

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS  
HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
SOCIAL

PAULO FERRAZ DE CAMARGO OLIVEIRA  
anjinho\_usp@yahoo.com

**As representações temporais na obra de Juan Rulfo**

São Paulo  
2011  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS  
HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
SOCIAL

**As representações temporais na obra de Juan Rulfo**

Paulo Ferraz de Camargo Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Área de Concentração:  
História  
Social

Orientador:  
Prof. Dr.  
Júlio César Pimentel Pinto Filho

São Paulo  
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de  
São Paulo

Oliveira, Paulo Ferraz de Camargo.

As representações temporais na obra de Juan Rulfo  
/ Paulo Ferraz de Camargo Oliveira; orientador Prof. Dr. Júlio César  
Pimentel Pinto Filho – São Paulo, 2011.  
196 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2011.

1.História da América 2.Ficção e História 3.Juan Rulfo  
4.Revolução Mexicana 5.Literatura hispano-americana. I. Júlio César  
Pimentel Pinto Filho. II. Título: As representações temporais na obra de  
Juan Rulfo

Nome: OLIVEIRA, Paulo Ferraz de Camargo  
Título: As representações temporais na obra de Juan Rulfo

Dissertação apresentada à  
Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências  
Humanas da Universidade  
de São Paulo para  
obtenção do título de  
Mestre em História Social

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição:

\_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura:

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição:

\_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura:

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição:

\_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura:

"Haja hoje para tanto ontem."

## Agradecimentos

Ao Júlio, exemplo de conduta profissional e um mestre, dentro e fora do âmbito universitário, por seus ensinamentos que foram muito além da sala de aula, por sua paciência, compreensão, e, acima de tudo, iluminação de um caminho que me parecia demasiado obscuro e tortuoso.

Aos professores ministrantes das disciplinas cursadas, Leopoldo Waizbort, Elias Thomé Saliba e, claro, Júlio Pimentel.

Ao professor Marcos Piason Natali, cuja opinião, pautada por uma leitura impressionantemente profunda e articulada, foi fundamental para a redação final dessa pesquisa, e pela maneira extremamente gentil com que apontou algumas correções.

À professora Maria Ligia Coelho Prado pelos excelentes apontamentos na qualificação que fizeram a pesquisa ganhar mais rigor teórico.

À professora Gabriela Pellegrino Soares, quem primeiro me incentivou aos estudos de literatura latino-americana e quem demonstrou toda a paciência nos momentos iniciais de indefinição e dúvidas.

Ao professor Jorge Schwartz, por sua incrível generosidade, compreensão e apoio intelectual, cujo amor à literatura latino-americana me contagiou e me inspirou.

Aos professores Antonio Ozaí da Silva e Cléverson Rodrigues da Silva, pela atenção e importante colaboração acadêmica.

À Maria Carolina de Araujo, minha querida Carol, improvável, mas irrefutável, amizade, surgida de discussões teóricas e acadêmicas, e que as transbordou muito rapidamente, por toda a ajuda, dedicação, carinho e atenção dispensados durante minha trajetória universitária, desde os tempos de Iniciação Científica até hoje.

À Raquel, exemplo de profissional, competência e seriedade, cuja acurada leitura, senso crítico e clareza de exposição de ideias me serviram como exemplo na execução desse projeto.

À Perpétua, quem me fez ver que a vida é fluxo.

Aos formidáveis amigos, Alê, Aninha, Balu, Boni, Dê, Deco, Filps, Fly, Júlio, Kulik, Liquinha, Mindu, Paty, Pri, Takashi, Tony e Veri, irmãos por escolha, profissionais e pessoas com quem aprendi e me espelhei à procura da essência daquilo que me motiva hoje, todos exemplos de superação, dedicação e coragem com que construíram seus respectivos caminhos.

Ao Pedro Afonso Cristóvão dos Santos, Pedrão, exemplo de dedicação, clareza, maturidade e sucesso intelectual que sempre me ajudaram na busca por aquilo que me faria sentido, pelas conversas sob um frio de rachar, sempre com um copinho de café que teimava em não esfriar.

Aos meus colegas de faculdade, Amina, André, Ismael, Raimundo e Roberto, cada um contribuindo à sua maneira. Aos meus companheiros, Eduardo, Rosane, Tathi, Van e Vivi, pelo estimado apoio que me ajudou a viabilizar esse projeto.

À Nubia, por tantas conversas, engraçadas e reflexivas, amiga desde os tempos dos encontros fortuitos nos corredores da faculdade, com quem dividi alegrias e angústias, outra dos meus irmãos por escolha.

Aos meus caros parceiros de discussões filosófico-existenciais semanais, Alfredo, Amleto, Bauk (*in memoriam*), Egas, Hilário, Kléber, Nildo, Oscar, Ricardo e Thyrsó, meus mestres que sempre me surpreendem com seus mais profundos ensinamentos. Ao querido Carletti, aquele que me estimulou a fazer o curso de História, quando eu ainda tinha inúmeras dúvidas sobre muitas coisas.

À Cristal, por seu propalado e contagiante amor à língua de Cervantes, e à Roseli, Valéria, Gina e Brenda, que sempre se dedicaram a esclarecer todas as minhas mais teimosas dúvidas, e que me ajudaram na aproximação dos textos literários aqui estudados.

Ao André e à Márcia, sempre atenciosos e que me ajudaram em meio a tantos textos acadêmicos, desde meu primeiro ano de graduação.

À Brianda Sígolo, bibliotecária da Biblioteca Florestan Fernandes, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, por sua dedicada atenção.

Ao meu pai, pelo exemplo de vida, pela postura profissional e pelas conversas que me ajudaram a forjar meu caráter.

À minha mãe, exemplo de dedicação e apoio incondicional, mesmo quando nem eu mesmo tinha certeza.

À Angie, com quem, desde tenra idade, já dividi quase metade da minha vida, parte essencial de tudo que sou, motivadora do desejo de superar todas as minhas dificuldades e limitações, companheira de sonhos partilhados e com quem pude concretizar minha mais importante realização.

À Mayumi, minha mais importante realização, para onde converge todo meu passado e meu futuro.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização da presente pesquisa.

“Com a tarde  
cansaram as duas ou três cores do pátio.  
Esta noite, a lua, o claro círculo,  
não domina seu espaço.  
Pátio, céu canalizado.  
O pátio é o declive  
pelo qual se derrama o céu na casa.  
Serena,  
a eternidade espera na encruzilhada de estrelas.  
Grato é viver na amizade escura  
de um saguão, de uma parreira e de uma cisterna.”

Jorge Luis Borges



## RESUMO

Oliveira, P. F. C. **As representações temporais na obra de Juan Rulfo**, 2011. 196 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Na década de 1950, vieram à público duas pequenas obras de um autor até então desconhecido. Em 1953, publicava-se o livro de contos *Llano en llamas* e, dois anos depois, o romance *Pedro Páramo*. Bastaria essa diminuta produção literária para consagrar aquele que viria a ser tomado como referência para toda uma geração de escritores latino-americanos. Juan Rulfo seria considerado na cena literária do continente da década seguinte, ainda que com ressalvas, como o grande precursor da geração do chamado *boom*. Questionando essa suposta paternidade e partindo da análise dessas obras literárias ficcionais, cotejadas com outros clássicos da literatura mexicana que trataram da Revolução Mexicana, pretendeu-se articular a relação entre história e ficção. A abordagem conferida por Rulfo às especificidades de sua historicidade desvelam, ao leitor atento, a história, não aludida diretamente, mas entrevista tanto na estética escolhida pelo autor, como pelos conteúdos narrativos de suas narrações.

**Palavras-chave:** História da América. Ficção e História. Juan Rulfo. Revolução Mexicana. Literatura hispano-americana

## ABSTRACT

Oliveira, P. F. C. **As representações temporais na obra de Juan Rulfo**, 2011. 196 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

In the 1950's, two little works by an unknown author till then came to light. In 1953, was published the short story book *Llano en llamas* and, two years later, the novel *Pedro Páramo*. It would be enough this small literary production to acclaim that writer, which would become a reference for an entire generation of Latin-American writers. Juan Rulfo was going to be considered in the coming decade literary scene, even though with some reservations, as the great predecessor of the so-called *boom* generation. Raising questions about this alleged fatherhood and relying on the analysis of these fictional literary works, compared to other Mexican literary classics concerning Mexican Revolution, one intended to articulate the relation between History and fiction. The approach conferred by Rulfo to the specificities belonging to his historicity unveils, to the sharp reader, History itself, not directly alluded, but foreseen as much as by the aesthetic chosen by the author as by the narrative contents of his narrations.

**Keywords:** American History. Fiction and History. Juan Rulfo. Mexican Revolution. Hispano-American literature

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>p. 12</b>
<b>2</b>	<b>NACIONALISMO NA AMÉRICA LATINA: ESFORÇOS IDENTITÁRIOS</b> .....	<b>p. 33</b>
<b>2.1</b>	<b>LITERATURA E CONSCIÊNCIA POLÍTICA</b> .....	<b>p. 47</b>
<b>2.2</b>	<b>AUTOCONSCIÊNCIA E REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA: A AUTOCONSCIÊNCIA DAS MASSAS E A REPRESENTAÇÃO POPULAR NA LITERATURA OCIDENTAL DO SÉCULO XIX</b> .....	<b>p. 55</b>
<b>2.3</b>	<b>A POSIÇÃO DO ESCRITOR MODERNO: TÉCNICAS NARRATIVAS DE RULFO</b> .....	<b>p. 65</b>
<b>3</b>	<b>AS VANGUARDAS LATINO-AMERICANAS NA RELAÇÃO COM ELEMENTOS POPULARES</b> .....	<b>p. 70</b>
<b>3.1</b>	<b>PROCURANDO PELA LINGUAGEM IDEAL</b> .....	<b>p. 76</b>
<b>3.2</b>	<b>INCORPORANDO O POPULAR: A BUSCA POR UMA IDENTIDADE</b> ....	<b>p. 88</b>
<b>3.3</b>	<b>CULTURA POPULAR E CULTURA DE MASSA</b> .....	<b>p. 97</b>
<b>3.4</b>	<b>ARTE MEXICANA E AÇÃO POLÍTICA</b> .....	<b>p. 100</b>
<b>4</b>	<b>RULFO NO REALISMO MÁGICO OU NO REAL MARAVILHOSO?</b> .....	<b>p. 106</b>
<b>5</b>	<b>COM OS PÉS NA TERRA E OS OLHOS NO MUNDO</b> .....	<b>p. 123</b>
<b>5.1</b>	<b>AZUELA E GUZMÁN: QUANDO A LITERATURA CHEIRA À TERRA E À PÓLVORA</b> .....	<b>p. 132</b>
<b>5.2</b>	<b>RULFO: SAUDADES DO NÃO VIVIDO</b> .....	<b>p. 152</b>
<b>6</b>	<b>CONCLUSÕES</b> .....	<b>p. 169</b>
<b>7</b>	<b>FONTES E BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>p. 176</b>

## 1 Introdução

Os contos de *Chão em Chamas* (1953) e o romance *Pedro Páramo* (1955) são as obras mais representativas do escritor mexicano Juan Rulfo (1917-1986)<sup>2</sup>. Apesar de concisas, elas nos legam uma grande variedade de significados, mesmo tendo sido escritas em uma situação muito particular, o México pós-Revolução. Seus textos também evidenciam-se por alguns traços muito marcantes e que se repetem, como a robustez do meio ambiente, a falta de particularização das personagens, a violência, permeando a mentalidade e as ações cotidianas, e a ausência de um Estado eficaz e provedor do atendimento das necessidades dos indivíduos, mas muito presente nos momentos de repressão, punição e castigos.

