone das Ciências Humanas, é conceituada como a transformação de toda uma sociedade em todos os âmbitos: do político ao social. Do ponto de vista histórico, a palavra revolução apresenta dois significados: evolução de um sistema de produção, ou seja, uma transformação. Como a Revolução Industrial do século XVIII, por exemplo, quando ocorreu um avanço nos sistemas de produção de mercadorias com a implantação das máquinas. Em outro contexto pode significar uma mudança radical como ocorrido em relação à Revolução Francesa. Este marco histórico remete a uma transformação fundamental no sistema político, econômico e social da França no século XVIII.

A Revolução Mexicana por sua vez, constitui marco na Idade Contemporânea na América Latina. Sua natureza, fenômeno ou essência revolucionária suscitou inúmeras interpretações. Historicamente, está registrada como a primeira revolução social acontecida no século XX, antes mesmo da Revolução Russa de (1917-1924). Porém, se a Revolução Francesa (1789-1799) conseguiu abolir o sistema feudal, abrindo caminho para uma sociedade burguesa moderna e criou um modelo universal de sistema político – ou seja, a forma clássica e paradigmática do moderno Estado democrático burguês – um importante intento da Revolução Mexicana foi derrotar a hegemonia da oligarquia. Porém, a esta substituiu uma burguesia agrária, desencadeando mudanças significativas na economia, na política, na diplomacia, nos campos social e cultural e nas relações entre Estado e Igreja. Por tais motivos, nosso conjunto de informações sobre a Revolução Mexicana inclui relatos que expõem um panorama amplo e matizam, muitas vezes, as fronteiras historiográficas beirando aquelas da ficção, sendo assim, é de um horizonte fluido que relatamos uma imagem da Revolução Mexicana e alguns de seus principais desdobramentos a partir dos relatos de Friedrich Katz, principalmente.

Porfirio Díaz (1830-1915) foi um dos caudilhos liberais e antigo herói da luta contra a invasão francesa no México que tirou do poder, o também liberal Sebastián Lerdo de Tejada em 1876, cuja reeleição havia sido dada como fraudulenta. A ascensão do novo governo configurou-se como a coalizão de vários chefes políticos regionais que, reunidos em torno do novo líder, Porfirio Díaz, desejava estabilidade política. Desse modo, as ações do primeiro mandato de Díaz concentraram-se no estabelecimento prático desse ideal.

Para começar, escreve Katz (1990), o novo presidente fez “acordos” – que não excluíam o uso da força – com os principais grupos sociais que se haviam insurgido contra o governo central nas décadas anteriores. No caso das elites regionais, a estratégia concentrava-se em garantir a lealdade dos chefes políticos locais em troca de sua permanência no poder e de um amplo respeito à sua autonomia nos assuntos internos dos estados. No caso das comunidades indígenas, também denominadas “*pueblos*”, havia se instaurado uma espécie de trégua no início do governo de Porfirio Díaz.

Entretanto, a existência de comunidades indígenas era um dos pontos de maior tensão na sociedade mexicana. Porfirio Díaz, natural de um estado de forte tradição indígena, Oaxaca, conhecia muito bem o México rural e não ignorava o

apego dos *pueblos* a terra deles. Dessa maneira, nos primeiros anos de seu governo, prevalece um respeito provisório a uma situação que, era sabido, provocaria resistências. Ou seja, a não efetivação prática das leis liberais contra as terras comunais, até que o Estado, devidamente consolidado e fortalecido, pudesse se lançar novamente sobre os *pueblos*, como veio a ocorrer nos anos seguintes.

Katz (1990) relata que no contexto de sua quarta reeleição, Díaz estabeleceu uma importante aliança política que, além de garantir seu novo mandato, empreendeu toda uma justificativa ideológica para sua permanência no poder. A base ideológica de referência era constituída por um grupo de antigos liberais que haviam encontrado na filosofia positivista um caminho para explicar “cientificamente” a realidade mexicana com vistas a estabelecer uma nova ordem “positiva”, que apontava para a evolução da sociedade nacional. Reportando-se à ideologia dominante durante o porfiriato, o historiador escreve:

O positivismo de Augusto Comte influenciou fortemente a ideologia do regime, embora em uma combinação como o darwinismo social de Herbert Spencer, que logo o eclipsou. Senhores de terra [...] passaram parte de seu tempo em Paris e os membros da elite mandavam seus filhos estudar na França.  
(KATZ, 1990, p.46).

Para apoiar Díaz, os científicos organizaram um novo partido que, além de encabeçar outra candidatura presidencial, deveria se tornar um partido de governo, formado pelos novos ideólogos do regime. A fundamentação ideológica positivista buscou fazer do porfiriato uma “nova ordem”, visto que a Revolução Mexicana, para além de uma resposta às insatisfações crescentes de diferentes grupos sociais, significou uma reação mais geral a essa “ordem positiva”. Desse modo:

[...] observando as mudanças introduzidas pelo porfiriato a partir da ascensão dos científicos é possível vislumbrar mais claramente as situações que deram origem à Revolução de 1910.  
(KATZ, 1990, p.178).

Se, em grande medida, os primeiros governos de Porfirio Díaz favoreceram a estabilidade política, ou seja, a “ordem” restava então concentrar todas as forças para a efetivação do “progresso”, destaca Katz (1990). A estratégia consistia em atrair o capital externo para dinamizar novos setores econômicos, como bancos e

indústrias, além das atividades relacionadas à mineração e infraestrutura, sobretudo a construção de estradas de ferro, que já vinham recebendo significativos investimentos estrangeiros. No entanto, em um país essencialmente agrário como o México daquele período, a principal fonte de riqueza continuava sendo a terra, e o “progresso porfirista” representava ampla comercialização, por isso as políticas oficiais se voltaram contra os *pueblos* indígenas e os pequenos camponeses.

Vários *pueblos* que haviam conseguido preservar suas terras comunais ao longo do século XIX foram expropriados nas últimas décadas do porfiriato pela expansão dos latifúndios e pela ação dos especuladores. Entretanto, os levantes rurais dessa época são bastante limitados se comparados com a reação camponesa de meados do século XX, restringindo-se a “revoltas localizadas que não abrangiam mais que um ou dois *pueblos*”. (KATZ, 1990, p.190).

Por outro lado, além de atingir frontalmente a estrutura das comunidades camponesas, a centralização da administração estatal afetou também o poder das tradicionais elites regionais. Tal situação tornou-se evidente quando Díaz passou a confiar os governos dos estados e outros importantes cargos públicos à “nova elite”, constituída por setores ligados ao capital internacional, como industriais, banqueiros e agroexportadores. Cada vez mais marginalizadas do poder político, as elites tradicionais passaram a questionar as bases do regime, dando origem ao fenômeno denominado: “latifundiários revolucionários” (KATZ, 1990, p.201), do qual emergiu a figura de Francisco Indalecio Madero, principal articulador de uma oposição nacional à ditadura porfirista.

Em meio ao acirramento da oposição a seu governo, em 1908, Porfirio Díaz, então com setenta e oito anos, afirmou, em uma entrevista a um jornalista estadunidense, que pretendia abandonar a presidência quando se extinguisse o mandato em 1910 devido, principalmente, a sua avançada idade. Foi a oportunidade encontrada por grupos insatisfeitos com a centralização e a corrupção política do porfiriato para fortalecer a oposição. Entretanto, opunham-se a uma derrubada violenta da ditadura, desejavam uma transição pacífica. Essa era a postura de Francisco Madero, principal opositor porfirista que enfrentou Díaz nas eleições de 1910. Porém, realizadas as eleições, estas deram vitória a Díaz. Madero foi preso e acusado de incitamento à desordem. Após esse período, em liberdade condicional, Madero foi para o Texas, de onde passou a liderar uma sublevação nacional para derrubar Díaz através das armas. A publicação, em 1910 do Plano maderista e a

insurreição que o seguiu é o marco inicial do processo que ficou conhecido como Revolução Mexicana, saliente Katz (1990).

Desse modo, foi em um contexto favorável ao avanço da ideia de progresso das elites dominantes que eclodiu a Revolução Mexicana. Porém, pela mesma via em que o desenvolvimento chegou representado pelas inúmeras locomotivas espalhadas pelo território mexicano, a revolução também se propagou.

Katz (1990) registra que em 1911, Francisco Madero conseguiu eleger-se presidente do México. A vitória foi alcançada porque ao seu lado lutaram os maiores exércitos de camponeses conhecidos: um liderado pelo lendário Pancho Villa; outro, por Pascoal Orozco e um terceiro, por Emiliano Zapata. Nos anos seguintes a Revolução prosseguiu e teve como causa maior a recuperação da terra dos pequenos proprietários e indígenas, que havia sido entregue aos latifundiários durante o porfirismo. Villistas e zapatistas destacaram-se como principais grupos revolucionários durante os confrontos.

Francisco Villa, que liderava um enorme contingente de camponeses, ficou popularmente conhecido por Pancho Villa e foi a figura mais emblemática dentre os revolucionários. Temido e adorado, liderou um exército poderoso que saiu do Norte do país rumo ao Sul, combatendo o exército federal, conquistando fazendas e cidades, defendendo os camponeses sedentos de ajuda. Para muitos historiadores, Villa foi um bandido temido e perigoso, procurado pelas autoridades nacionais e internacionais; para outros, um herói e justiceiro, amigo dos pobres. Dentre os feitos relatados, contava-se que ele saciava a fome de multidões, conforme afirma Reed (1978, p.74): “Durante as épocas de miséria, alimentava regiões inteiras e se encarregava das pessoas desalojadas de seus povoados [...] era conhecido em todas as partes como uma espécie de Robin Hood mexicano”. Por isso, sua imagem e seus feitos militares ou de justiça social ficaram imortalizados na memória, no cinema, nas canções e nas histórias do povo mexicano.

No outro extremo do país, Centro-Sul da República, no Estado de *Morelos*, um exército de homens e mulheres também se formou em 1910. Este grupo teve como líder um sujeito que, quando não havia plantio, comprava e vendia cavalos, chamava-se Emiliano Zapata. Ele, da mesma forma que Villa, defendeu a questão da terra e liderou um grande exército que se uniu à Revolução maderista contra Díaz. Os zapatistas, compostos pela união dos chefes e dos habitantes dos *pueblos* comunais do Estado de Morelos, conceberam, redigiram e promulgaram um plano,

denominado “Plano de Ayala”, que atribuía um conteúdo social e agrarista à revolução. Zapata e os zapatistas lutavam, principalmente, pela restituição de terras, bosques e águas açambarcadas aos seus antigos proprietários. Zapata e suas forças permaneceram em luta até meados de 1920, mantendo autonomia e constituindo-se em um dos principais grupos de resistência ao governo central (KATZ, 1990).

Durante aproximadamente uma década o México viveu tempos conturbados. Em uma alternância não habitual de poder os governantes foram sendo substituídos. Assim, o presidente Madero foi derrubado através de um golpe de estado e o novo político Victoriano Huerta assumiu o governo enfrentando forte resistência de zapatistas e villistas, cuja reivindicação histórica era a reforma agrária. Huerta, enfraquecido politicamente, renunciou, e Venustiano Carranza tomou posse como primeiro mandatário mexicano a privilegiar abertamente as elites com um projeto de governo que ignorava as demandas populares. Entrementes, Álvaro Obregón aliou-se aos zapatistas e, apoiado por eles, venceu nova eleição presidencial. Desse modo, e finalmente, Obregón terminou o processo revolucionário oficialmente no México. Porém, em anos posteriores o país permaneceu convulsionado e, dessa vez, a Igreja Católica e o Estado entram em combate.

Conforme Camín e Meyer (2000), para além de uma história de disputas entre a Igreja Católica e grupos anticlericais mexicanos, o acontecimento bélico mexicano denominado Guerra Cristera, também conhecido como Cristiada, esteve relacionado aos desdobramentos da Revolução Mexicana iniciada em 1910. Após a promulgação da Constituição de 1917, o México passou a viver o período, denominado pela historiografia como Revolução Institucional, a qual se tornou notória pela aplicação dos artigos constitucionais, de maneira que a luta armada já não era colocada como opção revolucionária pelo grupo dominante. Desse modo, a Revolução Cristera ficou conhecida por colocar em xeque o regime instituído, através da resistência à aplicação dos artigos anticlericais presentes na Constituição de 1917. Assim, as disputas entre Estado e Igreja se acirraram a partir da ascensão de Plutarco Elias Calles à presidência do México em 1924. Através do decreto de dois de julho de 1926, Calles reformou o Código Penal.

Esse novo Código Penal, embasado na Constituição, tipificava os crimes religiosos: padres e clérigos que criticassem as leis ou o governo teriam de um a cinco anos de prisão; atos religiosos celebrados fora das igrejas seriam punidos;

ficava proibido o uso de roupa ou qualquer material que identificasse seu portador como membro da Igreja; ficava proibida também a educação confessional. Apesar de algumas tentativas de resistência pacífica, em 24 de julho de 1926 o comitê dos bispos mexicanos decidiu suspender o culto católico nas igrejas do país, o que ocasionou o início de levantes armados em algumas regiões do México. A Igreja oficialmente não apoiou os guerreiros cristeros, embora alguns sacerdotes incitassem o conflito.

Desse modo, a Rebelião Cristera não foi somente um conflito entre as tropas federais e rebeldes católicos; participaram também da luta camponeses beneficiados pela reforma agrária, conhecidos como agraristas, que combateram ao lado do Estado contra os católicos. Para Camín e Meyer (2000), foi mais do que um conflito de resistência dos católicos às medidas anticlericais propostas pelo presidente Calles, tratava-se de uma questão profunda, com raízes em uma disputa que dividia o México e é explicada e resumida da seguinte forma:

[...] a Guerra Cristera do México revolucionário expressou do modo mais violento a luta de uma liderança revolucionária criada na tradição liberal e nos costumes laicos do Norte do México contra as velhas tradições das regiões católicas do Ocidente, o *Bajío* e o Centro do país, regiões onde a colonização espanhola deixara uma marca profunda e indelével, uma visão do mundo, uma cultura agrária e uma religião que a colonização dispersa das zonas setentrionais não chegara a consolidar. Foi o enfrentamento entre duas visões de mundo e dois projetos para o país. Um representado por Calles incluía as classes médias instruídas e os beneficiários diretos do estabelecimento político revolucionário; o outro incluía as massas camponesas fiéis a seus santos e seus costumes plurisseculares, às regiões e povoados onde viviam, aos padres locais, à pequena propriedade e agricultura de subsistência. (CAMÍN; MEYER, 2000, p.117).

Então, em 1929, depois de uma batalha sangrenta, são negociados acordos entre a cúpula da Igreja Católica e o Estado do México. A Guerra Cristera que se iniciou em alguns estados mexicanos em 1926 – Jalisco, Michoacán, Durango, Guerrero, Colima, Nayarit e Zacatecas – teve sua primeira etapa concluída em 1929. Porém, o conflito não foi totalmente pacificado nessa data. Em 1934, tem início um segundo momento dessa rebelião, conhecido como Segunda Guerra Cristera, ou simplesmente Segunda. Esta surge na década de 1930 já durante o governo de Lázaro Cárdenas, e tem como um de seus objetivos questionar o programa de

educação socialista ministrado nas escolas mexicanas. A Segunda Guerra Cristera é, portanto, definida pela historiografia, de um modo geral, como um movimento disperso e sem apoio significativo da Igreja.

Finalmente, a Guerra Cristera que objetivava, também, combater o atraso, as crenças e superstições de um povo considerado aquém do futuro ao qual o México pretendia alcançar, tornara-se pretexto para que se levasse adiante uma revolução que perdera seu caráter inicial, e guiava-se pelos interesses pessoais de seus líderes de manterem-se no poder ou conquistá-lo.

O México vivia a repetição dos jogos políticos e dos conflitos violentos que agravavam a miséria do povo, mais uma vez, deixados à margem. Recapitulando, o México de Juan Rulfo foi apresentado através de uma janela pela qual observamos uma imprecisão de fronteiras entre a literatura e a história. Por esta perspectiva, um universo é narrado, inicialmente levando em consideração o ponto de vista de um padre jesuíta que descreve os mexicanos pré-hispânicos como um grupo humano civilizado apesar de reconhecer entre eles a existência de práticas antropofágicas, por exemplo. Interpretamos o gesto desse religioso como um sinal positivo relacionado à visibilidade histórica de grupos humanos considerados menores pela historiografia oficial. Por outro lado, a arte literária dos mexicanos Otávio Paz e Mariano Azuela, que revela um México infeliz à sombra de um ditador longevo, se junta à visão negativa que perpassa o texto de Carlos Fuentes sobre a relação do povo mexicano com as elites detentoras de poder. Por fim, Nesse ponto, avultam os aspectos decorrentes da Revolução Mexicana ocorrida no início do século XX. Os efeitos e prolongamentos desse evento, que se dilataram para além das primeiras décadas daquele período, ao modo como são apontados pelo historiador Friedrich Katz, constituem a base de um imaginário muito presente na literatura mexicana.