A hipótese inicial da pesquisa baseou-se na análise da questão do tempo histórico em Rulfo. Por meio da apreciação de sua obra, tem sido possível entrever uma visão de Rulfo sobre a impossibilidade do processo de modernização e inserção do México, tal qual saíra da Revolução, no mundo moderno ocidental. A estruturação narrativa de sua obra impede a realização de um futuro, na medida em que o passado constantemente sobrepõe-se a ele e ao presente. Essa ruptura da linearidade temporal, ao marcar profundamente sua obra, possibilita a interpretação de uma realidade inibidora de qualquer chance que possa converter o futuro em algo realizável, palpável e com força própria. A constante ruptura do ritmo cronológico seria uma opção por uma afirmação de uma América Latina incapaz de se definir autonomamente frente às outras nações soberanas.

Da mesma maneira, a descrição de suas personagens sugere a ausência de quaisquer traços que lhes confirmem particularidades, negando-lhes a própria individualidade e

---

<sup>2</sup> A grande responsável pela difusão da obra de Rulfo, que começou na Europa, foi a filóloga alemã, radicada no México, Marianna Frenk. Nos Estados Unidos, a tradução publicada pelo editor Barney Rosset pela Grove Press, com prólogo de Susan Sontag, foi o momento seminal para a fama de Rulfo. No mundo hispânico, a reputação foi se dando com o passar do tempo. Todavia, no Brasil, Juan Rulfo, apesar de sua inquestionável importância para a literatura latino-americana, não é um dos autores mais estudados. Essa situação contribuiu para a grande dificuldade encontrada na execução da presente pesquisa, pois a bibliografia específica sobre Rulfo disponível não é muito extensa.

implicando em relações humanas distantes, beirando a impossibilidade. Ao fim e ao cabo, os significados simbólicos da obra de Rulfo podem situá-la como uma forte crítica ao estancamento moral e social do povo de Jalisco, que também é o próprio povo mexicano e, no limite, latino-americano.

A partir de sua obra, foi proposta uma interpretação que buscasse indicações para uma melhor compreensão da relação entre história e ficção. Portanto, definir as relações estabelecidas entre a obra de Rulfo e o contexto sócio-histórico e literário latino-americano – sem que essa relação implique a submissão de um termo a outro, vale dizer, sem que se faça a leitura de seus escritos em função de seu contexto histórico, como se a literatura fosse o espelho ou o reflexo da realidade histórica –, assim como o aprofundamento de conceitos teóricos essenciais que promovam uma correta abordagem literária considerada como fonte histórica, foram os termos desta pesquisa.

Mesmo sendo bem posterior ao período dos combates militares da Revolução Mexicana, a obra de Rulfo ainda está demasiadamente vinculada ao período em questão. Mesmo assim, uma parte considerável da crítica vincula sua obra aos aspectos míticos, abstratos, mágicos e irrealis. Davi Arrigucci Júnior já apontou para o equívoco dessa postura, presente até mesmo em grandes nomes como Octavio Paz e Carlos Fuentes. Para o crítico brasileiro, a obra de Rulfo sai do abstrato e entra no terreno concreto da realidade histórica, tanto pela experiência histórica incorporada como visão da realidade, quanto pelos fragmentos da Revolução tal como aparecem na perspectiva das personagens. Rulfo sai da experiência individual, típica do romance, e penetra na dimensão épica da coletividade. Ele assim consegue, porque deixa as personagens falarem a partir da morte, abrindo-se para as questões enigmáticas do futuro. Surge, então, a universalidade, não na negação dos aspectos históricos específicos daquelas experiências, mas, pela abordagem, justamente a partir deles, de questões inerentes à condição humana: liberdade, exploração, medo do desconhecido, morte

etc. Rulfo é histórico porque pensa o mito (por exemplo, a busca pelo pai), mas o reencarna nas particularidades históricas que ele tão bem conheceu (seu pai era um típico representante dos *caudillos*, explorador dos camponeses e conquistador de terras). Arrigucci finaliza sua interpretação afirmando que Rulfo circunda de fantasmagoria um núcleo puramente histórico (ARRIGUCCI JR., 2005. p. 141).

Jorge Alberto Lozoya faz uma afirmação que, a princípio, pareceria desconsiderar o histórico. Para ele, Rulfo abandonaria o concreto para chegar ao símbolo materializado, que, por sua vez, levaria ao vácuo do eterno. Contudo, logo em seguida, ele lembra da importância da realidade circundante (*ringing presence of reality*). Assim, o substrato de Rulfo seria feito de carne e osso, cactos e pó, moldados pelo escritor mexicano em busca da transcendência (LOZOYA, 2002. p. 24). Ele afirma, então, pela universalidade de sua obra, mas tendo em conta a relevância da experiência vivida transmutada em obra literária. Tal obra consegue, assim, mesmo estando arraigada à sua realidade histórica, remeter à condição humana.

A história é aludida diretamente na obra de Rulfo somente em três contos: "Chão em chamas", "A noite em que deixaram ele sozinho" e "A herança de Matilde Arcángel". De resto, a história é apenas entrevista, cifrada e pouco nítida, como mostra Violeta Peralta.

[...] la historia parece un tumulto lejano de hombres y caballos que alguna vez pasaron asolando esos pueblos invadidos por la hierba y erosionados por los vientos.

[...] los hombres que en los cuentos transitan por sus caminos – indios, mestizos o simplemente campesinos de Jalisco – parecen alejados de la realidad concreta; los envuelve un halo de misterio, un aire numinoso de figuras míticas, como si flotaran en un ámbito atemporal donde ya nada ocurre ni podrá ocurrir. (PERALTA, in, PERALTA; BOSCHI, 1975. p. 27)

Se a citação começa observando a história como elemento cifrado, seu prosseguimento nos cria um problema. Peralta afirma que as personagens de Rulfo estão à margem da história, constituindo-se como seres em si mesmas. Não há como concordar com essa afirmação, já que a história permeia todas as ações narradas. Ela está na maneira como as personagens observam seu entorno, na maneira como elas vivem, no aleijamento das condições mínimas de vida etc. A história pode não estar aludida diretamente, mas ela indiscutivelmente permeia todos os relatos rulfianos.

Ao desvalorizar a sucessão de fatos históricos, Peralta privilegia a consciência e, portanto, a memória. Assim, não haveria construção do futuro e por isso as personagens são sempre memoriosas (PERALTA, in, PERALTA; BOSCHI, 1975. pp. 65-66). Embora concorde com essa relação estabelecida pela autora entre memória e futuro, é importante salientar que esse desinteresse pelo factual não implica na negação da história, conforme argumentação exposta no parágrafo anterior.

Sobre as considerações históricas, acho que ela aponta para um caminho bastante interessante. Ao dizer que Juan Preciado volta a uma Comala diferente da de sua mãe, mas também diferente daquela devastada por Pedro, ela está afirmando uma libertação da obra de um determinismo sociológico. Isto é, que o espaço imaginado por Rulfo não obedece, rigorosamente, àquele a partir de onde ele escreve: o México real. A historicidade da obra coloca-se em outros locais, como a escolha dos temas, a linguagem utilizada, as relações estabelecidas entre as personagens, a própria narração a partir da tumba, a presença do passado etc.

Buscar na obra literária as matrizes do real, como fez Wilma Else Detjens, é empobrecer o processo criativo e o valor histórico de uma obra literária. Procurar tais matrizes na ficção implica em duas negações: rejeita a ideia de que a ficção não tem compromisso com a verdade – como o próprio Rulfo afirmou em uma de suas entrevistas

(RULFO, 1977) – e a liberdade do ficcional face à história. Melhor dizendo, insistir na ideia da obra literária como espelho da história significaria uma afirmação pela perda da autonomia da ficção que ficaria, dessa maneira, submetida à história. Lembremo-nos do que disse Mario Vargas Llosa sobre a obra de Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*.

O território no qual transcorre esse originalíssimo romance não é o fantástico, mas o mítico ou lendário, que está como a cavalo entre a realidade histórica e a fantástica – entre o objetivo e o subjetivo –, e cuja ambígua substância se nutre por igual do vivido e do fantasiado ou sonhado. (VARGAS LLOSA, 2004. p. 239)

De acordo com o Nobel peruano, a narrativa histórica urdida por Carpentier nunca se aproxima do fantástico a ponto de perder seus pontos de contato com a realidade. O cubano transforma a experiência histórica em mito e lenda, nunca em pura fantasia. Carpentier soberbamente rearticulou as evidências históricas às quais teve acesso de maneira a conformar um mundo ficcional aparentemente sobrenatural. Essa aparência é garantida por algumas técnicas utilizadas por ele. Uma delas é a criação de um narrador que está muito próximo dos fatos narrados, mas que os enxerga sempre com bastante incredulidade. E, justamente por isso, essa obra não pode ser considerada fantástica. Porém, essa discussão do caráter fantástico de uma obra literária será aprofundada posteriormente. O que importa, agora, é a referência ao real na obra literária ficcional, a tessitura entre ficção e história.

Para Detjens, a história parece ser aquilo que é mencionado de forma narrativa nas obras literárias. Por isso, para ela, Gabriel García Márquez seria o mais histórico entre os três escritores estudados por ela – Gabriel García Márquez, Agustín Yáñez e Juan Rulfo –, porque aludiria a um maior número de acontecimentos históricos. Além disso, o conceito de história estaria associado ao conceito de lar, ligados diretamente por meio de memórias infantis de



eventos históricos ou indiretamente por relatos de familiares, proposta reiterada ao longo de seu estudo.

Home is a place where history is learned and experienced, and the first important historical events in a person's life can serve as the basis for a general view of the past which will necessarily be evident in the creation of a microcosm with a history of its own. [...] whatever the vision these and other authors put forth it is certainly a vision which has its roots in the experiences of childhood as lived or as known through the stories heard from family members. (DETJENS, 1993. p. 72)

Todorov já nos lembrou muito bem do perigo em se abordar a literatura pelo viés psicologizante, especificamente pela psicanálise.

Quando os psicanalistas se interessaram pelas obras literárias, não se contentaram com descrevê-las, em qualquer nível que fosse. A começar por Freud, tiveram sempre a tendência a considerar a literatura como um caminho entre outros para penetrar na psique do autor. A literatura acha-se então reduzida à categoria de simples sintoma, e o autor constitui o verdadeiro objeto a estudar. (TODOROV, 2004. p. 160.)

Em meio a suas proposições freudianas da história, Detjens sugere algumas ideias muito pertinentes para o pesquisador que busca aproximar a ficção e a história. A literatura diferencia-se da história pelas lacunas, pelas dúvidas que são criadas pelo autor, fazendo o leitor perceber que há muito mais do que as lembranças de um narrador testemunha ocular dos eventos. Assim, a literatura não deve ser tomada como uma recriação da história daquele local onde a ação está se desenrolando, mas como uma criação de um mundo que ajude o

público a entender a história e o mundo em que vivem. Ela atenta para o fato de que o autor também filtra os fatos históricos, seja por meio de sua imaginação, seja pelas memórias e relatos de familiares ou conhecidos (DETJENS, 1993. pp. 64-65).

Ao tratar de *Al filo del agua* e *Pedro Páramo*, ela atribui algumas das diferenças observadas nesses universos literários às experiências pessoais, assim como a diferentes perspectivas históricas. Quanto ao primeiro termo, a experiência vivida de um autor não o impede de falar sobre algo distante no tempo e no espaço – Borges já nos lembrou disso em seu *O escritor argentino e a tradição* (BORGES, in, BORGES, 1998. pp. 289-290). Já a segunda hipótese é perfeitamente cabível, pois a Revolução será abordada a partir da análise histórica que dela fazem os respectivos autores. Vale sempre ressaltar que a Revolução não precisa necessariamente estar personificada na própria narrativa. Ao contrário, ela pode condicionar a maneira pela qual o autor vai abordar seus temas sem que haja uma única referência à ela, ou muito poucas, como magistralmente fez Rulfo. Aliás, como a própria Detjens citou: "In Pedro Páramo the incidents and causes of the Revolution are confused and absolutely secondary to the history of the inhabitants of Comala" (DETJENS, 1993. pp. 64-65 e 68-69).

Sua afirmação de que a Revolução está sempre presente na forma do protagonista que simboliza muito do que está errado com o México, contudo, retoma o aspecto da alusão à história sem passar pela psicologização e nem pela alusão direta aos fatos históricos. Entretanto, a ideia geral da história para Detjens continua sendo aquela em que ela estaria limitada ao texto em si e às referências contidas nele (DETJENS, 1993. p. 71).

Por seu turno, Gustavo Fares pode auxiliar na dissipação de tantas dúvidas surgidas a partir da leitura de Detjens, ao propor uma análise da criação do espaço rulfiano, que pode auxiliar na compreensão da relação entre ficção e realidade. O espaço rulfiano não mimetiza uma situação, mas a cria a partir do sistema de relações que a obra propõe. A obra de Rulfo

reflete um conflito de espaços, entre o recebido pela Revolução e um "outro", somente sugerido por meio de operações manejadas para decompor o primeiro. Esse novo âmbito é o simbólico, na medida em que é criado a partir das relações que se estabelecem entre os distintos elementos da obra e não em relação ao elemento externo à narração. O espaço de Rulfo, e seus limites entre passado e presente, vida e morte, não é análogo, portanto, ao espaço real (FARES, 1991. p. 23). O objetivo de Rulfo não é criar um estudo antropológico, cujas referências espaciais e temporais sejam fiéis ao real.

Que Rulfo haya vivido en carne propia la revolución de los cristeros, que conozca la región de Jalisco como la palma de su mano, que haya descripto a los campesinos de su tierra, que haya nacido poco después de la Revolución Mexicana o que en su casa haya oído el habla popular, no significa que sea fiel a estos datos al narrar su obra. (FARES, 1991. pp. 32-33)

Opondo-se às análises literárias que considerariam sumamente importante as vivências dos autores, cito uma passagem de Todorov.

Não basta dizer, com efeito, que nos interessamos pela literatura e por ela exclusivamente, e que, em consequência, recusamos qualquer informação sobre a vida do autor. A literatura é sempre mais do que a literatura, e há certamente casos em que a biografia do escritor acha-se em relação pertinente com sua obra. Apenas, para ser utilizável, seria preciso que esta relação fosse dada como um dos traços da própria obra. Hoffmann, que foi uma criança infeliz, descreve os medos da infância; mas para que esta constatação tenha um valor explicativo, seria preciso provar não só que todos os escritores infelizes em sua infância agem da mesma maneira, mas também que todas as descrições de medos infantis vêm de escritores cuja infância foi infeliz. Na falta de estabelecer a existência de uma ou de outra relação, constatar que Hoffmann era infeliz

quando criança nada mais é do que indicar uma coincidência sem valor explicativo.

(TODOROV, 2004. p. 160.)

A partir dessas observações de Todorov, pode-se refutar uma pretensa determinação das experiências individuais de cada autor na construção dos relatos ficcionais, em favor da autonomia da obra literária. Portanto, a história não estaria nos fatos, locais e pessoas narradas, na sua comparação com a vida real, como insistentemente sugere Detjens, mas de maneira muito mais cifrada. É procurando por essas cifras que se chega à história.

A análise de Peralta, francamente baseada em uma leitura que busca elementos sagrados, com difusão de termos como Infinito, Sentido e Eternidade, a princípio não pareceu ser de muita utilidade na reflexão da influência dos elementos reais em uma obra ficcional, em especial no caso de Rulfo. Contudo, ao avançar-se na leitura da obra, revelaram-se como essenciais as considerações da autora sobre a influência do extraliterário, especialmente as experiências da vida de Rulfo, na obra literária. Essas experiências aparecem, de acordo com ela, fugazmente aludidas em um mundo literário onde as consciências são semilúcidas (PERALTA, in, PERALTA; BOSCHI, 1975. p. 18). E se assim elas são, nada mais natural do que a realidade extraliterária não conseguir, de fato, impor-se. Afinal, como o faria numa realidade ficcional difusa e apresentada por meio de monólogos interiores e solilóquios?

A análise realizada por Fares de "Você não escuta os cães latirem" é exemplar da busca por uma referência histórica que não redunde em aproximações superficiais:

Es difícil precisar el tiempo cuándo transcurre la narración titulada "No oyes ladrar los perros", a no ser por la presencia de bandas armadas que asolaban el llano, que tanto podían ser formadas por ex-revolucionarios, a partir de 1915 en adelante, como por bandoleros anteriores a la Revolución. La relación padre-hijo puede orientarnos en este sentido, ya que plantea la desestabilización de una forma social

que tenía a la familia como grupo básico, en favor de organizaciones sociales distintas, como consecuencia del advenimiento de la explotación capitalista de la agricultura a partir de 1910. Quienes no podían adaptarse a las formas productivas que predominaban en el agro, pasaban a formar parte de la población desclasada que, en algunos casos, se dedicaba al bandidaje. (FARES, 1991. pp. 54-55.)

Fares busca a história na literatura em função, não de alusões diretas, ou citações de fatos e personagens históricos, mas no desvelamento das cifras da História promovido pela obra literária. A Revolução Mexicana surge, a partir de sua análise, na destruição da família, núcleo social preponderante antes do evento revolucionário.

Agora que as relações entre ficção e história foram abordadas, pode-se iniciar o processo de interpretação da obra rulfiana sem que equívocos possam interferir no processo. Ao passo que, historicamente, o valor da Revolução Mexicana é inquestionável, literariamente, pode-se considerá-la um marco, um divisor de águas, em que toda uma tradição novelística irá se basear a partir de então. Surge, como consequência, o que se convencionou chamar de "*novelas de la Revolución Mexicana*", impulsionadas pela Secretaría de Educación Pública, em seu afã de instaurar uma educação massiva e novos valores. Suas obras fundadoras seriam *La Majestad Caída*, de Federico Gamboa, *Andrés Pérez Maderista*, de Mariano Azuela, ambas de 1911, e *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela. Todas, portanto, contemporâneas à época dos combates militares da Revolução e anteriores à sua constitucionalização. Porém, há que se atentar para a falta de um programa comum que as articulasse. Essa ausência incapacitou-as para a articulação de um discurso coeso e que as unificasse (CORONEL, in, PIZARRO, 1994. p. 743).

Edith Negrín aponta muito pertinentemente para o processo que levou a Secretaría de Educación, sob o comando, não mais de Vasconcelos, mas de José Manuel Puig Cassauranc, a articular a orientação da política educacional do governo. No início de dezembro de 1924, em

uma declaração emitida por rádio, o secretário estimulou produções literárias que fizessem, didaticamente, uma crítica social das condições mexicanas. Pretendia-se fomentar as produções literárias que fossem didáticas e populistas. Dos debates entre os intelectuais que se sucederam a esse pronunciamento, emergiram Azuela e seu *Los de abajo* como os símbolos por excelência da Revolução. Portanto, a transformação social teria que ocorrer de forma a que se expressasse artisticamente, ao mesmo tempo em que elevasse o povo à condição de protagonista da insurreição (NEGRÍN, in, GUZMÁN, 2002. pp. 484-485).

A Revolução Mexicana e a revolução literária que ocorreu após a década de 1920 uniram-se, à princípio, na busca por um México mais moderno, livre das amarras do porfiriato, procurando inserir o país no cenário mundial, tanto culturalmente, como economicamente, principalmente após os governos de Lázaro Cárdenas (1934-1940), Miguel Alemán Valdés (1946-1952) e Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), e seus sucessivos fracassos – pese o relativo sucesso de Cárdenas nesse sentido – nas tentativas de implementação de uma reforma agrária abrangente, engendrando a continuação da pobreza, da alienação e da exploração da mão de obra campesina. Essa busca pela modernidade era sistematicamente tentada, ainda que a visão desencantada fosse o elemento comum às obras do gênero "*Novela de la Revolución*" (NEGRÍN, in, GUZMÁN, 2002. p. 489).

A Revolução, que tanto havia prometido em seu começo, em termos de modernização e diminuição das desigualdades sociais, não teria resolvido definitivamente a condição das populações menos favorecidas. Fares acredita no fracasso mesmo dela, cujo indício poderia ser encontrado, dentro da obra de Rulfo, na dificuldade em se localizar historicamente seus relatos, já que a Revolução não teria constituído uma mudança radical (FARES, 1991. p. 9). Em "*É que somos muito pobres*", parece estar presente a crítica do fracasso da Revolução, na medida em que não se pode afirmar precisamente a qual época o conto se refere. Isso denotaria uma visão negativa sobre a Revolução, pois a incapacidade de se identificar o

período histórico ao qual a narrativa pertence pode ser tomada como indício do fracasso da Revolução em relação às mudanças sociais propostas por ela (FARES, 1991. p. 55).