As imagens de que tratamos compõem um inventário que podemos encontrar em Juan Rulfo, a quem devemos uma completa série de estudos etnográficos sobre as populações esquecidas, relegadas a geografias que o México revolucionário ajudou a consagrar. Rulfo dizia ser difícil reconhecer no território de Jalisco – que abriga a cidade de San Gabriel, onde o escritor passou a infância – traços dos personagens de seus livros, porque as personagens do romance *Pedro Páramo* são vultos: "não têm cara e só por suas palavras se adivinha o que foram" (RULFO, 1977 p. 38). Isso significa que a morte está em toda a parte no livro e é com ela que começa a narrativa. Trata-se de um morto contando sua história a outros mortos em

um tempo congelado na memória de seu protagonista, princípio e fim que, como tentamos mostrar, experimenta vários pontos de contato com a história mexicana.

Por outro lado, o romance *Pedro Páramo* como toda obra de arte, é produto da imaginação, um reflexo da realidade, é literatura que, em sua amplitude e poder possibilita compreender e conhecer pensamentos e sentimentos de uma época, uma vez que estes são um lastro inspirador no processo de criação de todo artista. Além disso, o fracasso da revolução e toda uma série de injustiças sociais advindas desse processo histórico e anteriores a ele, impregnam as representações contidas no trabalho do escritor mexicano, como por exemplo, o comportamento truculento do personagem Pedro Páramo relacionado aos moradores, mas principalmente, às mulheres que habitavam Comala, a disputa pela terra e a participação na revolução.

Assim, a distinta maneira de narrar de Rulfo que privilegia o ponto de vista das personagens, estruturas não lineares, rompimento ou suspensão do tempo e espaço são inovações reforçadoras de denúncia social sobre o fracasso da revolução e das rebeliões sem sentido, da condição das populações rurais, sua marginalização, a arbitrariedade dos governos, entre outros. Ao servir-se de tais temáticas a partir de suas repercussões, particularmente relacionadas aos camponeses, o escritor torna mais complexa e profunda a relação entre a história e a literatura.

### 3 A PALAVRA NA ARTE LITERÁRIA RULFIANA

Em meados da metade do século XX o escritor mexicano Juan Rulfo publica o romance *Pedro Páramo*, que encena, seguindo a lembrança do autor, o ressurgimento da região rural de Jalisco, fundamentando o espaço narrativo dentro do qual se constrói através das palavras do monólogo de Juan Preciado e diálogos entre as personagens, o mundo do romance: “Foi agora, há pouco que comecei [...]” a inventar, fantasiar, imaginar: “dar voo às ilusões” (RULFO, 1977 p. 9), diz o narrador sobre a reconstrução ficcional, da pequena povoação de Comala que pode ser definida como um mundo em miniatura, atravessado por múltiplos planos de significação que vão do real ao maravilhoso, do mítico ao histórico, do individual ao coletivo.

Esta articulação entre as diferentes representações, ou planos de significação, põe em evidência a grandeza poética contida na fala popular da região interiorana do México, formalizada na expressão literária do escritor jalicense, por meio de um tom breve e lacônico. O crítico Davi Arrigucci Jr. ao tecer comentário sobre o “silêncio enigmático” que perpassa *Pedro Páramo* chama atenção para o fato de que:

O autor transforma radicalmente a herança realista recebida da tradição no sentido de uma espécie de realismo de essência, que se distancia, pela visão interna e subjetiva, dos dados objetivos da realidade empírica, para sondar um real mais fundo, sob a face de um mundo fantasmagórico [...], onde erram homens desgarrados de si mesmos e dos demais.  
(ARRIGUCCI JR. 1987 p. 171).

É possível notar, por meio da observação acima, como a teia da linguagem estruturada por Juan Rulfo converge para um ponto comum, nomeado por Arrigucci Jr., “mundo fantasmagórico”, explorado no romance através de temáticas sobre a história social mexicana do século XIX e início do século XX em que resquícios decadentes de uma ordem quase feudal, revoluções violentas, e principalmente o êxodo dramático do campo para a cidade, originaram lugares desabitados, aldeias solitárias em todo o México: “[...] eu perguntava pelo povoado, que parece tão só, como se estivesse abandonado. É como se ninguém o habitasse.” (RULFO, 1977 p.12), diz Juan Preciado, deslocando-se para Comala e acrescenta:

Ao cruzar uma travessa vi uma senhora envolta em seu rebuço que desapareceu como se não existisse. Depois meus passos voltaram a mover-se e meus olhos continuaram a olhar o buraco das portas. Até que novamente a mulher do rebuço apareceu frente a mim.  
(RULFO, 1977 p. 13).

Se por um lado os pequenos vilarejos mexicanos esvaziaram-se da presença humana, por outro são preenchidos pela existência não visível de “homens desgarrados de si” extraviados, sem visibilidade como Dorotea explica a Juan Preciado em uma conversa dentro da sepultura na qual ambos estão enterrados:

- E sua alma?  
- Onde crê que tenha ido?  
- Deve andar vagando pela terra como tantas outras.  
(RULFO, 1977 p. 34).

Além disso, o narrador Juan Preciado assustado e sobressaltado, em movimento pelos caminhos de Comala à procura do pai Pedro Páramo, representa o herói da modernidade latino-americana, repleta de mitos. Estes fundam a criação imaginária do homem que, de certa forma, atormenta-se atemorizado pelo natural, por aquilo que desconhece, por isso concebe um conjunto de personagens oníricos como espíritos, fantasmas, demônios, entre outras imagens espetaculares, que são na verdade, projeção do subjetivo, algo para explicar o inexplicável cujo propósito último é acalmar-se.

Obviamente, pelo gesto mimético, a literatura através do tempo, tem se valido de tal possibilidade e configura heróis defrontando-se ou incorporando tal categoria de seres espectrais, para dar conta de determinadas realidades. Em *Pedro Páramo*, por exemplo, o narrador Juan Preciado depara-se com: “[...] as brasas da terra [...], a boca do inferno” (RULFO, 1977 p.11), pelo trajeto que permite chegar a Comala.

Trata-se do narrador personagem em busca do centro do labirinto, ao fazer isso, constrói uma viagem por meio de pactos e murmúrios, “com sussurros” (RULFO, 1977 p.52). Essa viagem é a da linguagem que subverte narradores, personagens e leitores, prendendo-os na ambiguidade dos alicerces da narrativa, fundamentada na oralidade, no desdobramento de significantes linguísticos que pertencem ao universo do qual o texto rulfiano decorre.

Assim, todas as veredas de *Pedro Páramo* levam a um mítico local, Comala, universo ao mesmo tempo imaterial e palpável que a arte da palavra eterniza em forma de romance.

### 3.1 Experimentalismo criador

Em Rulfo, o trabalho com a linguagem é um importante recurso para a criação literária. Nota-se que no romance *Pedro Páramo* esse trabalho aparece em forma de experimentação radical com as palavras, sobre este aspecto podemos citar, por exemplo, a reconstrução da fala regional do homem do interior do México, da região de Jalisco, cujo resultado é a configuração de imagens únicas e singulares:

No filtro as gotas caem uma após a outra. Ouve-se, saída da pedra, a água clara cair dentro do cântaro. Ouve-se. Ouvem-se ruídos; pés que se arrastam no chão, que andam que vão e que vem. As gotas continuam caindo sem parar. O cântaro transborda fazendo a água correr sobre um chão molhado.

“Acorde!”, dizem a ele.

Reconhece o som da voz. Tenta adivinhar quem é; mas o corpo afrouxa e cai adormecido, esmagado pelo peso do sono. Mãos estiram as cobertas, segurando-as; e debaixo do calor o corpo se esconde, procurando a paz.

“Acorde!”, tornam a dizer.

A voz sacode os ombros.

(RULFO, 1977 p.25).

Para compreender o conjunto de procedimentos empregados pelo escritor na elaboração da obra romanesca, recorremos, primeiramente, ao crítico uruguaio Ángel Rama que cita Juan Rulfo no ensaio *Meio século de narrativa latino-americana* (RAMA, 2001 p. 196), destacando que este artista realiza um mergulho na fonte oral e popular da região de origem dele (Jalisco, México) e dali extrai a matéria prima com a qual estrutura a cosmogonia do romance.

Tais fontes populares são as responsáveis, sempre de acordo com Rama, pelo: “[...] descobrimento de esquemas psíquicos que funcionam espontaneamente entre os membros de uma cultura regionalizada [...]” (2001, p. 196) sofrendo uma reelaboração, isto é, sendo transformadas em arte através do trabalho do escritor, uma vez que estão integradas no suporte do livro impresso.

Semelhante processo de reelaboração a partir da fonte primária – a oralidade – responde à necessidade de recuperar elementos do contexto de origem do autor que vivencia o conflito entre a permanência histórico-social da região rural do interior da América Latina e o avanço da modernização nos polos urbanos do continente.

Nesse caso, o pesquisador uruguaio denomina tais autores como escritores da “transculturação” (RAMA, 2001, p. 316), como Guimarães Rosa e García Márquez, por exemplo, além do próprio Rulfo. Estes se distanciaram do discurso usual do início do século, assim como do discurso modernizado decorrente da tendência mais contemporânea.

A chamada modernização vivenciada pelo continente latino-americano ao longo do século vinte inaugurou-se, na literatura, com a entrada das vanguardas e com a necessidade, salientada nos ensaios de Alejo Carpentier e Mário de Andrade, de se aplicar um novo olhar sobre as singularidades locais, sobre os elementos culturais de cada região, sobre a terra americana, seus habitantes e a arquitetura da *Weltanschauung* (cosmovisão) contida na estruturação linguística e veiculada pelas formas de narrar e de falar.

De um lado, verificamos um procedimento linguístico de “volta às origens” no romance *Pedro Páramo* porque o escritor se utiliza de uma linguagem singular, árida, que implode no seu interior, como a água que vai escasseando no deserto que envolve Comala. Por outro lado, essa linguagem é uma explosão de significantes e potenciais (novos) significados, um fluxo em movimento que provoca a expansão do sentido das coisas e do mundo ali contido.

Porém, apesar de a escrita rulfiana ser estanque, a argamassa que une os tijolos dessa prosa revela-se como: “[...] uma liga poética de alta e concentrada intensidade [...]” (ARRIGUCCI JR, 1994 p. 11), cujo resultado converge para a representação da viagem iniciática do herói moderno Juan Preciado realizada através da passagem do contexto coletivo, circular, universal, épico para a travessia particular que procura/revela a identificação – através das inquietações do indivíduo e, a abertura para o absoluto, assim como o encontro do eu e da narração em primeira pessoa.

Portanto, o ponto de partida de Juan Rulfo é a contenção e uma economia estilística que beiram o silêncio, fazendo com que os não ditos (ou aquilo que, de acordo com Wittgenstein, sendo indizível era preciso calar) se encham de ar como

um balão e parem acima do conteúdo narrativo, voltando a assombrar e a significar como as palavras sussurradas pelas almas dos mortos, ao longo do romance. Os ruídos que mataram Juan Preciado: “É verdade, Dorotea. Os sussurros me mataram.” (RULFO, 1977pg. 51-52), exemplificam perfeitamente a absoluta ausência de prolixidade na escrita rulfiana.

Desse modo, as revelações multiplicam-se, pois, apesar da contenção, surgem no texto, como fantasmas, palavras e imagens abstratas, de um marcado lirismo tendente à elipse, ao corte da expressão, à alusão; marcas do conceptismo que caracteriza o barroco hispânico. A linguagem de *Pedro Páramo* também representa um relevo quase topográfico da paisagem de Jalisco, assim como da paisagem emocional que envolve a figura do caudilho Pedro Páramo.

Comala, o povoado habitado pelos mortos, de repente se torna um lugar invadido pela presença, pela inquietação de Juan Preciado, à procura de uma origem, da própria definição ontológica, mas também, de acordo com a interpretação de Octavio Paz, alegoricamente à procura da própria filiação do povo mexicano, subjogado ao mito da violação da mãe indígena pelo colonizador espanhol. Por isso, Comala também é lugar de travessia do indivíduo e do coletivo.

Diante do exposto, podemos observar como o trabalho de Rulfo se assemelha naquilo que Davi Arrigucci Jr. entendeu como sendo a atitude do: “[...] pesquisador que busca o acesso a outra cultura” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 19), isto é, o manancial épico da tradição oral que molda não apenas a linguagem dos romances, mas dita a estruturação do material narrativo, forjando microcosmos fundamentados na “antropologia poética”. (ARRIGUCCI, 1994, p. 19).

Dito de outra forma, Juan Rulfo não recorre apenas à linguagem e a certo “folclore” regional ou a suas historietas para enfeitar a narração, já que esse tipo de atividade puramente descritiva ou superficial remete ao costumbrismo (interpretação pictórica da vida cotidiana) e ao naturalismo. Rulfo inova e ao “ousar” engendra um texto único e paradigmático.

Em síntese, a escrita rulfiana implica a valorização e uma consciência do pensamento estruturado da cultura popular, já que, como observa Rama, essa escrita chega a:

[...] assumir a visão do universo pertencente às formas culturais que compartilham os homens de certa tradição em uma determinada circunstância histórica.  
(RAMA, 2001 p.332).

Logo, a busca por novas possibilidades de organização tradicional do romance é concretizada em *Pedro Páramo* através de um habilidoso trabalho com a palavra, apresentada neste texto como um feixe de significados, cujo resultado é uma obra original e representativa.

### 3.2 Reinvenção narrativa

Essa escrita elaborada a partir de características que desviam a construção de um enredo tradicionalmente estruturado com início, meio e fim é apresentada de forma fragmentada que, às primeiras leituras, parece distanciar-se de nexos lógicos. Porém, se for retirado algum fragmento da totalidade, o conjunto desmancha: “[...] como se fosse um monte de pedras” (RULFO, 1995, p. 103), ressalta a frase final do romance. Esse detalhe assinala uma visão de mundo decorrente da cultura popular, na qual a ocorrência simultânea de elementos díspares entre si concorre para a composição do cosmos, da totalidade.

Em outras palavras, o universo dos mortos que interage com aquele dos vivos não provoca assombro, surpresa ou admiração. Os personagens agem com naturalidade ao transitarem de uma realidade para outra confirmando que fatos relembrados do passado se reatualizam no presente e se projetam no futuro. Nesse sentido, em lugar de fazer referência à fragmentação da linguagem rulfiana, torna-se adequado aludir a “simultaneidade” de trechos ou peças que formam o tecido narrativo. As observações de Ángel Rama, sublinham e elucidam o que foi dito no parágrafo, pois:

[...] nos diálogos de *Pedro Páramo*, a normal transparência de um sistema de organizar (ou desorganizar) o encadeamento da história foi substituído pela sua ativa presença dentro do relato como forma de significar quem o emite, do mesmo modo que se fez com o léxico ou a sintaxe, tornando-o visível e literário para que se transforme em um recurso da composição. É uma operação que se assemelha à desconexão de elementos, própria da escrita surrealista [...] que vem a ser transmissão de significados e, portanto, serve para evidenciar uma cosmovisão. (RAMA, 2001, p. 335).

De outra perspectiva, a obscuridade mencionada no fragmento acima remete à quebra da ordem hegemônica, ocidental, linear e urbana, na representação do tempo e do espaço. O narrador que é múltiplo, ora está representado por Juan Preciado, ora por outras vozes em terceira pessoa, e além disso, entram no meio das falas dos referidos narradores relatos episódicos ou murmúrios: “De vozes. ” (RULFO, 1977 p. 13) diz Juan Preciado à Dorotea, sobre a causa de sua morte, configurando um universo murmurante em constante movimento.

Assim, o burburinho dos personagens representa a presença inquietante da morte, simbolizando um México ancestral ainda vivo no cotidiano dos camponeses: “Os senhores estão mortos?” (RULFO, 1977 p.42) pergunta Juan Preciado ao casal de irmãos incestuosos, quando eles o recebem na própria casa. Tal universo é figurado através de técnicas literárias inéditas, cuja relevância consiste em combinar aspectos da matriz do conto oral com a tradição escrita, informa Arriguicci Jr. (2010).

Por outro lado, para Derrida a palavra escrita é suspeita porque pode ser utilizada mesmo na ausência daquele que a escreveu, contra ele ou a seu favor, enquanto a fala depende da presença do locutor, que pode alterar o que é dito no momento da enunciação, assim sendo, a palavra escrita consistiria em reprodução imperfeita da fala.

Logo, os fragmentos que descortinam as peripécias em *Pedro Páramo* não revelam um simples imitar de conversas entre mortos, mas divulgam histórias de vidas sem notabilidade como aquelas dos: “[...] índios que [...] saíram na chuva com seus pesados terços nas costas.” (RULFO, 1977 p.74). Da mesma forma, os relatos da tradição oral: “[...] uma panela cheia de ervas: folhas de erva cidreira, flores de cana-de-açúcar, ramos de arruda.” (RULFO, 1977 p.11), registrados artisticamente num detalhado trabalho de lapidação gráfica e semântica, simbolizam a permanência possível de um estado visível da história dos excluídos na escrita.

Portanto, Rulfo dá a conhecer um novo modo de se relacionar com a palavra enquanto arte ao mesmo tempo em que engendra um mundo que ultrapassa os limites da literatura convergindo para a história cujo objetivo é resgatar e dar visibilidade àqueles segmentos marginalizados.

### 3.3 Tradição oral, ficção escrita

A tradição oral tem sido ao longo do tempo, uma forma importante de transmissão da memória coletiva no continente americano, principalmente na América Latina. É através das histórias narradas pelos mais velhos e/ou pelos contadores de histórias que as crianças são iniciadas nas lendas, nas crenças ancestrais, na doutrina religiosa e na própria história de seu povo. Juan Preciado, o narrador personagem de *Pedro Páramo*, por exemplo, conta que ele chegou a Comala: “[...] naquele tempo da canícula, quando o vento de agosto sopra quente [...]” (RULFO, 1977 p.9). A expressão “naquele tempo” remete aos contos tradicionais que iniciam com a expressão “há muitos e muitos anos...”