Enquanto a Revolução fracassava, a literatura da Revolução, através de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Rubén Romero, José Revueltas, Agustín Yáñez e, posteriormente, Juan Rulfo, começou a dar voz às classes baixas. Vale dizer, esses autores procuraram, cada um a seu modo, criar uma representação literária de toda uma camada da população que não havia conseguido adquirir, até então, as benesses do movimento revolucionário. Em muitos casos, muitas dessas populações, como os indígenas e camponeses, não viriam a adquiri-las jamais.

Contudo, Luis Ortega Galindo, um dos mais importantes estudiosos da obra de Rulfo, afirma categoricamente que a Revolução Mexicana não seria o foco do escritor mexicano. Ela funcionaria como mote inicial, assumindo um papel de simbolização que, ao partir das condições históricas promovidas por ela, vai falar da condição humana (GALINDO, 1984. p. 237). Destarte, o conto "A herança de Matilde Arcángel" é um dos raros casos em que se percebe a presença direta da Revolução. Entretanto, esta perde importância política e passa a funcionar como cenário para um conflito familiar, o palco onde atuam os dramas humanos e íntimos de pai e filho.

Se considerarmos correta a afirmação de Galindo, crê-se estar, assim, encerrado o ciclo da "*novela de la Revolución*", pois, ao ser transformada em símbolo, a Revolução deixa de ser o objeto narrativo em si, o centro da narração em torno do qual nada escaparia. Vale frisar, evidentemente, que essa transformação não implica no esvaziamento histórico de seu acontecer.

O processo de simbolização, fundamental nos textos literários, também é central na obra de Rulfo (JIMÉNEZ DE BÁEZ, 1990. p. 17). Na interpretação de Marta Portal, seus espíritos seriam uma experiência profunda que sintetizaria a realidade, transformando-se em

símbolo do tempo histórico e em mistificação das personagens e suas condutas. Rulfo transformaria as condições históricas de um povo mexicano em condições metafísicas, o tempo cronológico se tornaria sobrenatural e, assim, uma anedota mexicana rural poderia ser alçada ao nível universal (PORTAL, 1990. pp. 26-28). Para Anita Arenas Saavedra, o caráter simbólico de Rulfo pode ser visto na ausência de individualização das personagens, por meio da qual a densidade trágica do latino-americano emergiria em seu vigor (SAAVEDRA, 1997. p. 50).

Em diversos estudos, esse caráter universal das obras de Rulfo é constantemente vinculado a explicações baseadas na teoria dos arquétipos. Vale lembrar que a explicação arquetípica merece todo o cuidado do historiador. Ao postular-se tal explicação, aproximando o arquétipo ao mito, fica-se muito próximo da negação das condições específicas da produção histórica, como salientou Davi Arrigucci em um ensaio sobre Rulfo (ARRIGUCCI JR, 2001. p. 172). Não se trata de negar o conteúdo mítico. Ele apenas não existiria no sentido arquetípico, mas poderia ser abordado por meios históricos, identificáveis e conjecturáveis de modo plausível, conforme já salientou Ginzburg (GINZBURG, 1990. pp. 215-17). Considerações sobre essa questão serão desenvolvidas ao longo do texto.

Por sua vez, Erich Auerbach abriu caminho para que se pensasse nas representações literárias como um indício da maneira como os homens veem a si mesmos, e na mudança que essa visão sofre ao longo do tempo. Ele foi muito importante para que se fizesse algumas considerações sobre o processo do distanciamento histórico e as resignificações simbólicas perpetradas pelo transcurso histórico. O modo de pensar de Auerbach fica bem marcado no fragmento em que ele discute a mistura de estilos ocorrida ainda na Antiguidade tardia:

De fato, com a estagnação política do império [Romano], a retórica pagã há muito fora privada dos temas que lhe garantiam a vitalidade. Petrificada em seu



formalismo, ela começava a definhar. Os temas cristãos deram-lhe novo alento, ao mesmo tempo que lhe modificavam o caráter. (AUERBACH, 2007. p. 60)

Auerbach está dizendo aqui que o êxito da retórica pagã dependia inteiramente da articulação de seu discurso com seu enquadramento histórico. As determinantes históricas exerceriam, assim, influência direta sobre a representação literária. Com a mudança engendrada pelo cristianismo – e por essa mudança entenda-se a mistura de estilos<sup>3</sup> – a antiga retórica foi rearticulada e renovada.

Embasando tal postura, citamos a principal obra de Kantorowicz, para quem a Baixa Idade Média foi uma era ávida pela reconciliação das dualidades, fossem elas deste mundo ou do além, temporais ou eternas, seculares ou espirituais (KANTOROWICZ, 1998. p. 49). Para ele, o que determinava essa situação era a condição sócio-histórica daquele período, o feudalismo, no qual os bispos não eram somente príncipes da Igreja, mas também vassalos do rei.

Nesse mesmo sentido, Gombrich afirma que as mudanças ocorridas nas artes respondem, sempre, às novas demandas geradas por determinada sociedade.

[...] what we call in style can be interpreted as adaptations, on the part of the working artists, to the functions assigned to the visual image by a given society [...]  
[I] prefer to see the history of art as the result of living people responding to certain expectations and demands which, in their turn, they may also help to stimulate, or at least to keep alive.

[...]

---

<sup>3</sup> Ao invés da descrição trágica do sublime e cômica do cotidiano, o sublime é descrito como cômico e o realismo cotidiano como sublime. Por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático.

Needless to say, these generalizations do not only apply to the arts of the image makers. All the specialized skills that together make up the fabric of civilization must have evolved in answer to demands, which fed on their satisfaction. But in the history of technology and of science these demands are perhaps more easily specified than they are in the history of the arts.

[...]

[...] evolution in the arts can never be studied in isolation from geographical and historical factors. (GOMBRICH, 2000. pp. 48-49 e 58)

Na confluência das afirmações de Auerbach, Kantorowicz, Gombrich e no trecho inicial de *Pedro Páramo*, percebe-se a semente do fazer literário e da prática do historiador, ambos inscritos na busca por novas significações e novos sentidos para antigos acontecimentos.

Inevitável a referência, nesse momento, a Hayden White e suas considerações com relação ao caráter ficcional que o fazer histórico abarca em si, assemelhando-se, dessa forma, ao fazer literário.

Like their contemporaries in the novel, the historians of the time were concerned to produce images of history which were as free from the abstractness of their Enlightenment predecessors as they were devoid of the illusions of their Romantic precursors. But, also like their contemporaries in the novel (Scott, Balzac, Stendhal, Flaubert, and the Goncourts), they succeeded only in producing as many different species of "realism" as there were modalities for construing the world in figurative discourse. (WHITE, 1990. p. 40)

Estão dados os limites entre o fazer literário e o fazer historiográfico. A concepção e a percepção do tempo ampliam um espaço onde se permite operar a memória. Afinal, literatura

e história partilham do mesmo substrato. Elas partem dos mesmos lugares para chegarem, porém, a destinos diferentes, mas aproximados (PINTO, 1998. p. 158).

Mesmo que o filólogo alemão não houvesse refletido sobre a literatura latino-americana, sua abordagem da obra literária como objeto de conhecimento histórico foi bastante interessante para que se pudesse pensar sobre a maneira pela qual a Revolução Mexicana é descrita em termos literários. Assim, decidiu-se incorporar os textos de Mariano Azuela (1873-1952), *Los de Abajo* (1915), e de Martín Luis Guzmán (1887-1976), *La sombra del Caudillo* (1929), de maneira a conformar um quadro que abarcasse uma mudança na visão que os mexicanos têm sobre a Revolução Mexicana – e sobre si mesmos. E, assim, o retorno a Rulfo fez-se de maneira muito mais rica e completa, pois o estudo da constituição desse arco serviu para a compreensão de como Rulfo tornou sua obra simbólica.

A comparação entre estes autores e Rulfo não se pretendeu limitada ao simples cotejamento, pois a incorporação deles serviu para, na busca da confecção de uma teia de leituras, estabelecer-se um arco, o qual ajudaria na reafirmação do elemento histórico em Rulfo. Na transformação do tratamento literário de um mesmo movimento social, pude perceber que Rulfo não buscou apartar-se de sua realidade histórica. Ele apenas a transformou em termos ficcionais, mas nunca se distanciou dela. Tal incorporação se justifica, portanto, não na análise das obras em si, mas porque, por meio delas, pode-se perceber que Rulfo, ainda que distanciado no tempo, não se afastou do processo histórico da Revolução.

Auerbach também abriu caminho para que se pensasse nas representações literárias como um indício da maneira como os homens veem a si mesmos, e na mudança que essa visão sofre ao longo do tempo. Por terem forte influência em Auerbach, foram incorporadas na discussão algumas ideias de Jacob Burckhardt, conformando, então, um arcabouço teórico mais definido e melhor estruturado. Considerando minha visão de que a cultura, e dentro dela a literatura ficcional, forma um conjunto (*Gesamtheit*) com a sociedade, a obra de E. H.

Gombrich, indicada pela leitura de Carlo Ginzburg que coteja, em seu *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*, alguns teóricos da história da arte ao refletir sobre um problema metodológico, traz mais um referencial teórico. Esse conjunto de leituras, dessa forma, forneceu um peso teórico relevante para uma melhor compreensão do discurso narrativo da Revolução Mexicana que, tanto Azuela e Guzmán, como Rulfo, promoveram.

Contudo, houve uma mudança significativa entre o momento em que primeiro me acerquei à obra de Auerbach e a finalização da pesquisa. À época, não havia articulado uma crítica ao pensamento de Auerbach que, a princípio, poderia me fazer descartá-lo como matriz teórica do projeto. A abordagem auerbachiana não me parece estar relacionada, ou referida, a um aspecto essencial presente na obra literária, seja ela ficcional, ou documental. Vale dizer, a mediação de uma realidade histórica por meio da autoria, especificamente no que tange a inflexão que o tempo histórico sofre quando rememorado ou narrado literariamente. Sob esse aspecto, cito as palavras de Hayden White.

In his actual hermeneutic practice, Auerbach tends to present the text as a representation not so much of its social, political, and economic milieus as of its author's experience of those milieus; and as such, the text appears or is presented as a fulfillment of a figure of this experience. (WHITE, 1999. p. 92)

White também não menciona a mediação promovida pela memória na reconstituição de uma experiência do passado a partir do presente, seja ela ficcional ou histórica. Auerbach considera o texto como uma sinédoque do seu respectivo momento histórico e como a realização (*fulfillment*) da época anterior a ele, dentro de uma nítida progressão teleológica, como bem apontou Hayden White nas páginas seguintes à citação acima.

Assim mesmo, apesar de não concordar plenamente com a abordagem de Auerbach, suas ideias me foram bastante proveitosas, fosse para ampliar o escopo da pesquisa, sem que

com isso me desvinculasse do foco central em Rulfo, fosse por ter ajudado na compreensão da abordagem histórica de fontes literárias ficcionais. Sempre se teve em conta que essa derivação da pesquisa, ao invés de servir para a ampliação do objeto analisado com o risco de se perder o foco, ampararia ainda mais minha opção em situar Rulfo em sua realidade histórica, dirimindo qualquer possibilidade de alocá-lo na esfera do fantástico, do maravilhoso ou do mágico.

O estudo do desenvolvimento da literatura continental ao longo do século XX colaborou na percepção da incorporação do elemento popular nas literaturas nacionais, especialmente no México e no Peru. Por meio desse estudo, foi possível estabelecer, na comparação entre os movimentos destes dois países, as motivações e as consequências sociais e políticas que o elemento indígena e as construções de uma identidade nacional engendraram entre si. A articulação dos textos relativos a esse tema pode ser estabelecida a partir de um eixo interpretativo que busque a construção de um arco que se inicia com as posturas críticas e contundentes dos participantes das diversas vanguardas do continente do começo do século XX, em especial da década de 1920, e que termina nas expressões literárias do século XXI, quando a ruptura deixa de ser o marco central das produções literárias e uma revalorização da tradição ocupa o lugar de destaque na cena literária latino-americana.

O primeiro momento pode ser caracterizado pela vanguarda argentina, fortemente influenciada pelos ultraístas, com Borges ocupando um papel de destaque, e o momento atual representado emblematicamente pelos escritores mexicanos da geração *Crack* e da *Antología McOndo*. No meio deles, uma época igualmente importante e decisiva para a história da literatura latino-americana: a geração do *pré-boom*, composta pelos escritores da década de 1950. Nesse contexto, opera-se a presença marcante e de grande influência de Rulfo, tomada como símbolo de uma nova postura literária, de um novo modo de se representar a realidade que pude definir, nesta introdução, mais em função de uma série de negações. Uma literatura,

*não* como representação direta dos acontecimentos narrados; *não* como arma na luta política que tanto teriam caracterizado seus precursores latino-americanos – como o peruano Mariátegui ou os muralistas –; e que ainda *não* leva ao limite as experimentações da geração do *boom*, do realismo mágico e do real maravilhoso. Dessa forma, compreender de maneira mais abrangente o percurso histórico da literatura latino-americana auxiliou na reflexão e posterior refutação de afirmações que insistissem no caráter mágico de sua obra. Cada vez mais, confirmo a ideia de que Rulfo não fora um autor do real maravilhoso ou do realismo mágico.

Em uma perspectiva mais ampla, pôde-se entender melhor os movimentos de construção das identidades nacionais durante esse período, permitindo a articulação entre algumas teorias do nacionalismo e certos movimentos modernistas na busca por identidades nacionais. Portanto, outro desdobramento a partir dos estudos dessa pesquisa foi a compreensão da articulação dos fenômenos culturais com os processos de constituição de identidades nacionais. E como esta dissertação é relativa aos aspectos literários, propus uma aproximação, e delimitação, dessa articulação com a literatura.

Durante o estudo sobre as populações indígenas do continente, sugeri uma interpretação sobre as personagens indígenas criadas por Rulfo não como sendo herdeiras de tradições antigas e perdidas de seus antepassados pré-colombianos, mas como representantes simbólicas de uma condição humana mais ampla. Dentro dessa perspectiva é que se pode clamar pela universalidade de sua obra, na qual uma grande parcela de seus leitores pode se identificar e refletir sobre sua própria condição.

Nesse ponto, vale uma ressalva quanto à utilização da expressão universal. Não me parece ser possível afirmar por tal condição sem que se faça uma diferenciação, essencial a meu ver, do termo. Na fortuna crítica da obra rulfiana, o termo universal é um dos mais utilizados e empregados para justificar o grande poder de múltipla referencialidade atribuído a

ele. Porém, não pude notar questionamentos sobre a pertinência, ou mesmo a coerência, do uso que se faz dessa propalada universalidade de Rulfo. Proponho, então, que nesta pesquisa o leitor relativize o termo universal, delimitando-o a determinadas experiências humanas. Refiro-me ao homem moderno ocidental, partícipe dos processos mais recentes de modernização pelo qual o mundo ocidental, Europa e Américas, passou, em especial desde as últimas décadas do século XIX.

O universal remete, aqui, ao conjunto de experiências partilhadas, de uma certa forma até mesmo homogeneizadas, pelas populações que vêm sofrendo com as consequências, tanto da urbanização crescente, quanto da alteração de costumes, solventes dos tradicionalismos pelos quais, até então, uma parcela considerável dessa população reconhecia-se e em torno dos quais articulava-se. Para ser mais claro e objetivo, aos cidadãos e aos migrantes rurais que foram, pouco a pouco, abandonando suas crenças ancestrais em função do ritmo frenético imposto pelas grandes metrópoles e pelo desejo mesmo de incorporação ao novo.

Além da introdução aqui apresentada, a dissertação é composta por cinco capítulos. O primeiro capítulo pretendeu apresentar uma discussão relativa aos aspectos envolvidos na constituição dos nacionalismos latino-americanos na sua relação com a literatura do continente. Centralizando o debate em torno da função política adquirida pela literatura ficcional desde o século XIX, o texto discorre sobre as questões da representação do popular, tanto como tema, quanto pelas escolhas estéticas de como fazê-lo. A partir dessa proposta, a atenção voltou-se para as técnicas narrativas empregadas por Rulfo para que se conformasse essa visão política e a incorporação dos elementos populares de sua obra.

No capítulo seguinte, a busca por identidades definidas passa pela questão das vanguardas e sua relação com a incorporação do popular em suas produções artísticas. Os projetos culturais mexicanos envolvem-se profundamente na busca identitária e no caráter indígena como repositório de antigas tradições frente, não mais aos Conquistadores, mas a

uma modernidade que, ao mesmo tempo que impõe práticas sociais, culturais e econômicas homogeneizadoras, também exerce pressão para que particularidades sejam valorizadas e reafirmadas. Em um país fortemente enraizado em suas tradições indígenas, como o México, a questão de como se buscar e se inserir a cultura popular no moderno é essencial.

No capítulo subsequente, buscou-se desmistificar a ideia de que Rulfo pertenceria aos movimentos do realismo mágico e do real maravilhoso. Ter sido considerado como fonte inspiradora pelos principais autores desses movimentos implicou na classificação quase que automática de Rulfo nessas categorias. Apoiando-me em um ensaio de Davi Arrigucci Júnior, o qual considero central para a quebra desse paradigma, pretendi resgatar Rulfo dessa rigidez na qual muitos críticos o colocaram.

Por fim, o último capítulo pretendeu rastrear a maneira pela qual a Revolução Mexicana foi representada literariamente desde seus movimentos iniciais de luta armada, até o momento em que Rulfo escreve. Assim, procurei compreender como aconteceu a transformação desse evento capital para a história, desde seu princípio, quando os autores contemporâneos buscavam narrar os acontecimentos imediatos envolvendo lutas políticas e batalhas sangrentas, até Rulfo, que a transforma em matéria simbólica, questionadora da própria condição humana, sem que, com isso, perdesse o contato com sua realidade próxima.



## 2 Nacionalismo na América Latina: esforços identitários

Nacionalismo e modernismo. A articulação entre esses dois conceitos gerou, a partir do século XIX, inúmeros discursos identitários em todo o mundo ocidental. O primeiro termo surgiu no século XIX como forma de delimitar o próprio em função do outro: ser francês em oposição ao inglês. Ou, mais ainda, em função da unificação territorial de regiões antes autônomas que foram obrigadas a se agrupar embaixo de uma mesma bandeira: ser italiano, e não mais napolitano, piemontês ou calabrés.

Em um sentido mais amplo, no último terço do século XIX, o nacionalismo prestou-se à demarcação dos imperialismos das nações europeias, que levou, no limite, à Primeira Guerra Mundial, pondo fim àquele sentimento de inexorabilidade do progresso humano que marcou tão profundamente a *Belle Époque*. Nesse momento, surgem concomitantemente as primeiras manifestações modernistas na Europa. Diversas áreas foram, portanto, regidas por novos conceitos e novas maneiras de se compreender o mundo, um mundo tão diferente daquele que existia até então, que levou Baudelaire a falar em modernidade ainda em meados do XIX.

Na América Latina, a articulação entre o nacionalismo e o modernismo tingiu-se de cores locais – a tal da profusão da cor local da fase inicial de Borges –, muito específicas e singulares. O nacionalismo, aqui, tinha que se resolver com a questão da identidade indígena, profundamente arraigada na cultura de todo o continente – em alguns lugares, como Peru e México, mais forte, em outros, como Argentina e Uruguai, mais diluída. O modernismo, assim, desenvolveu-se em meio às constituições nacionais permeadas por discursos ideológicos acerca do caráter dos povos latino-americanos.

No continente latino-americano, a literatura configurou-se como agente de novos discursos políticos, em seu desejo de entender e dar forma às mudanças sofridas pelos

diversos países, em especial a partir dos movimentos de independência. Em resposta à literatura realista de meados do século XIX, os novos movimentos artísticos, e no caso, literários, pretendiam, rompendo com as antigas tradições do realismo, configurar respostas e novos padrões de análise e interpretação das realidades locais. Por isso, é essencial a compreensão dos discursos literários modernistas latino-americanos à luz das constituições nacionais.

O nacionalismo contém, em seu interior, não apenas o germe daquilo que um povo se pretende, não só a criação de traços comuns, reais ou imaginários, de um determinado agrupamento humano, mas também, e sobretudo, construções realizadas em função daquilo que vem de fora, da alteridade, mais do que da identidade própria. Para além das constituições identitárias de nação baseadas na alteridade, também contribuem para o fortalecimento das identidades as descrições monstruosas, fantasiosas, de outros povos. A invenção de imagens distorcidas destes é resultado da dificuldade de se descrever os, assim chamados, *outsiders*. Nos termos de Gobineau, a monstruosidade é a alteridade deturpada (FERNÁNDEZ-ARMESTO, 2007. p. 70).

O nacionalismo, tal como foi sendo desenvolvido na Europa ocidental, foi incorporando em si muitas das antigas tradições dos povos locais, tanto as que se fazem presentes no cotidiano dessas populações e que são realizadas de forma espontânea nas diferentes regiões de cada país, como, e eis a parte mais importante e significativa, aquelas que há muito haviam sido esquecidas. Reavivou-se, portanto, muito das antigas práticas folclóricas, conferindo-lhes, entretanto, um novo status: não mais regional, mas agora nacional. Certas características foram convertidas, enriquecidas e, até mesmo, alteradas. No limite, o nacionalismo chegou mesmo a inventar tradições<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> TREVOR-ROPER, Hugh. "A invenção das tradições: a tradição das Terras Altas (Highlands) da Escócia". In: HOBBSAWM, Eric. J.; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. pp. 25-52. Por exemplo, o caso comentado por Hugh Trevor-Roper sobre a transformação do kilt escocês feito de *tartan* e da gaita de foles em símbolos nacionais. Considerados utensílios simbólicos de um primitivismo, de

Ao mesmo tempo que a ideia de nacionalismo ganhava cada vez mais terreno, o imperialismo reforçava os preconceitos entre diferentes povos. Ocultos antes pelos termos "linhagem" e "pureza de sangue", o racismo do século XIX surgia impregnado de pretensa ciência, o cientificismo, o que lhe conferiu enorme poder persuasivo (FERNÁNDEZ-ARMESTO, 2007. p. 87). Na Europa, o racismo foi dirigido a todos aqueles considerados inferiores, ou seja, o mundo todo. No Brasil, o racismo foi orientado contra o escravo negro, enquanto que na América Hispânica, para os povos indígenas. A história da relação dos brancos, na América Hispânica, com os indígenas segue um percurso bastante bem definido.