Desse ponto de vista e segundo a tradição, a arte de contar é um dom e o contador um inspirado, um eleito. Por isso, existe todo um ritual envolvendo o ato de contar. Geralmente é à noite que as sessões de contos se realizam porque, além de os corpos e espíritos já estarem aquietados, a noite favorece também a aproximação dos ancestrais mortos. E é através de uma fórmula mágica que o contador induz seu público nesse universo de lenda, como relata Juan Preciado: “Tornou a me dar boa-noite. [...] eu escutava [...] acendeu a vela [...] lembrei-me do que contara minha mãe.” (RULFO, 1977 p.13).

Ao trazer para a narrativa escrita, o contexto e as temáticas de relatos orais ancestrais, Juan Rulfo procura manter vivas várias marcas da oralidade tradicional. Entre elas destacam-se os diálogos curtos que, habitualmente, ajudavam na memorização daquilo que haveria de ser oralmente transmitido, como este exemplo extraído de uma passagem de *Pedro Páramo* em que é narrado o diálogo que a irmã incestuosa tivera com o padre Renteria:

- Isso não se perdoa – disse ele.
  - Estou envergonhada.
  - Não é este o remédio.
  - O senhor podia nos casar.
  - Separem-se!
- (RULFO, 1977 p. 47).

Além disso, o romance apresenta uma forma estrutural na qual predominam colóquios, conforme mencionado anteriormente, entre as personagens, conversas estas que parecem não ter fim e se alimentam de elementos que, reiteradamente,

remetem à oralidade tradicional como invocações religiosas e está representado na reflexão que o padre Renteria faz sobre o atual estado de Comala:

[...] O 'eu pecador' se ouvia mais forte e repetido, e depois terminava: 'pelos séculos dos séculos, amém, pelos séculos dos séculos, amém. Pelos séculos...'.  
(RULFO, 1977 p.64).

Assim, observando os aspectos relativos à oralidade referidos nos parágrafos anteriores, é possível afirmar que uma simbiose é instaurada em *Pedro Páramo*, pois o oral é escrito e o escrito se quer imagem do oral. Por outro lado, a palavra escrita, neste romance, apresenta uma história instigante aos olhares excludentes ao pensamento ocidental: a convergência da morte e da vida. Os personagens, todos mortos: "Não vive ninguém aqui." (RULFO, 1977 p.12) atuam num cenário vivo, sendo eles próprios, ao mesmo tempo, portadores de vida: "[...] ele levou a gente para batizar." (RULFO, 1977 pg.12) explica Abúndio ao meio irmão Juan Preciado, ambos de filhos de Pedro Páramo. O primeiro trabalha como guia nas imediações de Comala enquanto o segundo é o narrador personagem que chega ao vilarejo para encontrar o pai e cobrar dele reconhecimento.

O movimento das duas personagens em trânsito: "depois de transpor os montes, descemos cada vez mais." (RULFO, 1977 p11) contrasta, por exemplo, com a imobilidade manifestada pelo mesmo Juan Preciado, já em Comala, dialogando com Dorotea dentro da tumba na qual ambos estão sepultados: "[...] nós vamos ficar enterrados muito tempo." (RULFO, 1977 p.54). A aproximação, no romance, entre estes dois eventos desorganiza uma lógica de apreensão das coisas a que estamos acostumados.

Entrementes, nos caminhos que levam a Comala pode existir de tudo: "Ruídos. Vozes. Rumores." (RULFO, 1977 p.42), "[...] sangue por todos os lados." (RULFO, 1977 p.68), mas principalmente, "[...] esses mortos que começam a se remexer. E acordam." (RULFO, 1977 p.67).

Desse horizonte, percorrer as trilhas labirínticas da narrativa rulfiana tendo como guia os narradores é tarefa, no mínimo, complexa porque os fios textuais parecem: "[...] ir e vir [...]" (RULFO, 1977 p.51) anulando-se como: "[...] se estivessem derretendo num charco de lama." (RULFO, 1977 p.51) complicando a

apreensão de sentidos que, insistentemente, orienta tudo e todos ao marco zero ou, ao centro da labiríntica Comala.

Por outro lado, a história contada se passa no vilarejo denominado Comala, uma região imaginária do estado de Jalisco no México. A palavra “comala” era a denominação de um antigo povoado mexicano assim chamado, cujo significado corresponde a ‘recipiente colocado sobre brasas para cozinhar alimentos’. Assim, observamos que a palavra ‘comala’ foi empregada, no texto rulfiano, também com a intenção de fazer referência ao calor intenso capaz de promover asfixia e morte.

Reproduzimos abaixo uma passagem que ilustra o que foi dito, na qual Juan Preciado é acometido de atroz falta de vigor e desfalece, porque:

O calor me fez acordar à meia-noite em ponto. E o suor. [...] Eu me sentia nadando por entre o suor [...] e me faltou o ar necessário para respirar. [...] Então levantei. [...] Saí para a rua em busca de ar; mas o calor que me perseguia não se *desgrudava* de mim. É que não havia ar; só a noite entorpecida e quieta, enclorada [...]  
- Você quer me fazer acreditar que morreu de sufoco, Juan Preciado?  
(RULFO, 1977 p.51).

Esse mesmo calor que é o motivo principal da morte de Juan Preciado se expande para o texto aquecendo as histórias constituindo-se em um dos elementos estruturantes da narrativa. De antemão, o próprio título da obra já anuncia o que é afirmado uma vez que, “páramo” significa região deserta, seca, escaldante onde, possivelmente, sejam encontradas pedras “Pedro”, logo *Pedro Páramo* prenuncia uma atmosfera romanesca árida e asfixiante na qual abrasam as personagens.

Desse modo, a observação do parágrafo anterior leva a pensar sobre um calor que evapora, leva ao fim, zera e, conseqüentemente, permite refletir, com antecedência, sobre o fato de que desolação, tristeza, solidão caracterizam os vilarejos rurais abandonados em decorrência de deslocamentos do campo para o meio urbano na primeira metade do século XX.

Assim, o que se anuncia no título se configura num mesmo modo de o texto se organizar. Comala e sua significação não é apenas uma região criada como ambientação do romance é uma das estratégias de construção do texto, em que o calor toma corpo e ganha voz na vida dos habitantes do povoado.

Desse ângulo, a organização lógica da maneira tradicional de narrar é colocada em dúvida, também, no início da narrativa através, por exemplo, do

estranhamento do cenário, pois Comala “[...] parece uma lagoa transparente, desfeita em vapores [...] é calor puro.” (RULFO, 1977 p.10), neste lugar: “[...] não vive ninguém [...]” (RULFO, 1977 p.13). Tais detalhes, como todo o romance *Pedro Páramo*, levam a pensar que a sugestão contida na descrição do lugar remete a existência de uma atmosfera narrativa ambígua cujos eventos estão assimetricamente dispostos e contados em uma superfície textual de maneira lacônica e breve na qual reconhecemos um uma escrita próxima da fala. O fragmento abaixo elucida esta ideia:

Lá você vai me ouvir melhor. Estarei mais perto. Vai achar a voz das minhas recordações, mais próxima que a da minha morte, se é que algum dia a morte teve voz.  
(RULFO, 1977 pg.13).

O narrador, Juan Preciado, recém-chegado a Comala perambula em busca de abrigo para passar a noite e lembra que a mãe lhe dissera que na terra natal de ambos, eles estariam mais próximos. Esta passagem caracteriza uma situação típica da oralidade, escrita no suporte impresso - livro - uma vez que somente é possível ‘ouvir’ alguém que ‘fala’. Filhos que lembrarem de recomendações paternas é prática comum na tradição da oralidade ocidental, assim sendo, constatamos que o escritor Juan Rulfo insere tal particularidade na elaboração de *Pedro Páramo* permitindo concluir que a oralidade é um aspecto importante da obra.

Por outro lado, Jacques Derrida em seu texto *A farmácia de Platão* reflete sobre como administrar o *pharmakón*, entendido, no seu texto, como a escrita, remédio para a perda da memória oral, mas veneno porque causa o parricídio da fala. Em *Fedro*, de Platão, diz o filósofo francês, encontramos o mito de Theuth. Theuth era um semideus que primeiro descobriu o cálculo, a geometria, a astronomia e os caracteres da escritura. Ofereceu a Thamous, rei do Egito, uma forma de o rei se comunicar para muitos, um conhecimento que faria com que os egípcios se tornassem mais instruídos e mais eficazes na arte da rememoração: a escrita. Assim:

O rei a recusa, a rejeita, porque suspeita dos malefícios desse presente. A especificidade da escritura é o motivo para esse abandono. A escrita institui o parricídio da fala. Esse parricídio é responsável pela errância da escrita, pois “só um discurso 'vivo', só uma fala (...) pode ter um pai”.

(DERRIDA, 2005 p.23).

Diferente da escrita, a fala aparece viva: “[...] o bastante para protestar quando for o caso e para se deixar questionar” (DERRIDA, 2005 p.23). A literatura de Juan Rulfo é a permanência possível da memória oral através da escrita. É um remédio envenenado contra a diluição da lembrança e da fala através do tempo.

Talvez a aparente desorganização do texto que foge à linearidade narrativa seja uma maneira de sobreviver ao esquecimento através da escrita, veneno e remédio para a memória. Na trama é revelada a história de um filho, Juan Preciado, que vem a Comala, a pedido da mãe moribunda, para encontrar o pai e cobrar e cobrar dele reconhecimento. O pai, Pedro Páramo, mora em Comala; latifundiário violento, tem outros filhos com diferentes mães; assumiu somente um, Miguel, morto aos dezessete anos. O encontro entre pai e filho nunca acontece, pois Pedro Páramo morreria muitos anos de Juan Preciado chegar ao povoado. Preciado falece na praça do vilarejo.

Essa é a parte da história visível. Talvez um remédio para curar o desconhecimento sobre a própria origem de Juan Preciado ou para aliviar o sofrimento dos moradores de Comala que se sentiram vingados ao presenciar a morte de Pedro Páramo e, até mesmo para a mãe de Juan Preciado, Dolores, que acompanhou o filho no cumprimento da promessa feita a ela de buscar pelo pai em Comala ou, um veneno, para nós, leitores, que queremos uma narrativa linear e fluida.

Pelo viés da fluidez narrativa destacamos que este romance está organizado em fragmentos que não correspondem a sequência cronológica habitual, a compreensão dele exige retomadas, bem como sucessivos encaixes de fragmentos para estabelecer sentido entre as histórias contadas.

Os relatos por sua vez que estão registrados nas páginas do livro assemelham-se a um *phármakon*, remédio para a morte da memória de tempos imemoriais - a cultura e saber mexicanos que se fundamentam, sobretudo, na oralidade e nos sistemas de pensamentos da ruralidade - mas veneno porque, ao mesmo tempo, também é devedora do saber colonial, fundamentado principalmente na escrita e sua perspectiva, redutora, pragmática e excludente. Envenenado, o texto é um difícil remédio que não cura nem a dor de amor de Pedro Páramo.

Mas, da maneira como a escrita é utilizada ao longo do texto, ela cura. O remédio vem desse aspecto de identificação e, ao mesmo tempo, estranhamento. Rico, múltiplo, vivaz, é assim cada diálogo do romance. Cada conjunto de frases é pelo menos dois, ao longo de um texto curto. As narrativas entrecruzadas de desencontros e desentendimentos vão construindo *Pedro Páramo* a partir da palavra escrita ancorada nos relatos orais. Assim, a escrita é invadida pelo saber tradicional, rural, fundado numa inventividade própria do universo oral.

#### 4 PEDRO PÁRAMO: HISTÓRIA DE MUITAS HISTÓRIAS

Das diferentes formas de amor, aquela que surge por uma obra de arte, parece ser a mais impressionante. Não permite o deleite, diria um poeta, senão de uma maneira torta, incompleta e abstrata, e se na vida cotidiana os alvos de nosso afeto já são por si uma ausência mascarada de pessoas, o objeto estético é ainda mais fugidio. Não conta com pele, orifícios ou apêndices, logo não é palpável, não pode produzir distintas formas de prazer ou dor. Talvez, a memória e a fantasia sejam similares, porém, sendo impalpáveis, nascem de nossa vivência concreta: lembramos amorosamente de pessoas ou coisas que tocamos e retivemos em nossos braços, ou ao menos que desejamos intensamente que estivessem conosco. É diferente com a obra de arte, que constrói sua sedução mediada por uma distância fundamental, incontornável e frustrante ao contrário da distância entre as pessoas que, embora seja também inevitável, permite uma ilusão de proximidade.

É possível, por exemplo, que não exista um homem como o personagem Pedro Páramo – terrivelmente cruel e incomparavelmente apaixonado – mas é impossível evitar uma melancolia difusa toda vez que o romance *Pedro Páramo* é lido, um sentimento análogo a uma paixão mal curada ressurgindo a cada nova aproximação, sempre muito intenso, angustiante, misterioso, e por vezes, suave, nítido, preciso. Assim, todos nós podemos enumerar com alegria ou embaraço nossos dilemas relacionados ao encontro pessoal com a literatura.

Por outro lado, sendo a literatura ao mesmo tempo particular e universal, abarca a vastidão do mundo e a idade do homem, isso porque além de sua extensão, pode desempenhar, entre outras funções, a de entretenimento, a de evasão, e a de jogo; também, a função primordial de proporcionar conhecimento e, a função ainda mais fundamental, de participar de forma preponderante e singular da própria humanização do homem.

Por isso, a reflexão sobre a literatura conduz a caminhos paradoxais, contraditórios, questionadores. Tais volteios são, normalmente, acompanhados de desassossego, inquietação ou dúvida. Por que a literatura nos afastaria de um “porto seguro”? Talvez por ser, precisamente, um “entre-lugar”, e evadir-se de um limite a

outro da “razão” quando acreditamos tê-la apreendido ou, por desconhecer fronteiras constitui-se em experiência aporética. Desse modo, se por um lado a literatura liberta do mundo e por outro, sela nossa união com ele, que história literária seria *Pedro Páramo*?

#### 4.1 O dono da história, a história do dono

O escritor Juan Rulfo está em *Pedro Páramo* e *Pedro Páramo* está em Juan Rulfo de diferentes maneiras, entre elas a própria literatura como acontecimento vivido e como problema em torno do qual gira o romance. Do mesmo modo, os temas, símbolos e arquétipos da tradição ocidental como também da indígena, as técnicas da fragmentação, da ambiguidade do ponto de vista, da diluição de tempo e espaço, tudo é literatura nesse romance, porém é mais que literatura porque é o problema da literatura apreendido e vivido pelo autor. Segundo Rama (2001, p.235), *Pedro Páramo*:

[...] mostra-nos o conflito cultural mexicano, porque ali um setor majoritário da população, com predominantemente assentamento rural, passou por um processo de miscigenação que reuniu de forma contraditória elementos do ramo indígena e espanhol, porém forçosamente da perspectiva do trauma sofrido. Por intermédio da política agrária da revolução mexicana (Cárdenas), esse setor pôde realizar progressos relativos onde se afirmaram singularidades culturais novas, mas sua dependência e retraimento foram ampliados pela expansão industrial da burguesia urbana das últimas décadas. (RAMA, 2001, p.235).

Tomando, assim, o texto rulfiano como representação de problemas reais, vividos por pessoas que se alimentam e trabalham, é possível confirmar que *Pedro Páramo* ilustra conflitos sociais em dois níveis: os vivenciados pelo autor no cenário mexicano e aqueles vivenciados pela América Latina de um modo geral. O cenário mexicano observado por Rulfo e transformado em literatura era de desolação. No período pós-guerra, anualmente, mais camponeses mudavam-se para as cidades devido à carência econômica do campo, ao deficiente planejamento agropecuário, à insegurança com relação ao futuro. Essa mudança deixou pequenos povoados

praticamente desertos, sendo ocupados por uns poucos indivíduos que continuavam presos a sua terra acreditando em seu trabalho e na sua produção. Por outro lado, o próprio escritor explica a motivação que teve para escrever *Pedro Páramo* quando viajava pelo México na função de agente de imigração:

Encontrei uma série de povoados fantasmas, onde não só não havia habitante, mas também nada vivia, e em minha obra atribuí esse abandono a um tirano, à tirania, que ainda persiste no México e que também obrigou os indivíduos a abandonarem seus lugares de origem. Isto foi o que me deu a chave.  
(RULFO, 1997, p.480).

De outra perspectiva, mas ainda fazendo referência à trajetória de Juan Rulfo, é sabido que apesar de ter alcançado a universalidade como escritor e triunfado na metrópole, ele é de origem provinciana. Veio à luz no pequeno vilarejo de Sayula, no estado mexicano de Jalisco, em maio de 1917. Os bolcheviques estavam prestes a tomar o poder na Rússia, mas sete anos antes o México já tinha dado início à sua própria revolução. O triunfo de Emiliano Zapata e Pancho Villa, porém, ainda não mexia com as emoções do pequeno Juan, pelo menos não tanto quanto à desestruturação prematura de sua família. Seu pai foi assassinado quando Rulfo tinha seis anos.

A mãe não suportou a perda do marido e pereceu pouco tempo depois, antes que o filho chegasse aos dez. “Só conheci a morte”, é o que diz sobre a infância. Conheceu também uma religiosidade profunda, porque órfão, mudou-se com os irmãos para o povoado vizinho de San Gabriel e ficou aos cuidados da avó, onde a casa era uma espécie de extensão da igreja local, e o padre praticamente vivia ali, conta Nuria (2003), um dos organizadores de sua biografia, e prossegue afirmando que a infância de Rulfo foi solitária, atenuada pela presença da irmã e pelos irmãos.

Assim, o apego ao tipo de povoado semelhante a Sayula, sua terra natal, ou à paisagem rural mexicana, igual a inúmeros vilarejos existentes na América Latina, está representado no romance em diferentes passagens como, por exemplo, nessa em que o narrador descreve um momento de meditação que Fulgor Sedano, administrador da fazenda Media Luna, realiza: “sentia carinho por aquela terra; por aquelas colinas peladas tão trabalhadas e que ainda continuavam aguentando o sulco, dando cada vez mais de si” (RULFO, 1977, p.35-36).

A exposição do personagem Fulgor Sedano remete a um domínio específico, a um local determinado, ermo onde predomina solidão e abandono. Através da linguagem manipulada com técnica e esmero diferentes aspectos da realidade desses rincões são revelados na literatura de rulfiana. Nesse sentido, o uso da palavra escrita pode estabelecer nova configuração para as coisas representadas, mantendo uma ligação com a realidade natural. Embora a literatura permita a criação de novos universos, estes são assentados, ou inspirados, na realidade onde aquele que escreve está inserido. Assim, a palavra escrita humaniza pelo fato de trazer à superfície realidades não visíveis.

Juan Rulfo atesta que o romance *Pedro Páramo*, é uma história de mortos, contada por um morto a outro morto, em uma cidadezinha morta. O texto ficcional revela, principalmente, a história recôndita de uma realidade que já não faz parte da rotina dos moradores das grandes cidades, ou mesmo das cidades de médio porte latino-americanas. Por vezes, o que é lido se parece com imagens perdidas na primeira metade do século XX, quando as benesses do progresso apenas começavam a maravilhar os habitantes do Novo Mundo. Desse ambiente emerge a quietude e através dela Rulfo encontrou uma maneira de expressar o elemento que perpassa a narração do início ao fim: o silêncio, este manifestado pelo monólogo das personagens que é sobreposto pelo diálogo constante entre os mortos que se recusam a descansar em paz, e se traduz em literatura.

Todos esses aspectos contribuem para que detalhes relacionados àquele que escreve e à escritura fortaleçam o tripé literário autor/obra/leitor e, conseqüentemente, a possibilidade de alcançar aquilo que Candido chamou de função humanizadora da literatura, pois:

As obras literárias não estão fora das culturas, mas as coroam, e na medida em que essas culturas são invenções seculares e multitudinárias, fazem do escritor um produtor que trabalha com as obras de inumeráveis homens.

(RAMA, 2001, p.247).

O escritor é, portanto, “um compilador, [...] um genial tecedor na vasta oficina histórica da sociedade”, descreve Roa Bastos, citado por Rama (1983, p.23-25). Logo, Rulfo está inserido no contexto social mexicano e latino-americano, mas não é definido somente por esse contexto e pela sua posição no processo produtivo literário e sim, também, pelas opiniões, convicções e disposições manifestadas, ou

seja, pela maneira como é capaz de atuar no meio do qual faz parte e, especificamente, referindo-se ao romance *Pedro Páramo*, é verificada a clara intenção de dar visibilidade àqueles, historicamente invisíveis.

## 4.2 O contador da história

O modo como o artista relaciona-se com o mundo tensiona os patamares discursivo e narrativo, o que resulta na afirmação da ambiguidade inerente à capacidade de fabular. Tal desacordo matiza as discussões contemporâneas sobre a produção artística literária, isto é, sobre a literatura. Ao assumir-se como alguém que fala dentro do texto, o escritor, na condição de entidade extratextual, delega voz ao narrador, aquele que organiza o material narrado de dentro do discurso. Desse modo, o escritor, ou seja, o sujeito histórico localiza-se “fora” do texto, no espaço-tempo social da contemporaneidade. Em seu trabalho escritural, Rulfo incumbe as figuras internas ao texto – seus narradores – de narrar em dois modos diferentes.

O primeiro contempla avanços e recuos, marcado por tempos misturados, pela constituição de uma subjetividade ancorada em insistente busca de identidade, em que a figura paterna é representada de forma ressentida. Esta maneira suscetível de retornar à origem ocorre por intermédio das lembranças da mãe trazidas à memória no presente do filho. Trata-se de uma história sobre o retorno, enleada a outras histórias ordenadas de forma complexa e aflitiva, contadas por um narrador que cria a ilusão, já na primeira frase do romance, de falsa linearidade narrativa ao explicar o motivo de sua ação: “Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo. Minha mãe que disse.” (RULFO, 1977, p.9).

É possível observar no fragmento destacado, que a fala do narrador personagem, Juan Preciado, confere à narração objetividade, clareza e propósito que são alcançados através do emprego de técnicas narrativas como o monólogo e o diálogo. Além disso, ambos os métodos narrativos conjugam-se com a sensibilidade do leitor contemporâneo mais acostumado a “ver” narrar que “ouvir” narrar, isso significa que Rulfo adotou uma postura vanguardista em relação aquela dos escritores do século XIX ao desprezar longas descrições, por exemplo, com isso

nega a si mesmo a possibilidade de analisar e julgar a conduta de suas personagens, comum no estilo realista afirmado ainda no século XIX.

Desse modo, as palavras de Benjamin sintetizam a argumentação do parágrafo, pois “é certamente já metade da arte do narrador livrar uma história de explicações, na medida em que ele a reconstitui.” (BENJAMIN, 1987 p. 445). Conseqüentemente, ao recompor o mundo ficcional, o narrador Juan Preciado evidencia um grau de conhecimento reduzido às recordações da mãe, reproduzidas em sua consciência que, por um lado revelam o caráter paradisíaco de Comala e por outro abandono e desolação.

Entretanto, o filósofo alemão acrescenta que a configuração do narrador tradicional mostra este como “um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1994, p. 198), com significativo senso prático e grande dimensão utilitária. A narrativa, portanto, surge do valor da experiência que passa de uma pessoa a outra. Porém, a natureza das “recomendações” do narrador é diferente de todas as outras formas prosaicas porque não se vincula essencialmente à experiência em comum, mas na segregação, no isolamento e atividade particular, uma vez que o escritor:

[...] se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo.  
(BENJAMIN, 1994, p.204).

Assim, deriva da agonia produzida pelo ato de escrever, a natureza ambígua da narração e por extensão, a constituição do seu narrador. Contudo, adverte Benjamin (1994), quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia, visto que:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. [...] Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.  
(BENJAMIN, 1994, p.205).

O segundo modo de narrar de Rulfo, referido anteriormente, é caracterizado pela presença de contadores de histórias que observam e relatam não as próprias, mas outras histórias. Nesse labor, diferentes narradores buscam a construção de uma representação histórica da Revolução Mexicana bem como da Guerra Cristera que assolaram o México no início do século XX. Os episódios revelados juntam-se a trajetória do personagem Pedro Páramo. Tais mesclas são percebidas como um evento dentro do outro, que embora pareçam circulares, apontam para um movimento de saída, de travessia, de desvio, como pode ser constatado nesta passagem: “Lá em cima um céu azul e por trás dele talvez haja canções [...] há esperança em suma.” (RULFO, 1977, p.26).

Esse aspecto do romance *Pedro Páramo* leva a pensar que a história contada é diferente do registro historiográfico oficial sobre o evento bélico mais importante da América Latina no século XX, pois é facultada uma chave nova para entendê-lo, isto é, a versão mostrada por Rulfo é aquela dos derrotados, excluídos ou invisíveis historicamente, diferente, portanto, da interpretação tradicional dos vencedores. Desse modo, trata-se de um texto que contempla “[...] a perspectiva histórica da mudança” (ARRIGUCCI, 1994, p.16) uma vez que toda a obra de arte na sua essência tem certa autenticidade e representa elementos da realidade vivida, “desde sua duração material até o seu testemunho histórico”. (BENJAMIN, 1994, p.198).

Por outro lado, há também a presença de um narrador em terceira pessoa que revela as recordações infantis do personagem Pedro Páramo sempre associadas à imagem de Suzana – o amor impossível do morador mais poderoso de Comala – que vive atormentada pela loucura. Este narrador completa o discurso do narrador personagem Juan Preciado uma vez que continua o próprio relato desde o momento da morte daquele: “você quer me fazer acreditar que morreu de sufoco Juan Preciado? [...] E você está vendo que nós o enterramos. [...] Tem razão Doroteo. Foram os sussurros que me mataram.” (RULFO, 1977, p.51-52). O narrador do trecho anterior apresenta características semelhantes às daquelas do romance tradicional, diferindo, porém ao não manifestar nenhuma espécie de comentário, o que confere objetividade e singularidade à narrativa.

Em outras palavras, a objetividade do narrador perdura por todo o romance, e apesar de sua narrativa estar intercalada por relatos, diálogos e murmúrios de outros narradores, é por meio de suas intervenções que é tecida a linha responsável pela

maioria dos fatos que compõem a cronologia da personagem título. Portanto, o narrador que observa e conta desempenha o papel denexo ou ponte entre o mundo narrado na segunda parte do romance e o narrador personagem Juan Preciado presente na primeira parte na história. Este narrador em terceira pessoa alterna o monólogo interior com o diálogo de modo que a narração mais mostra do que diz, uma vez que os personagens aparecem atuando diretamente para relatar parte importante da história que Juan Preciado – o narrador personagem – desconhecia.

Explicando melhor, os diálogos que constroem a personagem Pedro Páramo, compondo sua figura e trajetória, como por exemplo, os ardis criados pelo protagonista para apoderar-se da região e tornar-se o maior latifundiário local: “A coisa começou – pensou – quando Pedro Páramo saiu de baixo e subiu na vida.” (RULFO, 1977, p.60); o assassinato de inimigos: “Pedro Páramo provocou tal mortandade depois que mataram seu pai” (RULFO, 1977, p.68); legislação em causa própria: “E as leis? Que leis, Fulgor? De agora em diante que vai fazer a lei somos nós.” (RULFO, 1977, p.37); entre outros, tudo é mostrado de modo dialógico. Porém, as conversas são interrompidas bruscamente para ressurgir posteriormente em diferentes planos justapostos, isto é, a técnica empregada por Rulfo é organizada com auxílio de elipses e interrupções que vão se configurando no encontro de vozes que constituem o romance, delineando uma narrativa composta não apenas por um discurso hegemônico, mas que contempla os falares, os espaços e a cultura campesina do México rural.

Por outro lado, aspectos da personagem Pedro Páramo ainda menino vivendo na casa dos avós, auxiliando-os em tarefas domésticas: “Pedro vá debulhar milho com sua avó.” (RULFO, 1977, p.16); sua feliz convivência com Suzana San Juan: “Me ajuda aqui Suzana. [...] O vento nos fazia rir.” (RULFO, 1977, p.16); e o adulto arrebatado: “Senti que o céu se abria”. [...] “Tive vontade de correr para você” [...] “E chorei Suzana, quando soube que finalmente você regressaria.” (RULFO, 1977, p.71) são revelados pela oralização do que se passa na consciência do narrador, isto é, pelas vias do solilóquio, apresentando um Pedro Páramo generoso, magnânimo e apaixonado enquanto o colóquio expõe um adulto perverso, cruel e insensível. Dessa maneira, os contadores da história *Pedro Páramo* a apresentam por uma dupla perspectiva em movimento dialético envolvendo a arte e a sociedade num sistema de influências recíprocas.

A literatura parra a exercer função social ao ilustrar a possibilidade de reconhecimento da realidade que cerca o homem, ao transportar para o mundo ficcional suas vivências. Logo, ao assumir o que diz, o narrador coopera com a não alienação daquele que lê. Nesse caso o narrador traz para si a responsabilidade das palavras proferidas, e das consequências que suas ideias e acusações suscitam. O contador da história sendo um ser fictício que dá vida e movimento à narrativa cria condições propícias para a adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência.

### 4.3 As histórias

Toda história bem contada, lida ou ouvida, deixa a impressão de já termos um dia conhecido os seres que vivem nela. Quem já não adiou o término de um livro pelo simples prazer de poder conviver e conversar mais tempo com suas personagens? Ou quem já não se sentiu repugnado, e até ofendido, pela crueza, rudeza ou animalidade daquelas criaturas que passam a habitar nosso mundo com tanta verdade?

Ao refletir sobre essas e outras questões semelhantes, Antonio Candido em *A literatura e a formação do homem* robustece a força humanizadora da literatura, ao associar tais sensações a aspectos psicológicos que atenderiam a uma "espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia" (CANDIDO, 1972, p.80) presente tanto na criança como no adulto, no instruído ou no analfabeto, uma vez que ao agir na essência da personalidade, a literatura "faz viver". (CANDIDO, 1972, p.85). Além disso, a inexistência de explicações que justificariam, por exemplo, determinadas experiências humanas encontra nas histórias religiosas ou míticas respaldo, e os textos ficcionais que servem a tal função tomam o real como referência.

A história de *Pedro Páramo* apreende a realidade dos camponeses pobres que habitavam pequenos povoados mexicanos em um período de tempo que abrange o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Além da miséria material que dificultava a vida das pessoas, soma-se a truculência, a exploração e o desmando de um latifundiário que legislava conforme conveniências pessoais. Não bastasse esse cotidiano penoso, sobreveio a escabrosidade da revolução mexicana

e a rebelião cristera a dizimar tudo: “o povoado ficou solitário, todos arrepiaram caminho para outros rumos”. (RULFO, 1977, p.103).

Juan Rulfo escreveu sobre o interior do México e seu povo. Sabemos, contudo, que o escritor era filho de importantes proprietários de terra e ainda na adolescência fixou-se na capital do país; frequentou a universidade, tornou-se funcionário público e, era membro da Academia de Letras Mexicana, conhecedor e participante, portanto, de um grupo social muito diferente daquele que pretendeu retratar em sua literatura, tornando explícito um paradoxo: um homem intelectualizado, cidadão, não participante da vida e da realidade camponesa a escolhe como ponto de partida e de chegada para a sua produção ficcional, por quê? As reflexões de Rama, expostas no excerto abaixo, podem apontar para uma possibilidade de compreensão:

Embora pareça paradoxal, é verdade que a reativação do problema regionalista na América Latina foi consequência da modernização que começou a penetrar em zonas afastadas, imobilizadas, ou em decadência depois de um dos habituais ‘boom and bust’ da economia continental. Embora isso não possa continuar em sua detalhada progressão econômica, há dois índices confiáveis que são considerados no estrito campo intelectual: um é a reação defensiva gerada nas regiões internas em relação às capitais ou às cidades dinâmicas do país, o que só pode ser explicado pela agressão a seus valores tradicionais vinda desses centros, como foi percebida pelos habitantes da região; o outro é concomitante e deriva dessa reação defensiva, pois não teria sido possível sem a existência de um grupo intelectual com consideráveis níveis de preparação, capaz de aceitar o desafio e opor-se a ele, começando um debate no mesmo plano. (RAMA, 2001, p.291).

De um modo significativo e geral, a contradição observada traduz um esforço dos ficcionistas latino-americanos em incorporarem o mundo rural e agrário em seu trabalho. A cisão entre o universo que produz (cidadino, letrado e que dispõe de um sentimento e estilo de vida que se aproxima do burguês) e o universo a que se refere a representação ficcional (rural, iletrado, não-burguês) está na essência da escrita regionalista latino-americana. Por outro lado, as observações de Ángel Rama tornam claro o duplo estatuto da literatura, isto é, a ficção regionalista está relacionada ao contínuo fluxo e impacto da modernização desigual e conservadora

que se verifica em sociedades periféricas e dependentes como a mexicana em seus vários momentos históricos.

*Pedro Páramo* representa, assim, uma resposta aos diferentes estágios do processo social de modernização. Recolhendo materiais culturais de tradições locais que foram criadas historicamente no bojo desse processo, seja em zonas rurais que tiveram certo dinamismo econômico, mas que depois entraram em decadência, seja em áreas agrícolas que surgiram como espécie de apêndice a essas outras, este romance, assim como o romance regionalista, enfatiza elementos percebidos como tradicionais engendrados em regiões interioranas.

Além disso, Rulfo escreveu o romance *Pedro Páramo* como um exilado na própria nação por essa razão propõe, na solidão de sua escritura, evocar e fazer presente o passado regional, pois a província de Jalisco não é o lugar onde ele está, mas o lugar distante ao qual volta pelo caminho da escrita e esse retorno é uma reação a uma sensação de exílio. Por isso, apresenta em sua narrativa a urgência e a possibilidade do regresso à região de origem, por meio de Juan Preciado que parte para Comala levado pelo “voo das ilusões” (RULFO, 1977, p.9) que despertam nele lembranças maternas: “eu imaginava ver tudo aquilo através das lembranças de minha mãe”. (RULFO, 1977, p.10). O narrador personagem viaja – contra o movimento migratório da maioria – para a província, um povoado abandonado tão estranho para os que chegam quanto foi a metrópole para o autor das histórias de *Pedro Páramo*, quando para lá se dirigiu, durante a adolescência. Nesse sentido, a reflexão de Rama é elucidativa e conclusiva:

[...] o impacto modernizador gera em primeiro lugar uma retirada defensiva, um mergulho protetor no seio da cultura regional e materna, com um premente apelo as suas fontes nutritivas, mas também com o desejo de reexaminar de forma crítica suas condições peculiares, as forças de dispõe, a viabilidade dos valores aceitos sem análise, a autenticidade de seus recursos expressivos.  
(RAMA, 2001, p.214).