Na América Latina, o indígena foi um elemento que esteve indubitavelmente presente no imaginário social desde a época do Romantismo. Valorizado como representante do nacional, ele conseguiu agregar qualidades que o negro não possuía. Ou, melhor dizendo, os intelectuais responsáveis pela criação mítica do indígena conseguiram criar uma imagem idealizada do índio. Esse traço também é bastante marcante na literatura romântica brasileira.

De uma maneira mais abrangente, que acaba por englobar, também, o indígena, o nacionalismo latino-americano não pode ser dissociado das questões relativas aos aspectos culturais populares. Nesse sentido, Vivian Schelling faz duas importantes observações sobre a cultura popular. A primeira trata da ampla gama de atividades culturais que acabam sendo encaixadas dentro dessa definição. Ou seja, tudo que não é reconhecido como pertencente à "alta cultura" é passível de se tornar cultura popular. A segunda, e em minha opinião a mais importante, é sobre a própria definição de cultura popular, que deve ser identificada com muito cuidado e cautela, já que quem define o que é ou não popular acaba sendo uma dada tradição intelectual, uma estrutura disciplinar (SCHELLING, in, KING, 2004. p. 171).

Assim sendo, em um ambiente escassamente urbanizado, fortemente estratificado entre uma classe dominante e as massas indígenas, cuja classe-média urbana era

---

*montanhese velhacos, indolentes, rapaces e chantagistas*, eles foram, recentemente, transmutados em símbolos máximos de uma identidade diversa da inglesa. Como sempre, uma busca identitária em função do outro.

extremamente reduzida, os escritores assumiram uma postura professoral. Caberia a esses intelectuais, segundo eles próprios, a função de ensinar às elites sobre os próprios países nos quais eles viviam. Daí a importância do apontamento feito por Schelling.

Esses poucos leitores urbanos do século XIX e primeiras décadas do XX, entretanto, buscavam no exterior modelos do que a ficção podia atingir (WILSON, in, KING, 2004. pp. 85-88). Nessa relação entre a realidade local e as ideias estrangeiras, lembremos que erigir uma nacionalidade implica em somas e subtrações. O primeiro caso é ilustrado pela sobreposição de diversas práticas culturais autóctones, geralmente oriundas do campo e das populações nativas. No caso de ausência destas, como na Argentina de fins do século XIX que havia exterminado praticamente todo o contingente indígena, substituiu-se a herança indígena pela figura do *gaucho*, um elemento perdido entre o campo e suas remotas origens *criollas*. Nesse caso, há uma miríade de produções literárias que tentam dar conta dessa construção. Os mais sintomáticos são, sem dúvida, Hilario Ascasubi, autor de *Paulino Lucero* (1846), Estanislao Del Campo, e seu *Fausto, impresiones del gaucho Anastácio el Pollo en la representación de la Ópera* (1866), José Hernández e o famoso *Martín Fierro* (1872 e 1879), Eduardo Gutiérrez, criador de *Juan Moreira* (1880) e Ricardo Güiraldes, com seu *Don Segundo Sombra* (1926), este já nas primeiras décadas do século XX.

Do lado oposto, tem-se uma nacionalidade formada por subtração. De acordo com essa ideia, a busca pelo nacional na América Latina baseou-se na percepção de que nossa vida é puramente imitativa dos hábitos europeus e que, portanto, para se alcançar o nacional, deveria ser removido tudo quanto fosse estrangeiro. Contudo, como o próprio Schwarz diz: "não basta renunciar ao empréstimo para pensar e viver de modo mais autêntico". Refletindo sobre as relações de empréstimos entre a cultura "genuína" e a que vem de fora, Schwarz concluiu pela impossibilidade dessa renúncia, sobretudo no mundo moderno.

De qualquer forma, o original seria, de acordo com esse modelo de conduta, a matriz do nacionalismo. Mas, qual teria sido a trajetória que elevou o original à categoria de símbolo representativo de um povo? A pergunta é indubitavelmente válida, pois o original nem sempre foi buscado ou valorizado. Enquanto as regras neoclássicas de composição vigoravam, a cópia era a aspiração dos artistas. Ela era imensamente valorizada na medida em que incorporar as formas canônicas era uma maneira de se inserir na tradição ocidental que remonta, no limite, à Grécia clássica. A cópia era, portanto, um repositório da própria tradição.

Pensando pela chave interpretativa de Schwarz, é possível detectar precisamente o momento em que a cópia deixa de ser valorada positivamente e passa a ser vista pejorativamente. A independência – no caso, a brasileira – marcou essa passagem ao opor as formas modernas vindas do mundo civilizado, em contraposição à realidade colonial, arcaica e atrasada. Daí derivar-se aquele sentimento, aludido acima, de que as ideias que aqui vigoravam seriam postizas, emprestadas, pois as ideias europeias passavam a ser operadas em uma outra realidade, com outras especificidades. A partir dessa percepção, durante a transição política da monarquia à república, abriu-se espaço para se discutir a relação entre esse moderno e a herança colonial. As opiniões ficaram divididas entre dois polos: os que acreditavam que o colonial desapareceria frente ao progresso, e os que defendiam a herança colonial como um ingrediente autêntico a ser protegido das imitações.

O balanço final proposto por Schwarz define-se por uma intensa crítica à própria crítica nacional do final do XIX e começo do XX. Pensar em uma cópia é pressupor um original, a partir do qual aquela é um reflexo inferior. Essa postura demonstraria a situação da autoconsciência dos pensadores da América Latina: original/cópia possuiria a mesma relação dos termos países adiantados/países atrasados (SCHWARZ, 1987. pp. 39-48).

Pode-se concluir, portanto, que essa oposição é irreal, superficial e não dá conta das concretas transposições, mutabilidades, filtragens, rearticulações, apropriações que, como resultado, enriquecem uma nova cultura nacional, nem "autêntica", muito menos "cópia".

Seria pertinente, nesse momento, lembrarmos das colocações de Homi Bhabha, de Benedict Anderson, de Hugh Trevor-Roper, de Carlo Ginzburg, de Michel de Certeau e de Natalie Zemon Davis sobre a fabricação das identidades, pois, se a cultura popular é definida a partir de cima, dos que participam dos círculos eruditos, cujo acesso aos meios de produção e divulgação é rápido e fácil, nada mais pertinente do que se proceder a uma análise um pouco mais detalhada desse processo, limitando-o a sua imbricação com a busca das nacionalidades.

Ginzburg já nos lembrou dos perigos em se promover um corte rígido entre cultura popular e erudita. Os circuitos de divulgação, as apropriações e as reinterpretações são fundamentais para a estruturação cultural, venha ela "de baixo" ou "de cima". A forma como Menocchio absorveu e compreendeu suas leituras cultas foi certamente mediada por seus desejos e pelas tradições muito fincadas num substrato popular e campesino que remonta a um passado muito distante (GINZBURG, 2006. p. 23).

Os camponeses franceses do século XVI articulavam suas leituras da mesma forma. Para Zemon Davis, o uso da palavra impressa é canalizado pelos valores e estruturas sociais, não se esquecendo da importância da tradição, reafirmada constantemente pela transmissão oral e na relação com grupos que não fossem camponeses. Somando-se a isso, a dificuldade do controle sobre as leituras e, sobretudo, das interpretações, por causa da ampla difusão alimentada pelos desenvolvimentos técnicos de impressão e a incipiente, porém crescente, urbanização que estimulava a livre troca de ideias sobre o que acabava de ser lido e ouvido, tornaram essas permutas entre o popular e o erudito inevitáveis. Como a autora colocou, os leitores eram usuários e intérpretes ativos dos livros, pois: "a cultura oral e a organização

social popular eram suficientemente fortes para resistir à mera correção e uniformização vindas de cima" (DAVIS, in, DAVIS, 1990. pp. 157-185).

Bhabha, por sua vez, atenta para a simplificação da ideia de nação como autogeradora "em si mesma" em face das nações extrínsecas. O verdadeiro problema que a criação da ideia de nação precisa enfrentar, segundo ele, é a sua constituição interna e a articulação de sua heterogeneidade. Apoiando essa opinião, Béatrice Tatar, que estudou a arte fotográfica produzida por Rulfo, afirma que o popular seria um traço essencial de uma cultura nacional heterogênea, mas na qual a maior parte dos mexicanos pode se reconhecer (TATARD, 1994. p. 24). Eu diria, sustentado por Bhabha, que justamente por ser heterogênea a maior parte dos mexicanos se reconheceria nela. Entre esses discursos heterogêneos presentes no México pós-Revolução, podemos incluir a construção das diferentes temporalidades que, nesse país, tangem os diferentes povos que não sejam somente os descendentes dos *criollos*. Em larga medida, podemos citar as populações indígenas e camponesas, estas últimas foco da atenção de Rulfo.

No campo literário rulfiano, por exemplo, pode-se citar o conto "Luvina", que retrata, desde o ponto de vista das diferenças das temporalidades, as tentativas modernizadoras do Estado que tentava levar aos *pueblos* perdidos no interior a dita educação civilizada. O projeto fracassa por vários motivos. Aqui, aquele que importa salientar é justamente o descolamento entre esse tempo moderno, do Estado, oficial, e o tempo dos camponeses. Estes, além de não compreenderem a proposta apresentada pelos professores, negam-se a abandonar seu lugar de nascimento, porque querem permanecer junto aos seus mortos (passado). Atitude impensável para qualquer cidadão moderno, urbano, letrado na mentalidade europeia "avançada e civilizada".

Portanto, as reivindicações hegemônicas ou nacionalistas de tom cultural (homogêneas) seriam, para Bhabha, insustentáveis. Com termos um tanto quanto abstratos, o

autor refere-se a Kristeva e sua concepção da construção temporal da nação, que estaria dividida em dois tempos: o pedagógico e o performativo. Ou seja, respectivamente, a sedimentação histórica e a perda da identidade no processo de significação da identificação cultural. Essa narrativa continuísta, hegemônica, não impede, contudo, a emergência da instabilidade cultural na qual vive, de fato, o povo. É justamente por meio dessa fluidez de significações culturais que surgem as diversas temporalidades – moderna, colonial, pós-colonial, nativa etc (BHABHA, 1998. pp. 209-216).