Por fim, as histórias de *Pedro Páramo* não terminam com as personagens vivendo felizes para sempre, pelo contrário, a conclusão é súbita: “desmoronando, como se fosse um monte de pedras” (RULFO, 1977, p.103), e as personagens, estão mortas para sempre, o guia que conduz o Juan Preciado até Comala diz isso

nas primeiras páginas do romance: “Não vive ninguém aqui.” (RULFO, 1977, p.12). Portanto, o texto ficcional é uma tentativa de apresentar os mexicanos e o México, diferentes da exposição oficial, dando visibilidade aos invisíveis. *Pedro Páramo* mostra ao mundo os campesinos pobres com suas histórias, as quais podem ter sido contadas até então, pela versão dos vencedores. Logo, a possibilidade real encontrada por Rulfo, para concretizar tal projeto foi literária. Porém, não se trata de ação inocente, ou seja, nesse caso a literatura contrapõe-se a ela mesma pela denúncia, tornando-se um contra poder.

Talvez a literatura seja relativamente útil em sentido prático, ou necessária como objeto de estudos na academia que lhe atribui relevância. Porém, tempo que corre de valorização do superficial, do fragmentado e do instantâneo, o encontro solitário com a literatura é um fenômeno social de caráter pouco frequente. O poder da literatura só deve ser revelado por aquele que se perceber despertado em sua sensibilidade e se colocar a decifrar enigmas ou mistérios envoltos por oceanos, florestas e labirintos íntimos ou tiver o pensamento instigado a dialogar com o mais translúcido e absurdo infinito a fim de refletir sobre as realizações e descobertas humanas, em outras palavras, tenha vivido algum caso de amor com a literatura.

## 5 O INVISÍVEL VISÍVEL DA HISTÓRIA E SUAS REPRESENTAÇÕES

As maneiras de olhar o texto permitem diversas considerações a respeito do romance do escritor mexicano Juan Rulfo, publicado em 1955. Possibilitam, sobretudo, perceber como a literatura representada pelos mundos de pesadelo, como o de Suzana San Juan, de busca, como o de Juan Preciado e de truculência, como aquele de Pedro Páramo, condenado a não realizar jamais o único desejo que nutria de compartilhar o mesmo universo de Suzana San Juan, aproxima-se da história. Sempre em movimento, histórias dentro de histórias, narradas por diferentes vozes povoam a aldeia de Comala. Um percurso inicial para conhecer algumas dessas trajetórias pode ser vencido ao acompanhar o deslocamento do ser que vive ou conta as diferentes narrativas, ora cruzadas, ora entrecruzadas, porém em momento algum, ordenadas. Assim, a pequena povoação enche-se com a vida e esvazia-se dela no mesmo ritmo que seus moradores enfrentam diferentes obstáculos – na aflitiva convivência entre – quem manda e quem obedece, quem ama e não é amado, quem busca e não encontra.

### 5.1 Passos que não encontram caminhos

Uma leitura de *Pedro Páramo*, entre as tantas possíveis, segue por um emaranhado escritural com muitas divisões e passagens, ora interligadas ora separadas, em que a dificuldade crescente para encontrar uma extremidade é o principal desafio. Nele, entrelaçam-se as vozes de um viajante, que chega a um pequeno povoado para conhecer o pai, com aquelas dos moradores locais. À medida que esta história é contada, ela ramifica-se em muitas outras histórias formando um enredo labiríntico que se abre a uma multiplicidade de decifrações.

Desse ponto de vista, são identificadas duas histórias principais neste romance em discussão: uma do lugar e outra do seu morador mais importante – esta última subdivide-se em diferentes ramificações e, à medida que são contadas, estruturam as histórias principais. Conhecemos, por exemplo, quem foi a primeira esposa do personagem Pedro Páramo e em que circunstâncias ocorreu o

casamento; a amiga, os filhos dele, um grande amor, a governanta, o padre, a sobrinha do padre, um casal de irmãos, um advogado, pistoleiros, um mineiro, serviçais domésticos e mais alguns personagens, todos projetados de forma não linear em um cenário sombrio.

Por outro lado, a estrutura que alimenta as histórias ou o mote principal é, inicialmente, o movimento do filho desde a localidade onde vivia com a mãe até a praça central do lugar no qual está o pai e, posteriormente, a trajetória do pai revelada desde pontos de vista distintos, isto é, quando criança, como adulto e líder comunitário, como homem apaixonado.

Assim, duas histórias principais repletas de outras histórias são atravessadas por uma conjectura – empregando o mesmo termo utilizado por Umberto Eco – sombria em que a descrição do lugar, a trajetória do pai, bem como as demais peripécias narrativas desfilam de forma ambígua e aparentemente solta em um labirinto escritural brumoso, como conta o narrador: “Perdi o povoado. Havia muita neblina, ou fumaça, ou não sei o quê” (RULFO, 1977, p.23), sendo necessário destacar que nesse estudo há uma complicação bastante intrincada por destrinçar. Portanto, em tais circunstâncias, seria válida uma leitura essencialmente textual, desprezando quaisquer indícios extratextuais, entre os quais se encontra o autor?

## 5.2 Caminhos

O imaginário popular é uma fonte de histórias povoadas por seres horripilantes, sombras e almas de outro mundo que habitam o universo noturno regido por leis desconhecidas. Criaturas e situações dessa natureza constituem elementos centrais da narrativa rulfiana:

[...] quando me acostumei com a escuridão e com a fina réstia de luz que nos seguia, vi crescerem sombras de ambos os lados, e percebi que íamos caminhando através de uma estreita passagem [...]. (RULFO, 1977, p.14).

No exemplo acima é descrito um trajeto sinistro percorrido pelo narrador viajante, recém-chegado à aldeia habitada pelo pai até ser recebido pela melhor amiga da mãe, Eduviges Dyada.

A temerosa atmosfera que aguarda pelo viajante era noturna e mal iluminada, mas “havia estrelas cadentes. Caíam como se o céu estivesse chovendo fogo” (RULFO, 1977, p.29), elas orientavam, através de relâmpagos esporádicos, os passos daquele que chega, porém os rápidos clarões “se dissolveram como sombras [...] as luzes apagaram. Então o céu se assenhorou da noite” (RULFO, 1977, p.29), a ausência de claridade se fez total, e o fantástico insinua-se.

Esse aspecto de mistério observado logo no início da narrativa e disseminado pelo restante dela pode ser explicado pelas preferências literárias do leitor Juan Rulfo. Segundo vertentes ligadas a sua fortuna crítica, o escritor voltou sua atenção, enquanto leitor, à produção da periferia europeia, sobretudo da zona nórdica (Noruega, Suécia, Dinamarca, Finlândia e Islândia), correspondente a dois períodos sucessivos: o fim do século XIX e o começo do século XX e o posterior entre guerras e dali teria retirado inspiração para escrever.

Do mesmo modo, recorreu à produção sulista estadunidense, representada por William Faulkner, em detrimento da linha literária mais urbanizada e industrializada de Nova Iorque, que apresenta os movimentos vanguardistas, representada pela narrativa de Ernest Hemingway, relata Ángel Rama (2001), e prossegue revelando que em 1959, Rulfo confessara ao escritor e ensaísta José Emílio Pacheco que as escolas alemã e nórdica dos princípios do século passado, que criaram uma realidade e uma perspectiva social baseadas no voo da imaginação, eram suas preferidas.

Naquela época, Rulfo leu Sillanpää<sup>2</sup>, Bjornson<sup>3</sup>, Hauptmann<sup>4</sup> e a primeira série de escritos de Hamsun<sup>5</sup>. Inspirado pela leitura das obras desses escritores ele delineou as bases para elaboração de seu projeto literário, pois segundo a descrição de Ángel Rama, em 1974 confessara que Hamsun o levava a planos desconhecidos, a um mundo brumoso, que o apartara de certo modo da situação de intensa luminosidade mexicana, representada, na literatura, pelo desenvolvimento de temas ligados à eclosão da Revolução.

<sup>2</sup> Frans Emil Sillanpää (1888-1964), escritor finlandês. Prêmio Nobel de literatura em 1939.

<sup>3</sup> Bjørnstjerne Martinius Bjørnson (1832-1910), escritor norueguês. Nobel em 1903.

<sup>4</sup> Gerhart Hauptmann (1862-1946), escritor, dramaturgo e poeta alemão. Nobel em 1912.

<sup>5</sup> Knut Hamsun (1859-1952), escritor norueguês. Nobel em 1920.

Desse ponto de vista, ao projetar o romance *Pedro Páramo*, Rulfo inova e robustece a tendência sombria e enigmática recolhida em suas leituras anteriores. Em consequência disso, promove encontro importante entre um estilo de escrita claro e conciso que remete ao modo de narrar realista observado, por exemplo, no comportamento do personagem, descrito como grande latifundiário, que após encerrar negociações com um grupo de rebeldes que havia invadido a propriedade dele durante a Revolução Mexicana recolhe-se para meditar: “Pedro Páramo tornou a se fechar no escritório. Sentia-se velho e oprimido”. (RULFO, 1977, p.80).

A conduta de Pedro Páramo descrita no fragmento acima pode ser perfeitamente notada no mundo real. Do mesmo modo, a capacidade criativa do artista suaviza a realidade cotidiana harmonizando-a com a leveza irreal do mistério, pois a despeito da tristeza e sobrecarga, Pedro Páramo liberta-se, refugiando-se em um universo só dele, e extravasar sua angústia quando “[p]ensava mais em Suzana San Juan. [...] qual o mundo de Suzana San Juan? Esta foi uma das coisas que Pedro Páramo nunca chegou a saber” (RULFO, 1977, p.80). Assim, a antítese entre luz (realidade, vida cotidiana) e sombra (mistério, mundo do acaso), sinaliza rejeição à totalidade da lógica cartesiana ou racionalidade iluminista predominante na literatura realista.

Desse prisma, *Pedro Páramo* é reflexo do trabalho do escritor harmonizado com as fontes inspiradoras, pois além da filiação às influências nórdicas, a obra foi engendrada em situações culturais semelhantes àquelas vividas pelos escritores europeus no período pós-guerras. Rulfo, assim como eles, sentiu-se submetido ao processo de adaptação urbana, na primeira metade do século vinte, enquanto consolidava sua trajetória literária. Adaptação esta, compartilhada com as populações rurais mexicanas que deixaram o campo e migraram para a cidade, saíram do México transferindo-se para os Estados Unidos e para a Europa. Há passagens no romance que ilustram essas afirmações, revelando a situação de ruína dos pequenos povoados, do próprio país e também dos camponeses, ocasionada pelo êxodo rural e descaso do poder central. Nesta que segue, a personagem Eduviges Dyada explica ao filho da melhor amiga, recém-chegado ao povoado, os motivos pelos quais o vilarejo parecia abandonado:

Desde então a terra ficou baldia e como em ruínas. Dava pena vê-la cheia de achaques, com tanta praga que a invadiu, depois que a

deixaram sozinha. De lá pra cá as pessoas se afligiam, os homens debandaram em busca de outras fontes [...] até parecia uma coisa alegre ir-se despedir dos que iam embora [...] parece que se esqueceram do povoado e de nós.  
(RULFO, 1977, p.69).

Assim, além da tendência ao misterioso que atravessa toda a narrativa, a mesma também constitui uma resposta ao embate desencadeado pela modernização em curso no México por remeter e trabalhar temáticas ligadas, por exemplo, ao regionalismo. Nesse sentido, muitos intelectuais, entre eles Juan Rulfo, ajudaram a garantir a percepção generalizada de que naquele momento histórico constituía-se, naquele país e na América Latina, todo um conjunto específico de reflexões. Em suas reflexões sobre a realidade latino-americana, Ángel Rama fala de um:

[...] processo de aculturação que não responde a um mero intercâmbio civilizado entre culturas, mas é a única opção que se impõe para poder solucionar um choque de forças culturais muito díspares, uma das quais viria a ser previsivelmente destruída no confronto, sendo simplesmente vencida em termos de um pacto. Os regionalistas respondem a esse conflito: tentarão evitar a ruptura, que se aproxima, entre os diferentes setores internos que compõem a cultura latino-americana, devido à desigual evolução experimentada e aos diversos ingredientes originários, enquanto assistem a uma aceleração modernizadora.  
(RAMA, 2001, p.212-213).

Por outro lado, ainda é válido observar que o romance *Pedro Páramo* pertence ao cânone de produções artísticas que encontram ancoragens nas produções anteriores, nas quais chama atenção o fato de que regionalismo e universalismo não travam batalhas novas. Seus conflitos são antigos. Enquanto o primeiro busca proteger-se das mudanças acarretadas pelo fenômeno globalizante e estimuladas pela sociedade capitalista em busca de uma particularidade que o diferencie do restante; o segundo tenta homogeneizar as sociedades ao redor do mundo, em nome de uma conduta que tem como principal escudo o progresso e o desenvolvimento. Em busca da modernidade, quase sempre o primeiro é derrotado pelo segundo, ou então sofre alterações que o modificam radicalmente.

Portanto, o compromisso do romancista em dar visibilidade a determinados aspectos da história mexicana conduz à assunção de posturas às vezes extremadas, que, em nenhuma hipótese, concedem um lugar confortável para o seu

defensor, o que torna ainda mais conturbada a relação entre a literatura e a realidade.

### 5.3 Idas. Voltas.

Em lugar ignorado e no seu leito de morte, Dolores Preciado fez com que seu filho Juan Preciado lhe promettesse que procuraria por seu pai, Pedro Páramo, e reclamaria tudo o que, por direito, lhe era devido.

Não deixe de ir visitá-lo [...] não vá pedir nada a ele. Exija o que é nosso. O que tinha obrigação de me dar e nunca me deu... O esquecimento em que nos manteve, meu filho, cobre caro. (RULFO, 1977, p.9).

Inicialmente, Juan Preciado não se preocupa em por em prática o pacto combinado com a mãe: “não pensei em cumprir minha promessa” (RULFO, 1977, p.9), porém, à medida que o tempo passa, ele é movido pela expectativa favorável de que no lugar para onde a mãe queria que ele fosse, talvez, vivesse melhor, pois: “as terras de Comala são boas” (RULFO, 1977, p.62), revela ao padre Renteria em uma conversa que tivera com seu superior, o pároco de Contla.

Lembrou-se Juan Preciado, também, que em certa ocasião, quando falavam sobre Comala, a mãe dissera, que “ali se gostaria de viver para a eternidade.” (RULFO, 1977, p.52). Assim sendo, ele muda de ideia em relação à decisão anteriormente tomada: “Foi agora, há pouco que comecei a me encher de sonhos, a dar voo às ilusões” (RULFO, 1977, p.9), decidindo, portanto, partir em viagem.

Deste modo, o marco zero do movimento de retorno se inicia em uma interseção de rotas “onde cruzavam vários caminhos” (RULFO, 1977, p.11), mas por desconhecer o rumo a ser tomado, Juan Preciado aguarda e vigia, “até que afinal apareceu este homem” (RULFO, 1977, p.11) o qual foi seguido por Juan Preciado. Ambos se deslocam, a pé, avançando ora lado a lado, ora o homem na frente e o viajante atrás. Esta foi a melhor forma encontrada, por ambos, para percorrer o trajeto até Comala: “Fui atrás dele tentando emparelhar com o seu passo, até que pareceu perceber que eu o seguia e diminuiu a marcha de sua carreira. Depois íamos os dois tão colados que quase roçávamos os ombros”. (RULFO, 1977, p.11).

O personagem que guia Juan Preciado é Abundio, parente consanguíneo dele, que tem como ocupação conduzir bestas de carga, mais precisamente ele é irmão de Juan Preciado, informação dada pelo próprio tropeiro, que afirma: “eu também sou filho de Pedro Páramo”. (RULFO, 1977, p.11). Para chegar a Comala, situada na “mais remota lonjura” em um vale tórrido, eles caminham ladeira abaixo, e à medida que adentram pelo declive Juan Preciado sente-se sufocado por uma sensação de calor intenso, porque a aldeia “está sobre as brasas da terra”. (RULFO, 1977, p.11).

Já em Comala, Juan Preciado percebe-se mergulhado em uma atmosfera aparentemente desolada, inabitada:

Agora estava aqui, neste povoado sem ruídos. Ouvia caírem os meus passos sobre as pedras redondas que calçavam as ruas. Meus passos ocos, repetindo o seu som no eco das paredes tintas pelo sol do entardecer. Fui andando pela rua principal nesta hora. Fitei as casas vazias; as portas desencaxadas, invadidas pelo mato. Como disse aquele sujeito que se chamava essa erva? “Serpentária, senhor. Uma praga que só espera as pessoas saírem pra invadir a casa. O senhor vai ver.”  
(RULFO, 1977, p.13).

Porém, em meio à desolação surgem possibilidades, seres:

Ao passar por uma esquina, vi uma senhora embrulhada em sua mantilha que desapareceu como se não existisse. Depois meus passos tornaram a se mover e meus olhos continuaram a se aproximar do buraco das portas. Até que novamente a mulher da mantilha cruzou comigo.  
– Boa noite! – disse pra mim.  
Segui-a com o olhar. Gritei pra ela:  
– Onde mora dona Eduviges?  
E ela apontou com o dedo:  
– Lá. Na casa junto da ponte.  
Observei que sua voz era feita de fibras humanas, que sua boca tinha dentes e uma língua que travava e destravava ao falar e que seus olhos eram como todos os olhos das pessoas que vivem sobre a terra.  
(RULFO, 1977, p.13).

Juan Preciado está agora em um mundo fantasmal que não o surpreende, naturalmente ele percebe que seres surgem e desaparecem. Junto a este fato, soma-se a presença de sua mãe Dolores, já morta, ora como uma voz que ouve, ora ao avisar a Eduviges da chegada do filho a Comala:

- Quer dizer que o senhor é filho dela?
  - De quem? – respondi.
  - De Doloritas.
  - Sim, mas como sabe?
  - Ela me avisou que o senhor viria. Exatamente hoje. Que chegaria hoje.
  - Quem? Minha Mãe?
  - Sim. Ela mesma.
- (RULFO, 1977, p.14).

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

- O que é que você tanto faz aí no banheiro, menino?
  - Nada, mamãe.
  - Se você ficar mais aí vai aparecer uma cobra e morder você.
  - Sim, mamãe.
- (RULFO, 1977, p.16).

Nesse ponto da leitura, é conhecido que o menino é Pedro Páramo, o pai já morto de Juan Preciado, porém a primeira enunciação de sua infância aparece mesclada com as lembranças do velho Pedro Páramo, em sua cadeira, mirando o caminho em que o corpo de Susana San Juan foi levado após a morte dela, nas páginas finais do romance.

Todos estes fragmentos seguem uma sequência, na qual os relatos são separados apenas por espaços em branco, sem nenhuma indicação numérica ou presença de títulos, porém fica evidente que a narrativa rompe com a linearidade temporal dos acontecimentos, assim como o fantasmal não é somente parte do tema, mas está fundamentado na forma do romance.

Como os pequenos trechos que se sucedem pelas páginas do livro, a dúvida sobre a existência de algum movimento indicador de alguma unidade, alguma lógica que unifique o sentido da narrativa aumenta. Mais que vozes aparentemente soltas, cada fala que surge em *Pedro Páramo* pode ser considerada uma história? Antes de avançar na discussão destas questões, a ideia é refletir sobre o romance do ponto de vista das literaturas periféricas, isto é, o problema da narração, melhor dizendo, a narração como problema.

#### 5.4 Mudança de rota

Narrar, poder contar sua história, sempre foi um problema para as nações periféricas. Para um povo narrar a si mesmo faz-se necessário que seja elaborado um modelo de representação. A formulação desse modelo exige autonomia, consciência de si e da própria história. Dessa perspectiva, se há uma lógica interna em *Pedro Páramo*, esta leva à totalidade?

Como é de amplo conhecimento, a história de formação das nações latino-americanas ocorreu de maneira problemática, uma vez que ela ficou estabelecida como resultado da escravidão e da exploração, em um momento em que a autonomia humana sobre a natureza fazia-se preponderante. Assim, enquanto para o mundo europeu importava a elevação do homem, seus direitos e deveres, nos países latino-americanos vigorava a dominação do homem pelo homem. Isso não quer dizer que no velho mundo a autoridade de outros homens não existisse, na verdade tratava-se de um movimento de dominação também da natureza humana.

Nesse sentido, aspectos como autonomia e modelo de representação se colocam de forma problemática em nações que são impossibilitadas de construir, como povo, os caminhos da própria história. Desse horizonte, essa questão difícil de tratar transfere-se também para o artista que se dedica à criação literária; para o leitor, que quer se reconhecer ou estabelecer uma relação com texto; e para a literatura em si que, como trabalho estético, como parte do mundo do trabalho, precisa repensar seu poder ou sua potencialidade de representação.

Além de inserir-se nessa reflexão, Juan Rulfo precisou lidar, também, com questões mais específicas, aquelas do universo mexicano, cuja busca por mudanças reclamadas pela sociedade deu-se através de revoluções armadas que fracassaram em seu intento de promover melhoras significativas para a população de um modo geral. Nessas circunstâncias, antecedeu o romance de Rulfo, um conjunto de obras escritas por autores mexicanos que buscaram tratar ou responder (direta ou indiretamente) a esses problemas, sempre enfatizando a complexidade da cultura mexicana.

Diante, então, dos problemas centrais da literatura engendrada na América Latina como a dialética local e universal bem como a possibilidade e potencialidade

da narração como representação; assim como as condições materiais e históricas da nação mexicana e seu sistema literário em formação, de que maneira a obra de Rulfo coloca-se, no sentido de dar visibilidade a aspectos sonegados da história?

Retomamos a análise e examinamos com atenção a aproximação de Juan Preciado com sua terra natal. Constatamos que a possibilidade do encontro com o povoado e seus habitantes é imediata, mas a separação mora ao lado, isso porque a esperada convivência entre o antigo representado pelo povoado e seus moradores com o moderno simbolizado pelo viajante, é duvidosa, pois antes de chegar ao destino, o filho de Dolores é informado pelo irmão, que o pai morrera, há anos, e o lugar para onde se dirigem localiza-se muito distante. Logo, na mesma proporção que a leitura progride, os personagens caminham, a ideia de dilema, de bifurcação, e de divisão se fortalece.

Nesse sentido, ideias dicotômicas como totalidade e fragmentação, local e universal, oralidade e escrita, são exemplos que vão ampliando-se em significação e importância.

Ainda nas primeiras páginas do texto, enquanto Juan Preciado e Abundio se deslocam em um movimento cada vez mais acelerado rumo a Comala, diálogos entrecortados por silêncios são de quando em quando retomados. Falam sobre o lugar, sobre seu principal morador e sua propriedade:

- Como é que o senhor disse que se chama o povoado que se vê lá embaixo?
- Comala, senhor.
- E o senhor vai a Comala pra quê, se é possível saber? – ouvi que me perguntavam.
- Vou ver meu pai – respondi.
- [...]
- E que figura tem seu pai, se é possível saber?
- Não o conheço – disse. Só sei que se chama Pedro Páramo.
- [...]
- Olhe – diz o arrieiro, detendo-se: – Vê aquela colina que parece uma bexiga de porco? Pois bem, detrás dela está Media Luna. Agora vire pra lá. Vê o cimo daquele morro? Veja. Agora vire pra este outro lado. Vê outro cimo que quase não se vê de tão longe que está? Bem, isso é a Media Luna de cabo a rabo. Como se a gente dissesse, toda a terra que pode caber no olhar. Essa terrona toda é dele. O caso é que as nossas mães nos mal pariram numa esteira embora fôssemos filhos de Pedro Páramo. E o mais engraçado é que ele levou a gente pra batizar. Com o senhor deve ter acontecido a mesma coisa, não foi?
- Não me lembro.
- Ora, vá a merda!

- [...]
- Como disse?
- [...]
- Pedro Páramo morreu há anos.  
(RULFO, 1977, p.10-12).

A voz que conta para o leitor os detalhes progressivos da descida dos irmãos até o povoado chamado Comala é a mesma que age. Estamos diante de um personagem, conseqüentemente, responsável pela mediação entre a história e o leitor. Trata-se de um elemento fundamental à narrativa, porém é um ser fictício, uma invenção, uma criação linguística do autor.

Nesse sentido, a retomada da análise desse fragmento pelo ângulo linguístico, mostra um diálogo no qual são utilizadas as expressões “de cabo a rabo” e “vá a merda”, que transmitem um significado a partir do contexto linguístico-cultural da fala. São expressões comuns localizáveis tanto na oralidade quanto na literatura elaborada na América Latina. Trata-se de um recurso representativo da busca que os escritores empreendem no sentido de resgatar a oralidade e toda a sua riqueza nos textos que escrevem. Esse processo assume diversas formas, e pode ser percebido nos vários momentos de desenvolvimento do romance *Pedro Páramo*.

Assim, a valorização fala através da voz de personagens populares como o tropeiro Abundio, expõe a junção do extrato falado ao escrito tornando mais real o universo narrado e destacando o olhar transculturador de Juan Rulfo na elaboração do romance. Por outro lado, não pode ser ignorada, nesse caso, a supremacia do gráfico sobre o fônico, uma vez que o sujeito agente é o escritor, somente ele é detentor da técnica que junta a matriz épica da oralidade com a tradição do romance urbano, utilizando a mesma expressão do professor Arrigucci Junior, o que remete, certamente, à ideia de desigualdade social existente tanto no México como na América Latina, de um modo geral.

O termo transculturação foi incorporado aos estudos literários para explicar de que maneira recursos da vanguarda europeia teriam, por meio deste processo, se adaptado à realidade latino-americana. Os três aspectos a serem considerados na análise de *Pedro Páramo* e fundamentais para refletir sobre transculturação narrativa relacionam-se à técnicas ligadas ao emprego da língua, a estruturação da narrativa e a cosmovisão.

Portanto, o narrador que conduz o leitor pelo caminho de volta a Comala expõe a fala do tropeiro Abundio, que tem um nome próprio e emprega provérbios e

expressões da tradição oral para se comunicar, são marcas que exemplificam inovações estéticas de cunho transculturador. Diferentemente do observado em romances regionalistas anteriores em que a alternância da língua escrita com aquela falada pelas personagens rurais realizava-se pelo emprego de sinais gráficos, glossários e apêndices explicativos ao final da página. O gesto transculturador observado no romance é uma forma de representação complexa de interação entre as culturas americana e europeia a partir do período entre guerras e também uma resposta criativa ao choque entre as culturas por estabelecer correspondência entre as tradições popular e erudita.

### **5.5 No meio da história, outras histórias**

Através de técnicas de escrita, especialmente criativas e atualizadas em seu tempo, Juan Rulfo concebe o romance que é iniciado pela temática da busca, mais precisamente, o filho que parte para encontrar o pai, assunto transformado em mito na cultura mexicana. O filho, então se chama Juan Preciado e abre a narrativa na condição de narrador, determinando o ponto de vista inicial.

Porém, seu relato é de fato um diálogo entre mortos. Inicialmente há a impressão de que a história terá andamento linear, com tempo e espaço definidos e com um narrador simples, do tipo testemunha ocular, que merece confiança, narrando fielmente os fatos que vivencia. No entanto, em certo fragmento mais a frente é revelado ao leitor que a narrativa estava sob o ponto de vista de um narrador defunto. Ele relatava suas experiências através de um diálogo em uma cova repartida com outra personagem, com quem dividia sua condição de finado. Esta mesma personagem teria ajudado a enterrá-lo ali, naquela sepultura agora compartilhada pelos dois onde se passa o colóquio:

– Você quer me fazer acreditar que morreu de sufoco, Juan Preciado? Eu encontrei você na praça muito longe da casa de Donis, e ao meu lado estava ele, dizendo que você estava se fingindo de morto. Nós dois arrastamos você até a sombra do portal, já bem retesado, contraído como morrem os mortos de medo [...] Você está vendo que nós o enterramos [...] me enterraram na mesma sepultura que você [...]. (RULFO, 1977, p.51-54).

Esse primeiro rompimento com certa sequência esperada de acontecimentos apenas prepara para outros mais drásticos. Os primeiros cinco fragmentos, que se ocupam da descida a Comala e da recepção de Juan Preciado por Eduviges Dyada, embora já apresentem o amálgama de vozes que compõe o romance, está sob o domínio enunciativo de Juan Preciado: é ele o narrador. Certamente Abundio e Eduviges já contam histórias ao forasteiro, mas suas vozes só chegam ao leitor através da narração de Juan Preciado.

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

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

Sabemos, pelo narrador, muito da trajetória singular e individual de Pedro Páramo, mas sentimos por meio do relato dos personagens a crueldade de seus atos particulares, Damiana conta que:

A coisa começou [...] quando Pedro Páramo saiu de baixo e subiu na vida. Foi crescendo como uma erva daninha [...] Sempre esperei que ele viesse se acusar de alguma coisa; mas nunca fez isso. Depois estendeu os braços de sua maldade com esse filho que teve.  
(RULFO, 1977, p.60).

O filho que Damiana faz referência é Miguel, outro meio irmão de Juan Preciado e Abundio, cuja mãe morrera ao dar à luz, sendo ele então, criado pela governanta da fazenda Media Luna, Damiana: “O garotinho se retorcia, pequeno como era, como uma víbora.” (RULFO, 1977, p.60).

## 5.6 Damiana

Damiana Cisneros é uma personagem que se torna interlocutora de Juan Preciado durante um período após Eduvigis – amiga da mãe de Juan Preciado, Dolores Preciado – sumir do cenário como em um passe de mágica: “ao passar por uma esquina vi uma senhora embrulhada em sua mantilha que desapareceu como se não existisse” (RULFO, 1977, p.13), logo depois surge Damiana, convertendo-se em cicerone de Juan Preciado, indo ao encontro dele: “Sou Damiana. Soube que você estava aqui e vim visitá-lo. Quero convidar você para dormir na minha casa. Lá terá onde descansar”. (RULFO, 1977, p.32), Assim, Damiana apresenta-se na história e guia o recém-chegado pela povoação.

Damiana conquistara a confiança de Pedro Páramo, desde jovem, quando se recusara a abrir a porta do quarto ao patrão que costumava visitar as empregadas durante o período noturno: “abra a porta, Damiana! [...] Já estou dormindo, patrão! [...] na noite seguinte, [...] ela deixou a porta encostada [...]. Mas Pedro Páramo nunca mais voltou a procurá-la”. (RULFO, 1977, p.89). Ela guardou este segredo durante toda a vida e somente após sua morte ele foi conhecido. Assim, Pedro Páramo passou a respeitá-la e ela, a esperar por ele, a vida inteira.

Damiana viveu sozinha, à mercê da ilusão de um dia compartilhar a cama com Pedro Páramo e teria sido feliz se assim tivessem os fatos ocorrido, porém devido ao “respeito que se deu”, ela assume posição de autoridade sobre a casa e empregadas na fazenda Media Luna. A decisão dela, de não se entregar, coloca Damiana em situação de espera e vontade reprimida. Somente agora, ao guiar o visitante pelas ruelas de Comala, corajosamente, consegue contar a ele seu segredo.

Em contrapartida, o comportamento de senhora respeitável e fiel empregada de Pedro Páramo contrastavam com o papel de alcoviteira que exercia com dedicação, intermediando as relações amorosas entre Pedro Páramo e as jovens mulheres residentes em Comala:

– Ah, esse dom Pedro! – disse Damiana. Vai ser malandro até o fim. O que não entendo é porque gosta de fazer as coisas tão às escondidas; se tivesse me avisado, eu teria dito à Margarida que o

patrão precisava dela esta noite e ele não precisava ter-se incomodado em levantar da cama.  
(RULFO, 1977, p.89).

Sempre arranjou mulheres para Pedro Páramo e é descrita como uma governanta que se manteve fiel ao patrão por toda a vida. Damiana também foi ama de leite de Miguel Páramo – “Damiana! Encarregue-se disso. É meu filho.” (RULFO, 1977, p.60) – e Juan Preciado – “minha mãe me falou de uma tal de Damiana que cuidou de mim quando nasci. Então é a senhora?” (RULFO, 1977, p.32). Ocupações que ressaltam a importância dela na família de Pedro Páramo, porque os dois filhos legítimos de Pedro Páramo foram deixados aos cuidados dela. Se Damiana não pôde ser mulher ou amante de Pedro Páramo, ao menos foi a mãe postiça dos filhos dele. Criar os filhos que não eram dela simboliza a entrega e a abnegação que somente alguém com ideais elevados, poderia realizar.

Damiana participa, também, de outro momento importante: esteve ao lado de Pedro Páramo na hora da morte dele, quando Abundio chega, ela pressente algo e começa a rezar em voz alta. A voz envelhecida e desesperada produz efeito de confusão na mente de Abundio que, alcoolizado, desfere golpes fatais em Dom Pedro, até que: “desarmaram Abundio, que ainda trazia a faca cheia de sangue na mão.” (RULFO, 1977, p.102).

Interessante é que Damiana não sabia que a mãe de Juan morreria e se surpreendeu com a notícia. Naquele mundo de mortos existente em Comala, não havia onisciência. Por outro lado, Damiana pode ser caracterizada como a mulher que espera e que renova suas forças a cada dia ou a cada noite, que acredita que existem possibilidades de futuro e que um dia a sorte a alcançaria. Entre as decisões que poderia ter tomado, como ir embora ou se suicidado, escolheu permanecer. A postura dela exigiu coragem, pois permanecer significava viver as situações desagradáveis do dia a dia; conviver com as falcatruas e crueldades de Pedro Páramo, continuamente.

O narrador descortina o pano de fundo do romance: a Revolução Mexicana e a Guerra Cristera. Rulfo, na condição de funcionário público, trabalhou para o governo, viajando pelo interior do México, conhecendo a realidade do campo e do povo que, no período pós e entre guerras, esperava por dias melhores. Observava-se, também acentuada valorização do estrangeiro em detrimento do nacional, do urbano em relação ao rural. Portanto, Damiana representa essa vida em ebulição.