Colocando a questão da nacionalidade em termos políticos, Michel de Certeau fala sobre crença. Mas não como dogma ou programa, e sim como: "subject's investment in a proposition, the act of saying it and considering it as true". Crença, portanto, seria o suporte para a autoridade política que, em seu desejo de fazer as pessoas acreditarem nas instituições, forneceria uma contrapartida: a busca por identidade. Essa crença viria da esfera do sagrado, do religioso, e o Estado, a partir de Hobbes, teria se apossado desse sentimento. Assim, a crença teria passado primeiro pela Igreja, depois para a monarquia, até alcançar as instituições republicanas – percurso idêntico ao estabelecido por Anderson (ANDERSON, 2007. pp. 32-39). E tudo aquilo que não pudesse ser transportado ao longo desse percurso seria classificado como superstição. Ao fim e ao cabo, esse movimento foi profundamente intenso e muito bem sucedido.

Trazendo esta discussão para um plano mais concreto e cotidiano, podemos afirmar, tendo em vista o caso do samba, ou, mais exatamente, as canções de Ary Barroso, que, mesmo que o conteúdo seja desprovido de qualquer significado, coerência ou profundidade – talvez justamente por isso –, a mobilização nacional em torno da definição e aceitação de que nessa musicalidade residiria um símbolo nacional foi extremamente eficaz. E é precisamente para essa direção que aponta Certeau, quando analisa a produção atual da crença, pois ela seria produzida artificialmente, tanto em termos políticos, quanto em termos comerciais



(CERTEAU, 1988. pp. 178-179). Assim sendo, transportando esses conceitos para o caso latino-americano, podemos afirmar que pensar no indígena como símbolo máximo da expressão de uma cultura popular é, no mínimo, temerário, porque ele não pode ser tomado como único elemento nacional. Há diversos outros povos que aqui residem clamando por representatividade, como, até mesmo, os estrangeiros que para cá vieram, e que mesclaram suas tradições com as do novo país, ajudando a configurar a identidade nacional.

O camponês, por seu turno, é destituído de uma identidade regional, pois é uma designação de classe, e não de pertença local. E o que vemos na obra de Rulfo é justamente o camponês, aquele indivíduo desprovido de tudo, material e espiritualmente. Neste ponto, vale uma ressalva explicativa: está claro que ao se falar em camponês, no México, está-se falando do indígena. Porém, o foco de atenção de Rulfo no campesinato mexicano do século XX não me parece estar na discussão sobre seu caráter formativo indígena, o nativo do continente despojado de suas tradições, ou os *chingados*, filhos de Malinche, mas, antes, no camponês como uma representação universal de um grupo de indivíduos que perderam suas ligações com suas crenças, tradições e costumes, face aos projetos de modernização fomentados pelos Estados nacionais.

Corroborando essa argumentação, aponto um comentário feito pelo cineasta e fotógrafo Walter Reuter sobre uma viagem que ele e Rulfo haviam realizado juntos para Zacatepec, motivados pelo interesse em conhecer uma dança indígena específica do local (JIMÉNEZ; DEMPSEY, 2009. p. 40). Rulfo não só desempenhou atividades profissionais no Instituto Indigenista, como foi o autor de uma larga produção científica presente na monumental obra coordenada por Claude Fell, *Juan Rulfo. Toda la obra*, integrante da coleção Archivos. Destarte, o relato de Reuter me faz pensar na influência do real sobre a ficção. De fato, é inegável o interesse de Rulfo pelos indígenas de seu país. Mas, se ele se limitasse a narrar a condição indígena dessas populações, não existiriam condições para que

houvesse uma diversificação tão ampla em sua fortuna crítica, que aborda suas narrações pelo caráter universal e simbólico da condição humana. Como viemos postulando desde o princípio de nossa pesquisa, o interesse literário de Rulfo pelos indígenas se dá muito menos em função da condição deles de descendentes das populações indígenas ancestrais, e mais pelo o que a partir deles Rulfo pôde extrair e, assim, refletir sobre o universal da condição humana.

Em entrevista concedida a Francisco Antolín, em 1973, Rulfo confirma que não tratou dos índios, somente do mestiço e do *criollo* (ANTOLÍN, in, ANTOLÍN, 1991d. p. 14). No ano seguinte, em outra entrevista, ele explicou que acreditava que a mentalidade indígena era muito difícil de ser penetrada (FELL, in, FELL, 1996. p. XXII). Rulfo ainda ressaltou, naquela mesma entrevista a Antolín em 1973, o caráter refratário do camponês mexicano: "A veces regreso a mi pueblo, Sayula, en Jalisco, y en cuanto me acerco a un grupo, cambian de conversación" (ANTOLÍN, in, ANTOLÍN, 1991d. p. 16).

Se o camponês de Rulfo se ativesse, de fato, a uma identidade puramente regional, a obra do escritor mexicano não teria sido alçada ao nível universal, ela não teria transcendido a realidade imediata da qual emerge, para se converter na narração da própria condição humana. Porém, a ideia de universalização da obra literária precisa ser abordada com muito cuidado, pois ela pode, no limite, pressupor até mesmo a anulação da história, já que esta é feita justamente pelas especificidades de cada povo em determinado momento. A universalização literária não pode ser pensada em função da história como sucessão de acontecimentos, mas precisa ser pensada na condição do leitor que, por sua vez, possui seu próprio entendimento da historicidade dos acontecimentos que o cercam. Ao se considerar algo universal, é preciso levar essas particularidades em conta. Portanto, a literatura ganha vida não na sua gênese, mas a partir do momento em que é feita, lida e interpretada.

[...] all the peoples of the world face death without being fully able to explain it, all people have dreams which disturb and inspire them, and a universal folklore helps to explain nature in all cultures. (DETJENS, 1993. p. 127.)

Nomes, lugares, eventos, pessoas e sistemas de crenças, se associados à experiências pessoais, amplificam seu poder de significação. E se esses elementos carregam o germe de experiências de uma maior parcela da humanidade, eles podem formar a base de um universo no qual essas pessoas podem identificar mais claramente as verdades e os problemas de sua existência cotidiana (DETJENS, 1993. p. 131). Concluindo, o atributo universal de Rulfo corporifica-se na imagem que ele criou para seu camponês, símbolo de classe, não na definição marxista do termo, mas como representação de um grupo social presente em qualquer país, em qualquer época histórica.

Ressalva feita sobre a relação de Rulfo com o indígena e as considerações sobre o caráter universal de sua obra, pode-se retomar a discussão estabelecida pelo Estado mexicano quanto ao processo de forja da nação. Schelling lembra muito bem a contradição inerente a tal processo, no qual a cultura popular é transformada e até mesmo eliminada ao longo da modernização e da construção nacional (SCHELLING, in, KING, 2004. p. 177). É certo que houve uma significativa mudança nos rumos da crítica cultural do continente. Enquanto o século XIX, de maneira geral, mirava a Europa, em especial França e Inglaterra, como modelo civilizatório a ser seguido, o século XX inverteu essa tendência e passou a valorizar a cultura autóctone como sendo a única forma de se construir as identidades nacionais, movimento baseado na crença da unicidade e características originais. Dessa forma, a valorização do popular era inevitável, pois nele residiria a própria unicidade latino-americana. E isso tudo começou a ocorrer no despertar da Revolução Mexicana. Com relação à construção da identidade nacional mexicana, se considerarmos as opiniões de María

Guadalupe García-Barragán, perceberemos, ainda, que a gestação dessa identidade mexicana, propriamente dita, vem sendo realizada desde os primeiros séculos de colonização:

Si el hijo de españoles nacido en la Nueva España no se siente español, sino hijo de México, y ya se le llama mexicano en el siglo XVI, indicio es esto de que la identidad mexicana ya se encuentra en incipiente o en plena gestación, lo que podrá siempre cuestionarse respecto a su intensidad o a su etapa de desarrollo, pero que – como lo prueban los testimonios históricos y literarios – es un hecho o un fenómeno. (GARCÍA-BARRAGÁN, in, YURKIEVICH, 1986. p. 172.)

Refletindo sobre os esforços da construção de identidades nacionais na América Latina, Sarah Radcliffe e Sallie Westwood atentam para o processo de longo prazo que se faz necessário para incorporar o popular e definir a cultura em torno das ideias de *pueblo* e, assim, formar-se uma comunidade nacional imaginada. Nesse longo processo, o populismo, para elas, foi o elemento que coordenou tal desenvolvimento. Assim sendo, podemos considerar que a cultura popular desempenhou uma função política, muito mais do que serviu como reparação ou como valorização do indígena, do negro ou do *gaucho* como formas válidas e reconhecidas pelas elites como essenciais para a construção de seus respectivos países.

Mesmo sendo o populismo um traço político já determinado e consolidado ao longo do século XX, ele não implica no pressuposto de que a construção da identidade nacional estivesse isenta de conflitos, na medida em que, para se construir essa imagem, é preciso criar uma homogeneidade dentro da nação. Nesse processo, as políticas do Estado distinguiam aquilo que vinha de fora dela, fato fomentado pelo imperialismo, que dissolveu os tradicionalismos em busca dessa homogeneização balizada pelos valores europeus (SEVCENKO, 2003. p. 66).

Essa política de homogeneização é essencial para a construção da comunidade imaginada, se considerarmos que ela abarca indivíduos que nunca se conhecerão, mas que têm, ao mesmo tempo, muito em comum e – o que foi perspicazmente percebido por Renan, citado por Anderson – muito a ser esquecido. Claro está que esse "esquecimento" reforçaria o nacionalismo composto pelas relações horizontais, de camaradagem, na qual as explorações dentro das nações cederiam espaço para a comunhão dessa comunidade imaginada (ANDERSON, 2007. pp. 32-34).

Radcliffe e Westwood corroboram a ideia de Anderson sobre o desenvolvimento do capitalismo editorial, transpondo-a para a realidade do continente latino-americano, já que o próprio Anderson está se referindo ao desenvolvimento do capitalismo e do mercado editorial na Europa ocidental no século XV. De qualquer forma, sua matriz teórica foi utilizada por elas. Matriz teórica que foi, por sua vez, criticada por Rowe e Schelling, ao apontarem para a omissão de Anderson do papel da cultura popular em suas reflexões (RADCLIFFE; WESTWOOD, 1996. pp. 10-12). Mas talvez essa crítica não seja suficiente para invalidar o posicionamento de Anderson, na medida em que a exclusão do popular, a meu ver, não contradiria o que ele se propôs a analisar, que é o ato de partilhar determinado ritual entre pessoas que, mesmo não se conhecendo, mantêm ligações por meio de vínculos imaginados, como, por exemplo, os *companheiros de leitura*, indivíduos unidos pelo momento da leitura individual/coletiva dos jornais diários.