Por outro lado, existe uma categoria de existências, humildes e esquecidas, que compõe o lado insignificante e desprezível da vida para onde a sociedade não direciona o olhar. Perdida nesse segmento está Dolores, esposa legítima de Pedro Páramo e mãe de Juan Preciado. Aliás, etimologicamente, o nome da personagem provém do verbo latino *dolere* e remete à ideia de sofrimento. Sobre ela, não é sabido que tenha sido desafortunada sempre. Ficara. Depois do casamento com dom Pedro:

“Doloritas! Já mandou preparar meu café?” E sua mãe levantava antes do amanhecer. Acendia o fogão de lenha. Os gatos acordavam com o cheiro do fogo. E ela andava de lá pra cá, seguida pela ronda dos gatos. “Dona Doloritas!” Quantas vezes sua mãe ouviu aquele chamado? “Dona Doloritas, isto está frio. Isto não serve”. Quantas vezes? E apesar de estar acostumada a passar o pior, seus olhos humildes se endureceram.  
(RULFO, 1977, p.21).

## 5.7 Dolores

Após a morte do pai, dom Lucas Páramo, Pedro Páramo se torna herdeiro da Fazenda Media Luna, juntamente com as dívidas que o pai tinha. A maior dessas obrigações financeiras era com as irmãs Preciado. Astutamente, resolvera o problema econômico de Media Luna, propondo casamento a uma delas: escolhera Dolores que, encantada aceitara. Porém, ela tinha consciência de que a vida ao lado do pretendente seria amarga e difícil, mesmo animada com a possibilidade do próprio casamento: “Que felicidade! Ai, que felicidade! Graças a Deus que me deu o dom Pedro. E acrescentou: mesmo que depois eu me aborreça.” (RULFO, 1977, p.37).

Para Pedro Páramo, o casamento com Dolores fora a solução encontrada para saldar a dívida que o pai contraíra com a família Preciado e, por outro lado, ampliar os limites da fazenda Media Luna anexando-a as terras da família da futura esposa: “derrube as cercas se for preciso” (RULFO, 1977, p.37), ordenara ao administrador após tomar conhecimento sobre o consentimento de Dolores.

Fulgor Sedano era o administrador e capataz da Media Luna, fora o emissário do pedido de casamento. Ele anunciara a Dolores que ela havia sido a eleita de

Pedro Páramo para tornar-se a esposa dele. Surpreendida, ela sorri. Sentira-se privilegiada e até pediu um pouco de prazo: “[...] diga a ele que espere mais uns diazinhos. ” (RULFO, 1977, p.36). Tempo negado, pois o patrão tinha pressa. Tão astuto quanto dom Pedro e orientado por ele, o emissário fala da urgência em consumir as bodas, por conta do imenso amor nutrido por ela.

No momento de relatar ao patrão sobre o resultado da missão, ironiza: “Foi muito fácil fisgar a Dolores. Seus olhos até brilharam e o rosto se decompôs. ” (RULFO, 1977, p.36), levando a conclusão que ela não planejara o próprio casamento, fora surpreendida e na ausência de tempo para reflexão, consentira. Aliás, Dolores havia deixado para trás, há muito, a adolescência o que, também justifica a sensação de lisonja que o pedido de casamento provocara nela, apesar da fama de conquistador do pretendente.

Apesar de haver de um lado interesses escusos e de outro, boa fé, a união se oficializa: “o casamento será depois de amanhã [...] vai ser comunhão de bens”. (RULFO, 1977, p.37). Assim, Dolores passa da condição de mulher solteira, para aquela de esposa e depois escrava doméstica, porém: “apesar de estar acostumada a passar o pior” (RULFO, 1977, p.21), não resistira e rendera-se às evidências de um casamento mal sucedido, passando a odiar o marido. Contudo, a consciência de que representara apenas um bom negócio para dom Pedro, provocara nela uma reação incomum para as mulheres de sua época: ela se separa do marido. Ainda com o filho pequeno abandona-o, bem como tudo o resto. Assim: “Foi-se embora da Media Luna pra sempre.” (RULFO, 1977, p.21).

O comportamento de Dolores alude à condição da mulher na primeira metade do século XX, quando o romance foi escrito. As possibilidades de realização feminina, na época, resumiam-se ao casamento, por isso inicialmente, animara-se com a ideia. Sua nova condição de mulher casada confirmava seu *status* social, elevando-o ao grau máximo. Contudo, como é de conhecimento amplo, os casamentos, em sua grande maioria, eram arranjos econômicos, aos quais as mulheres eram submetidas.

Dolores muda a história, apesar das consequências. Movida pela experiência equivocada do casamento, com um filho para criar, refugiara-se na casa da irmã, em um povoado distante sendo punida com uma vida de penúria e humilhação. Lá, vivera até a morte. Porém, na hora derradeira, quando “ela estava para morrer” (RULFO, 1977, p.9), reagiu e ordenou que o filho retornasse a terra natal e

acertasse as contas com o pai: “o esquecimento em que nos manteve, meu filho, cobre caro. Não vá pedir nada a ele. Exija o que é nosso.” (RULFO, 1977, p.9). Contudo a história de Dolores não estava terminada. Do além-túmulo ela se comunica com o filho que vaga pelas ruas de Comala à procura do pai:

– Não está me ouvindo? – Perguntei em voz baixa.  
 E sua voz respondeu:  
 – Onde é que você está?  
 – Estou aqui, no seu povoado. Junto a sua gente. Não está me vendo?  
 – Não, filho, não vejo você.  
 Sua voz parecia abarcar tudo. Perdia-se para além da terra.  
 – Não vejo você.  
 (RULFO, 1977, p.50).

A trajetória da personagem no romance não é casual. As fases diferentes de Dolores confirmam a sensibilidade do escritor ao confrontar, em sua escrita, os valores da sociedade de uma época quando, por exemplo, as mulheres separadas viviam o dilema de conviver com o sentimento de culpa por submeter os filhos à ausência do pai, além de privações econômicas de toda ordem, ou manter-se resignadamente presas ao casamento. A atitude de Dolores gestara o embrião de um movimento que se definiria, ampliaria contornos e deitaria raízes na segunda metade do século XX. Por outro lado, o filho dela continua procurando pelo pai, em Comala.

## 5.8 Lugar incerto

A misteriosa paragem onde Juan Preciado ouvia caírem os próprios passos ocos, provocando um som vazio é sugestiva e confirma a atmosfera desabitada do povoado, palco sobre o qual desfilam as histórias de cada personagem de *Pedro Páramo*, e evoca também, o que um dia fora Comala: “Planícies verdes. Ver o horizonte subir e descer com o vento que move as espigas, o encrespar 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...” (RULFO, 1977, p.21).

O uso de nomes próprios e topônimos com um significado que serve para caracterizar pessoas ou lugares é um recurso linguístico usado por escritores transculturadores, exemplificado, nesse caso, pelo nome do espaço narrativo do romance, Comala. Esta povoação fictícia invadida pela presença e inquietação de Juan Preciado tem como referência seu equivalente real no México. A localidade está situada no estado de Colima, dez quilômetros ao norte da capital do mesmo estado, porém o vilarejo citado em *Pedro Páramo* se parece mais com San Gabriel, e não à Comala genuína, que desde antes da conquista dos espanhóis era conhecida como uma aldeia indígena e, posteriormente, em 1857 fora elevada à condição de cidade. A principal ocupação dos habitantes de Comala relacionava-se a manufatura de *comales*, plural de *comal*, utensílio utilizado para cozinhar sobre brasas quentes. Daí é que deriva o nome Comala, significativo no contexto da obra, além disso, o povoado imaginário está situado “sobre as brasas da terra” (RULFO, 1977, p.11), portanto, um ambiente quente em demasia que não proporciona nenhuma satisfação pessoal ou alegria.

Assim como a língua que “faz parte dos mitos latino-americanos que testemunharam sua singularidade cultural, é ela que compõe, mais com a voz que com a escritura, suas obras-mestras” (RAMA, 2001 p.192), também a criteriosa seleção de palavras estrategicamente minando a escrita rulfiana reiteram o caráter ímpar desta arte, pois da rearticulação do léxico emerge a herança cultural de um grupo de indivíduos inserindo-a em um novo contexto a desafiar a produção de novos significados. Certamente, trata-se de um matiz invisível da história das populações autóctones dominadas pelos conquistadores, sobre o qual o texto rulfiano imprime jatos de luz.

Além disso, por meio de fragmentos, a descrição sensível e poética, feita pelo artista sobre Comala, compõe um universo no qual a produção de sentido desliza, pois no presente da enunciação, Juan Preciado ouve:

Este povoado está cheio de ecos. Até parece que estão presos no oco das paredes ou debaixo das pedras. Quando você anda, sente que vão pisando os seus passos. Ouve rangidos. Risos. Uns risos já muito velhos, como que cansados de rir. E vozes já desgastadas pelo uso. Tudo isso você escuta.  
(RULFO, 1977, p.38).

Depois, ele vê:

Eu imaginava ver aquilo através das recordações de minha mãe; de sua nostalgia, entre fragmentos de suspiros. Ela sempre viveu suspirando por Comala, pelo retorno; mas jamais voltou. Agora eu venho em seu lugar. Trago os olhos com que ela viu estas coisas, porque me deu seus olhos para ver: *“Há ali, passando o porto dos Colimotes, a vista muito formosa de uma planície verde, algo amarelado pelo milho maduro. Desse lugar se vê Comala, branqueando a terra, iluminando-a durante a noite.”* E sua voz era secreta, quase apagada, como se falasse consigo mesma... Minha mãe.  
(RULFO, 1977, p.10).

O detalhamento de espaço através da audição e visão expõe a adoção de uma postura renovada diante do objeto a ser narrado, no qual, como pontua Arrigucci Jr, os escritores penetram “de corpo e alma”, em simbiose. Criador e criação apresentam-se amalgamados. Os artistas “não veem a matéria de fora, partem de dentro da matéria que têm para narrar.” (ARRIGUCCI, Jr. 2010, p.171). Dessa perspectiva interna, internalizada pelo narrador, é ilustrado um modo de interiorização da fala, em gênero escrito para ser lido: “ambos tornaram o ponto de vista narrativo imanente à matéria narrada; o modo de narrar torna-se orgânico com relação ao que se narra” (ARRIGUCCI, 2010 p.171), ou seja, com referência a Comala, os narradores falam de dentro da “terra em ruínas”, de dentro de “suas perspectivas”. Esses aspectos concedem à narrativa rulfiana o *status* de originalidade incluindo-a no rol de obras de tendência transculturadora.

Comala é, no entanto, o lugar do nada, um espaço vazio habitado por vozes murmurantes. Tamanha privação de tudo adicionada à esterilidade e ausência de vida são experienciadas por Juan Preciado nos caminhos que levam ao seu destino, como se observa neste excerto:

Na reverberação do sol, a planície parecia uma lagoa transparente, desfeita em vapores por onde transluzia um horizonte cinzento. Além uma linha de montanhas. E mais além a mais remota lonjura.  
(RULFO, 1977, p.10).

A ideia de lugar cujas fronteiras com outros lugares não pode ser conhecida é enfatizada com a repetição do advérbio espacial acompanhado do advérbio de intensidade “além” e “mais além”. Se para Dolores, Comala era o lugar paradisíaco,

a construção sinestésica que prenuncia a chegada de Juan, “lagoa transparente, desfeita em vapores” evoca a imagem da fluidez e da deformação própria de um caos, ou seja, de um lugar em ruínas. Portanto, a invenção de Comala e toda a possibilidade de significação que a categoria espaço narrativo suscita, reforça a presença de características transculturadoras em *Pedro Páramo*. Para Ángel Rama:

Nada é mais inútil do que tentar ajustar as histórias de Comala aos modelos fixados nas mitologias greco-latinas: não há dúvida de que sem cessar esses são ligeiramente tocados ou, melhor, turvados pelas invenções de Rulfo, mas sua significação está fora deles, procedem de outras chamas e buscam outros perigos, desprendem-se espontaneamente de um pano de fundo cultural desconhecido. (RAMA, 2001, p.279).

A inserção, pelo escritor, de personagens representativas de distintos segmentos sociais, relegados pela historiografia oficial a um ambiente carente de nitidez, ilumina outro pano de fundo histórico, desconhecido como diz Rama, invisível na história social do povo mexicano: mulheres e populações indígenas, principalmente. Porém, o filho de Dolores, apesar de não ser visto por ela, permanece em Comala, procurando pelo pai.

## 5.9 Pedro Páramo

A primeira descrição desse personagem é realizada pelo tropeiro Abundio em conversa com Juan Preciado enquanto os dois desciam em direção à Comala, “um rancor vivo.” (RULFO, 1977, p.11). Filho de dom Lucas Páramo, pai de Abundio, Juan e Miguel. Casado com Dolores, apaixonado por Suzana e namorado (em sentido pejorativo) das mulheres de Comala. Grande latifundiário, tirano e implacável que, após mandos e desmandos, espera seu fim mirando o caminho em que sua amada fora levada ao sepulcro. Fora assassinado pelo próprio filho, Abundio, em um momento de grande tristeza, embriaguez e falta de consciência. A vida social, política e histórica de Comala move-se em torno de um centro chamado Pedro Páramo.

Dono supremo de Media Luna e por extensão de Comala, prenuncia sua morte já há algum tempo. Sente que seu fim se aproxima. Seus membros parecem perder força: “Quis levantar a mão para clarear a imagem, mas suas pernas a retiveram como se fosse de pedra.” (RULFO, 1977, p.103). Teme permanecer naquele estado, teme “[...] porque tinha medo da noite, que enchia a escuridão de fantasmas” (RULFO, 1977, p.103). No momento derradeiro, dom Pedro ainda domina o que está a sua volta. Compreende seu destino. Abundio, não. Este filho está embriagado, inconsciente de suas ações, se assusta com a reação e os gritos de Damiana. Abundio, após assassinar o pai, é levado por homens para a cidade. Pedro Páramo, ao tentar se levantar, “[d]eu uma pancada seca na terra e foi-se desmoronando, como se fosse um monte de pedras.” (RULFO, 1977, p.103).

Sendo descrito como um “rancor vivo” ou, o ódio personificado, Pedro Páramo é um personagem inalcançável aos muitos moradores de Comala. Tão inatingível que exige para si uma narração em terceira pessoa, uma instância que preencha de certa forma algumas lacunas que seu diálogo deixa em suspenso, pois nada mais Pedro Páramo conta sobre si, a não ser seu sentimento por Susana:

Pensava em você, Suzana. Nas colinas verdes. Quando soltávamos papagaio na época do vento. Ouvíamos lá embaixo o rumor vivente do povoado enquanto estávamos acima dele, sobre a colina, enquanto o fio de cânhamo ia arrastado pelo vento. “Me ajuda aqui, Suzana”. E mãos suaves se apertavam às nossas mãos. “Solta mais fio”.

O vento nos fazia rir; juntava o olhar dos nossos olhos, enquanto o fio corria entre os dedos atrás do vento, até que se partia com um leve estalar, como se estivesse sido despedaçado pelas asas de um pássaro qualquer. E lá em cima, o pássaro de papel caía trançando, arrastando o seu rabo de farrapos, perdendo-se no verdor da terra.

Seus lábios estavam molhados como se o orvalho os tivesse beijado. (RULFO, 1977, p.16).

As pedras que formaram Pedro Páramo são as vidas roubadas de muitos dos moradores de Comala, assim como, sua morte é seu desabamento, seu rompimento em fragmentos. São esses fragmentos narrativos que podem compor novamente a história de um povo, mostrando-a de outra perspectiva. Uma história também contada por seus fragmentos, por lembranças, pelas vozes que impregnaram o chão e as paredes de pedra de Comala. Literatura e história amalgamadas ao social ampliam as vozes populares em suas múltiplas perspectivas que se misturam com

os vários tipos de narradores transformando-se em matéria essencial da obra artística.

O narrador em terceira pessoa serviu por muito tempo como mediador entre o personagem inculto e o leitor culto. Era ele que guiava o olhar do leitor sobre este personagem. Em Rulfo, há uma importante troca: ouvimos as vozes dos personagens, muitos improváveis narradores, como Dorotea; mas só ouvimos Pedro Páramo por meio da mediação de um narrador em terceira pessoa. Até suas lembranças são mediadas por essa instância narrativa, como no fragmento:

À noite voltou a chover. Ficou ouvindo o gotejar da água durante muito tempo; depois de ter dormido, porque quando acordou só se ouvia uma chuvinha calada. Os vidros da janela estavam opacos e do outro lado as gotas resvalavam em fios grossos como de lágrimas. “Olhava caírem as gotas iluminadas pelos relâmpagos e cada vez que respirava e cada vez que pensava, pensava em você, Suzana.”  
(RULFO, 1977, p.18).

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

### 5.10 Suzana San Juan

Dorotea e Juan Preciado, enterrados na mesma tumba, conversam. É uma conversa longa, eterna e atemporal, situada no presente da narrativa, que marca a obra como um todo, revelando-se apenas no meio do livro. Dorotea está muito interessada no que está sendo dito por outros mortos e pede que Juan Preciado lhe conte o que ouve. Após a narração de um momento da vida de Susana, Dorotea inicia o fragmento afirmando que presenciara a morte de Suzana:

– Eu. Eu vi dona Suzanita morrer.

– O que é que você está dizendo, Dorotea?  
 – O que acabei de dizer.  
 (RULFO, 1977, p.96).

Entretanto, é mais adiante que o enterro de Susana San Juan é contado através de um narrador em terceira pessoa, ou seja, há mais narração que diálogo. São relatados também um dos momentos centrais do romance: a tristeza de Pedro Páramo com a morte de Susana. Para ele, deveria ser uma tristeza sentida por todos. Por isso, estabelece um período de luto em Media Luna e em Comala. Como símbolo desse desalento, ouve-se o repique dos sinos, que forte e repetitivo impede a compreensão do fato pelos moradores, conseqüentemente pensam ser o anúncio de uma grande festa. Em resposta e de forma punitiva, Pedro Páramo promete cruzar seus braços para que Comala não sobreviva à escassez, miséria e penúria, desejo este que se cumpre, pois o povoado torna-se um lugar habitado por mortos:

Ao amanhecer, as pessoas foram acordadas pelo dobrar dos sinos. Era a manhã de 8 de dezembro. Uma manhã cinzenta. O toque começou com o sino maior. Seguiram-se os demais. [...] Chegou a noite. E de dia e de noite os sinos continuaram tocando, todos por igual, cada vez com mais força, até que aquilo se transformou num lamento rumoroso de sons. [...] A Media Luna estava só, em silêncio. Andava-se descalço, falava-se em voz baixa. Enterraram Suzana San Juan e foram poucos os que souberam em Comala. Havia feira lá. [...] Dom Pedro não falava. Não saía do quarto. Jurou se vingar de Comala:  
 – Vou cruzar os braços e Comala vai morrer de fome.  
 E assim fez.  
 (RULFO, 1977, p.97).

Susana San Juan representa o inatingível e a impossibilidade de comunhão entre ela e Pedro Páramo advém de longos espaços de silêncio que minam as possibilidades de aproximação entre ambos. Sob o mesmo teto, os dois partilham a própria solidão.

Ela é uma personagem trágica que completa a obra, dotada de personalidade própria, teve uma vida sem alegrias duradouras, perdeu as pessoas que amou e sozinha no mundo teve que realizar escolhas para ser ela mesma, negando-se a desempenhar comportamentos esperados de uma mulher, e por isso foi chamada de louca, não sendo entendida pelos seus. O escritor coloca em cena uma figura que fez escolhas que demonstraram seu caráter e força, simbolizando o desejo de liberdade que todo ser humano almeja.

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

No filtro as gotas caem uma após a outra. Ouve-se, saída da pedra, a água clara cair dentro do cântaro. Ouve-se. Ouvem-se ruídos; pés que se arrastam no chão, que andam que vão e vem. As gotas continuam caindo sem parar. O cântaro transborda fazendo a água correr sobre um chão molhado. “Acorde!”, dizem a ele.  
(RULFO, 1977, p.18).

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

Mais adiante, em outro fragmento, há também um narrador que parece descrever o ambiente e as ações, sem se envolver diretamente. Neste trecho é revelado o primeiro encontro de Pedro Páramo e Fulgor Sedano, empregado de Lucas Páramo. No entanto, o diálogo e a descrição do narrador são cortados pela seguinte passagem:

Quem era aquele moço para falar assim com ele? Nem o pai dom Lucas, ousara fazer isso. E de repente esse, que nunca tinha parado em Media Luna, nem conhecia o trabalho sequer por ouvir dizer, falava com ele como com um peão. “Já se viu”  
(RULFO, 1977, p.18).

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

Assim, a onisciência do narrador parece se avolumar no fragmento em que se narra um diálogo entre Padre Renteria e sua sobrinha Ana, acerca da morte de Miguel Páramo. O narrador inicia a cena e afirma como o padre “sentia-se tranquilo”

(RULFO, 1977, p.27). A percepção dos sentimentos pelo narrador será no fragmento seguinte muito mais contundente: “Sentiu o invólucro da noite cobrindo a terra” (RULFO, 1977, p.31), até que se estabelece não somente uma confusão de vozes, mas uma expressão que parece ser por excelência do narrador:

Por que aquele olhar passava a ser valente diante da resignação? Que lhe custava perdoar, quando era tão fácil dizer uma palavra, ou duas, ou cem, que fossem necessárias para salvar a alma. Que sabia ele do céu e do inferno? No entanto, ele, perdido num povoado sem nome, sabia quem tinha merecido o céu. Havia um catálogo. Começou a desfiar os santos do panteão, começando pelos do dia [...].  
(RULFO, 1977, p.31)

Como no fragmento anterior, este trecho não está entre aspas ou com qualquer outra marca. Faz parte do discurso do narrador. Mas, aqui, ele parece assumir uma posição diante da negação do padre em perdoar Eduviges Dyada. O uso da terceira pessoa (“Que lhe custava perdoar”) enfatiza esse movimento de passagem de um narrador somente observador, para uma instância que emitirá sua opinião diretamente, evidenciando sua perspectiva.

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

Assim, notamos um movimento em espiral de instâncias narrativas, ora em diálogos, ora em memórias e lembranças, ora em uma narrativa em terceira pessoa. Um movimento que ao mesmo tempo separa essas vozes, como perspectivas diferenciadas, mas também as une. Aquilo que era um diálogo transforma-se em fragmentos narrativos em movimento no interior da narração, cujos personagens tornam-se narradores de uma história, ao mesmo tempo em que o narrador em terceira pessoa vai em direção a esses personagens, também assume um ponto de vista e fala em sua própria voz. Essa mistura de vozes e de perspectivas faz com que os fragmentos se aproximem à possibilidade de se narrar a história de um povo, o povo de Comala, como personagem central da narrativa.

Destas narrativas singulares, chega-se ao particular, pois dentro de cada uma está o universal, como experiência humana. Assim, o romance faz a vivência do homem tornar-se novamente visível e, principalmente, vivenciável, rompendo a aparência e permitindo, em raros momentos, o vislumbre da essência. Esse movimento narrativo possibilita entrever como os fragmentos aparentemente soltos e aleatórios, na verdade, possuem uma inteligibilidade essencial. Por meio desse movimento narrativo, a integridade do romance se mantém ao permitir que a aleatoriedade transpareça o seu sentido. O romance está em fragmentos; o mundo em sua aparência também, mas é possível, como no romance, por meio da subjetividade estética, reconhecer a totalidade que ali se apresenta: o movimento essencial da história.

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

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As respostas que a pesquisa procurou alcançar contrapõem-se a um progressivo cabedal de interrogações avançando aporeticamente em direção às complexas relações entre a história e a literatura. Todavia, as circunstâncias premem pela finalização, que também se impõe à exigência de expansão vertical, tarefa que exigiria mais fôlego e demandaria um período maior de tempo para sua execução, porém com consequências positivas. Assim sendo, essa etapa exige um olhar retrospectivo a fim de rever o caminho percorrido, preencher lacunas e, se possível, fazer com que a escrita seja “ouvida” nos momentos em que se cala e entendida em suas contradições, sempre presentes nos materiais escritos, como ensina Derrida.

O estudo que Derrida apresenta em *A Farmácia de Platão* discutido no terceiro capítulo desta dissertação pode aclarar alguns aspectos a respeito dos escritos da transculturação, entretanto, o acréscimo de um ponto importante observado por Derrida em sua análise da obra de Jean-Jacques Rousseau, analisado no trabalho de Marcos Siscar elucida com mais precisão certas dificuldades relacionadas ao próprio texto do pesquisador francês e sua relação com a interpretação de *Pedro Páramo*.

Rousseau defendeu, em vários escritos, a pureza da fala em relação à escrita, no entanto esta defesa é realizada em um texto escrito. A contradição percebida nesse comportamento e suas implicações lançam algumas luzes sobre a análise da obra de Juan Rulfo, uma vez que a escrita traz consigo o estigma da ausência, com isso, da ilegalidade. A voz é pura porque presente; a escrita seria, portanto, o suplemento da voz e suspeita de inautenticidade. Segundo Siscar (2003 p.172), “o suplemento torna-se o elemento a partir do qual se operam as aporias, os conflitos insolúveis do pensamento”, deste ponto de vista, a representação da língua falada por sinais gráficos esconde e revela as desordens interiores próprias dos sujeitos. A ambiguidade do sujeito é espelhada em um signo por si só ambíguo, ou dito de outro modo:

O texto não seria capaz de revelar algo pré-estabelecido por seu autor, pois a escrita não seria capaz desta transparência. Desse

modo, a busca em um texto deve focar também o não-dito. O que, no limite do sentido, abarcaria a impossibilidade do dizer.

É por meio das cumplicidades e dissonâncias entre o sistema do pensamento e a realização da escritura de determinado autor que temos a revelação de uma textualidade mais ampla, que se afirma e se nega ao mesmo tempo. O ponto cego, o não visto, é aquilo que abre e limita a visibilidade (o sentido) de um texto.

(SISCAR, 2003 p.173).

As obras literárias são, por esta perspectiva, minadas de pontos cegos, de não ditos, não vistos a partir do instante em que a transformação da oralidade em escrita resulta em uma probabilidade, uma aparente produção de sentido entre “presença e ausência”.

Aconteceu alguma coisa?

– Foi um *correcaminos* que passou, senhor. É assim que estes pássaros se chamam.

– Não, eu perguntava pelo povoado, que parece tão só, como se estivesse abandonado. É como se ninguém o habitasse.

(RULFO, 1977, p.12).

Esta é a parte final do segundo fragmento do romance lida nas primeiras páginas. Trata-se de uma conversa entre Abundio e Juan Preciado logo que chegam a Comala. Já sabem eles que são irmãos, filhos de Pedro Páramo, o cacique local, que está morto. O lugar que avistam também remete à morte, pois segundo o tropeiro Abundio está inabitado.

Como este, os fragmentos iniciais do romance vão estabelecendo o tom fantasmal essencial da obra. No caso deste diálogo, o incomum se fortalece ao se descobrir, quando Juan Preciado já está na casa de Eduviges, que naquela época já era para Abundio estar morto, ou, ao menos, incomunicável, pois quando ainda a cidade “vivia”, Abundio fica surdo e decide calar-se, deixando de ser aquele que mediava a comunicação de todo o povoado. Porém, será ele o condutor inicial de Juan Preciado e aquele que matará o grande cacique de Comala Pedro Páramo.

Dessa maneira e de acordo com Derrida, observamos a presença de duplo parricídio: na trama (um filho mata o pai) e no discurso (a presença da escrita em prejuízo da fala), pois: “o conceito de paternidade é sobredeterminado pela fala: o pai é sempre pai de um falante vivente” (DERRIDA, 2005 p. 26). Portanto, à escrita órfã ou assassina bastarda resta-lhe qualificação negativa pela ótica do filósofo francês.

Ainda com referência ao fragmento anterior, junto ao estabelecimento de um tom não habitual ou fantasmal, o excerto nos dá notícia da passagem de um tempo e do cotidiano do povoado. Assim, é possível sintetizar nele a relação entre literatura e história, problemática e difícil de apreender, ao mesmo tempo em que está nítida na obra literária. Talvez seja este seu ponto básico: a história, de alguma maneira, é parte essencial da obra literária, seja para segui-la linearmente, seja para fragmentá-la ou negá-la, porém sua presença não é amistosa. Formula-se, assim, na obra de arte uma contradição entre esses dois mundos. É, portanto, a forma que a contradição entre literatura e história se impõe que pode inscrever o romance como uma autoconsciência da humanidade.

Consequentemente, a partir dessa relação é que o único romance escrito por Juan Rulfo foi analisado nesta pesquisa. Partiu-se de sua contradição fundante: trata-se de um romance experimental que faz uso de recursos estéticos inovadores, entre eles o fantasmal e o insólito, porém o documento da vida social mexicana permanece nele como um ponto cego, latente, e foi buscado nos apontamentos sobre o México no capítulo dois.

As notas sobre a ancestralidade mexicana evidenciaram a condição das populações autóctones, subjugadas pela brutalidade das sociedades escravocratas, e dos trabalhadores rurais, vitimados por uma economia primitiva e selvagem que visava tão somente à exploração. O advento da Revolução Mexicana expôs a situação dos latifundiários que sustentavam uma vida urbana aburguesada enquanto os camponeses viviam como escravos. Porfirio Díaz fortaleceu a grande propriedade rural vitimando os camponeses, os governos seguintes deram prosseguimento à política porfirista e Madero, Zapata/Villa, Huerta, Carranza, Huerta novamente, Obregón, Calles protagonizavam sangrentos momentos da história daquele país: a Revolução Mexicana e a Guerra Cristera.

Esse quadro histórico adverso é captado pela obra de Rulfo em uma linha temporal descontínua que explora não apenas o momento revolucionário, mas suas consequências posteriores, ou seja, a relação desse passado e as suas marcas no presente. A história em *Pedro Páramo* contamina não somente o tema, como na referência explícita à Revolução Mexicana, mas principalmente as estruturas que dão movimento à vida e estão sublimadas na forma literária, no modo de narrar; como pode ser verificado no fragmento em que conversam o líder de um grupo

guerrilheiro, mantido pelo latifundiário Pedro Páramo, e o próprio, ao colocar em evidência as relações entre o passado e o presente:

O “Tilcuate” continuou vindo:

– Agora somos *carrancistas*.

– Está bem.

– A paz foi feita por lá. Agora estamos soltos.

– Espere. Não desarme o seu pessoal. Isso não deve durar muito tempo.

– O padre Renteria levantou-se em armas. Nós devemos ficar com ele ou contra ele?

– Isso não se discute. Fique do lado do governo.

– Mas nós somos irregulares, considerados rebeldes.

– Então vá descansar.

– A estas alturas?

– Faça o que quiser, então.

– Vou dar um reforço ao padre. Gosto do jeito como eles gritam. Além disso, dá pra garantir a salvação.

– Faça como quiser.

(RULFO, 1977, p.98).

A Revolução Mexicana e a Guerra Cristera marcaram a história mexicana e também fizeram parte da trajetória pessoal do escritor, conforme pontuado na fortuna crítica de Rulfo na parte inicial da dissertação, cuja perspectiva priorizou referências biográficas e históricas. Essas reflexões permitiram inferir que a genialidade de escritor lançou luzes a segmentos sociais excluídos de forma inédita e o grande mérito do romance consistiu em dar visibilidade às consequências negativas da guerra, bem como os motivos que a alimentaram. Assim, está representado no microcosmo de Comala um México cheio de perdas, aflição e dor, a própria destruição: “casas vazias; [...] portas desencaixadas, invadidas pelo mato”. (RULFO, 1977, p.13).

Nesse sentido, a originalidade do trabalho do escritor e a forma encontrada por ele para captar a realidade histórica culminou em um movimento de revitalização do processo de criação literária e cultural no continente latino-americano, discutido no quarto capítulo. Na última parte a análise de instâncias narrativas permitiu observar que se encena no romance um movimento em que o vivenciar e o narrar se confundem. Juan Preciado, Dorotea, Susana e muitas outras personagens assumem a narrativa no decorrer da obra. São elas que, ainda de forma fragmentada, constroem a história do destino de Comala e Media Luna. De maneira semelhante, o narrador em terceira pessoa, que inicia como heterodiegético ao nos dar notícia da

infância de Pedro Páramo, no decorrer do romance também se dilui, torna-se onisciente e finaliza sua presença questionando-se sobre o destino do povoado.

Portanto, a história viva e cotidiana do povo é presença real na oralidade de todos os seres, porém, invisível ao olho humano. O romance *Pedro Páramo* dá forma duradoura e condição de visibilidade, através da escrita, a fatos singulares e ao mesmo tempo universais protagonizados pelos camponeses mexicanos na primeira metade do século XX. Além disso, a percepção de que a história de Comala e seus habitantes é contada de maneira a iluminar a imbricação existente entre literatura e história fortalece a ideia de considerar aqueles seres historicamente invisíveis no exato momento em que estão “desmoronando como se fosse um monte de pedras”. (RULFO, 1977 p.103).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIGUCCI Jr. Davi. Juan Rulfo: pedra e silêncio. In: **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. Fala sobre Rulfo. In: **O guardador de segredos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: **Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, 1994.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Davi Arrigucci Junior. *In.:* Revista **Fragmentos**, número 27, p. 133/148. Florianópolis/ jul - dez/ 2004.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lesklov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

CAMÍN, Hector Aguilar; MEYER, Lorenzo. **À sombra da Revolução Mexicana: História Mexicana Contemporânea, 1910-1989**. São Paulo: Editora da USP, 2000.

CLAVIJERO, Francisco Javier. **Historia Antigua de México**. México: Editorial Porrúa, 1964.

\_\_\_\_\_. **Historia Antigua de México**. México: Porrúa, 2003.

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

KATZ, Friedrich. **Revolución, Rebelión y Revolución**. México: Era, 1990.

MENA, Sergio Lopez. **Diccionario de la obra de Juan Rulfo**. México: UNAM, 2007.

NURIA, Amat. **Juan Rulfo**. Barcelona: Ediciones Omega, 2003.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1983.

\_\_\_\_\_. **Literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.

REED, John. **México Rebelde**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

RULFO, Juan. **Toda la obra**. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 1997.

SISCAR, Marcos. A desconstrução de Jacques Derrida. In: BONNICI, Thomas; TOLIN, Lúcia Osana (Orgs.) **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduen, 2003.