Uma observação extremamente pertinente feita por Rowe e Schelling, porém, refere-se ao papel histórico desempenhado pela literatura ficcional latino-americana, que teria tido, no período pós-independência, uma função de criar ligações imaginárias em torno das linhas étnica, econômica e regional, preenchendo, dessa forma, "vazios" nas histórias nacionais. Essas criações deveriam ser sentidas e experimentadas como um "senso-comum", ganhando uma hegemonia, tão necessária aos discursos nacionalistas. E as elites, as responsáveis por

esses discursos, ocupando uma posição intermediária entre a colônia e a metrópole, acabaram por reproduzir as ideias sobre identidade nacional vindas dos colonizadores. Esse movimento possuía uma direção muito clara, formada pela tentativa de dirigir as formas culturais de maneira a consolidarem seu próprio poder.

Dessa forma, o ponto central da argumentação delas não passa pela dicotomia superficial composta, de um lado, de uma construção nacional dirigida pelo Estado ou pelas elites, e, de outro, da consideração da cultura popular como sendo a salvação para o discurso identitário nacional. Mas sim, que essa articulação ideológica na definição da nação e da identidade nasce dos confrontos entre instituições e classes, constituindo, portanto, a própria natureza da comunidade imaginada nacional.

Além desse aspecto institucional, há um outro nível essencial no processo de consolidação de uma identidade imaginada: o subjetivo. As autoras utilizam uma citação de Cohen muito incisiva sobre o assunto. Diz ela:

[...] these state ceremonies suffered the fate of imposed ritual anywhere: that however well contrived their forms, they could not control the meanings read into them by their audiences. (COHEN, 1994. p. 163. Conf.: RADCLIFFE; WESTWOOD, 1996. p. 15.)

A cultura popular não é pura, intocada pelas formas culturais globais ou pela apropriação estatal. Ela não está associada a nenhuma classe específica, seja campesina, das classes-médias ou da elite. Essa segmentação cede espaço para a concepção de que seu uso foi rearticulado por tentativas políticas de se criar uma autêntica expressão do povo. Assim mesmo, apesar de toda a violência e transformações, a cultura popular serviu de base para a construção da nação e da comunidade (RADCLIFFE; WESTWOOD, 1996. pp. 18-19). Apoiando-se na proposta de Gramsci, de que a hegemonia ideológica é poderosa porque é

instável, pois junta o dominante e o subordinado, as autoras afirmam que parte do poder do discurso oficial se sustenta justamente porque a história nacional abarca elementos populares (RADCLIFFE; WESTWOOD, 1996. p. 81).

Momentos de cultura popular são momentos de pertencimento. E o pertencimento é a base que dá sustentação ao edifício do nacionalismo e da identidade. No momento em que os mexicanos cantam em uníssono *Cielito lindo*, eles partilham de uma mesma crença, de algo que lhes concretize esse sentimento que pode ser abstrato se permanecer na esfera discursiva intelectual, mas que se torna concreto no momento dessa partilha popular. As ideias que são dadas a priori, como pressupostas e evidentes por si próprias, são as que possuem maior força, não importa o significado e a profundidade da mensagem. Afinal, quem vai discordar do amor autêntico da morena de *Cielito lindo*! Ou que o mulato é inzoneiro!! Ou que o coqueiro dá coco!!!

## **2.1 Literatura e consciência política**

O efeito que o público leitor exerce sobre os produtores literários não pode ser desconsiderado. Ou seja, não importa apenas a intenção dos produtores (autores), mas, sim, a mediação feita pelo leitor, que tem como base suas próprias experiências que inevitavelmente influem na recepção da obra e na maneira como ela será compreendida. Isso já ficou demasiado claro com os estudos de Zemon Davis e de Ginzburg, por exemplo. Ou, então, por Bourdieu, em seu estudo sobre os campos artísticos e as determinações mercadológicas, de ascensão social e reconhecimento público (BOURDIEU, 1998).

Na América Latina, a ficção, de uma forma geral, tentou se constituir em uma maneira de se recriar as experiências individuais e sociais como textos. Isso aconteceu porque, ao

contrário do que afirmava Saer<sup>5</sup>, a ficção latino-americana foi tradicionalmente privilegiada como uma forma válida de se acercar à sua própria realidade, inclusive em termos políticos. A literatura e a arte em geral do continente trazem em si, a partir dos anos 1950, um uso social. O artista assumiria o papel de guia, de mestre e, no limite, da própria consciência de seu país (FRANCO, 1985. p. 15. Conf.: TATARD, 1994. p. 20). Ana Pizarro lembra que os discursos literários latino-americanos, ao longo do século XX, engendraram esforços na busca por uma conformação identitária unificadora dos diversos povos americanos, alargando progressivamente o âmbito geográfico dessa identidade perseguida (PIZARRO, 1994. pp. 33-34).

Nesse cenário de participação política dos escritores ficcionais latino-americanos, os regionalistas pretendiam envolver-se em debates relativos aos principais temas de seus tempos, incluindo o significado da história local e sua relação com a política internacional e o desenvolvimento nacional. A partir da década de 1970, contudo, houve um declínio na representatividade social dos romances latino-americanos em função do desenvolvimento das ciências sociais no continente, estas passando a assumir as funções críticas associadas aos artistas. Porém, o que mais contribuiu para este declínio, segundo Brian Gollnick, foi o crescimento da mídia de massa, ao erodir a importância da literatura e das outras artes como lugares centrais para a definição de uma identidade coletiva, de uma cidadania cultural e de um destino social compartilhado (GOLLNICK, in, KRYSTAL, 2005. p. 57).

Vale lembrar que, ainda no século XIX, literatura e política não se dissociavam no que tangia aos posicionamentos políticos e ideológicos. O exemplo maior disso é *Facundo* (1845), de Sarmiento, obra em que se equilibravam qualidades estéticas e de declaração política. A literatura tornou-se, assim, uma forma de o continente pensar a si próprio. Entretanto, a

---

<sup>5</sup> SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997. p. 271. "Los problemas latinoamericanos son de orden histórico, político, económico y social y exigen soluciones precisas con instrumentos adecuados. Desplazarlos a la praxis singular de la literatura implica, necesariamente, ingenuidad, oportunismo o mala conciencia."



maneira pela qual a América Hispânica via a si própria se dava pelo filtro da fantasia, da mistura do real com o imaginário, aquilo que viria a ficar conhecido em meados do século XX como realismo mágico, movimento, chamado por Jason Wilson, de libertador e fomentador da imaginação (WILSON, in, KING, 2004. pp. 86-95).

Contudo, nos anos 1920 e 1930, a ficção encontrava-se no meio-termo entre o realismo europeu do século XIX e as novas experimentações modernistas do século XX. O exemplo paradigmático desse desacerto pode ser encontrado na literatura da Revolução Mexicana. *Los de abajo*, de Mariano Azuela, escrito em 1915, mas publicado apenas em 1925, é uma obra que mescla o intento realista em capturar os camponeses e o interior mexicano do norte do país, com técnicas modernistas, tudo para capturar a novidade e a violência da mudança social no México.

Na passagem dos anos 1930 para a década seguinte, a intensa e rápida urbanização gerou paisagens totalmente desconhecidas para seus habitantes. A metrópole era vista como um lugar estranho. Na Europa, isso já era sentido desde a virada do século, pois a urbanização havia chegado lá mais cedo (SINGER, in, CHARNEY; SCHWARTZ, 2001). O estranhamento urbano foi o marco inaugural dessa nova literatura, que pode ser bem divisado em Juan Carlos Onetti e seu *El pozo*, de 1939.

De fato, a novela rompe com a tradição realista e regionalista da herança literária uruguaia de Onetti e inaugura um texto intimista que devasta não somente os fundamentos de uma falsa moral e de uma ética cínica como também as normas vigentes da narrativa linear, introduzindo o fragmento, o inacabado, a ambiguidade e a assunção incondicional da escritura literária como puro gozo, sem outra finalidade que a procura de uma espécie de "salvação" nesse definitivamente incompreensível intervalo entre o nascimento e a morte. (REALES, 2010. p. 02)

Nesse meio estranho e novo, o realismo perdia sua relevância.

Avançando para a década de 1960, percebe-se que a consciência literária latino-americana esteve muito ligada à aspectos menos sociais, políticos ou econômicos, e mais em função de estímulos oriundos das editoras. Sob esse prisma, Wilson lista quatro importantes eventos para o *boom* da literatura latino-americana da década de 1960: a distribuição, estimulada pela *Editorial Sudamericana* de Buenos Aires, na figura de Paco Parrúa; os prêmios concedidos pela *Casa de Las Américas*, de Havana; o *Premio Biblioteca Breve*, do editor de Barcelona Carlos Barral; e, por fim, o prestígio de ser traduzido, o que facilitou a profissionalização dos escritores e a ampliação de seu público leitor – neste último aspecto, o caso de Borges é exemplar, pois ele passou a ser lido internacionalmente somente após ter sido traduzido para o francês. Emir Rodríguez Monegal e sua revista *Mundo Nuevo*, publicada em Paris em 1966, também influenciaram fortemente todo esse processo (WILSON, in, KING, 2004. pp. 92-93).

Essa consciência segue, portanto, uma lógica mercadológica e não tanto ideológica. Sintomático nesse aspecto é a presença de glossários – pese o fato de que Rulfo não os utilizou – ao final de muitas obras literárias do período, marca inegável do exotismo conscientemente produzido para satisfazer a fome do público leitor estrangeiro, ou mesmo das grandes cidades latino-americanas, para quem o campo era um local tão exótico e distante quanto o era para um estrangeiro.

Portanto, a ficção latino-americana produzida entre 1940 e 1970 possuía esse caráter específico: um público urbano, muito mais consciente do que se passava na Europa ou nos Estados Unidos do que nos países vizinhos ou mesmo em seu próprio país. A unicidade latino-americana torna-se, então, uma questão problemática, obstaculizando a partilha de um sentimento de pertença comum. A obra de Rulfo simboliza muito bem esse problema, na medida em que suas personagens não teriam muitas condições de partilhar qualquer tipo de

comunidade imaginada, fosse a *patria chica*, fosse uma concepção mais elaborada de uma identidade nacional.

A construção dessa identidade seguiria uma trajetória assim definida por Anderson: o nacionalismo teria sido precedido por dois grandes sistemas culturais: o religioso e o dinástico. O primeiro começou a perder influência juntamente com a crescente territorialização ocorrida ao longo de toda a Idade Média. Uma das consequências desse desmembramento territorial foi a perda da hegemonia do latim, em função da relevância cada vez maior das línguas locais. Em consonância com essas ideias, Auerbach também teceu algumas considerações na Segunda Parte de seu *Introduction aux études de philologie romane* (1948).

Está dado, portanto, o problema da linguagem. Nos textos de Rulfo, um dos traços mais marcantes é justamente a incomunicabilidade, o fracasso da comunicação como condição universal de toda a sociedade moderna (LÖWY; SAYRE, 1995. p. 69). Peralta observou muito bem essa condição no conto "E nos deram a terra", no momento em que Esteban tira a galinha de seu casaco, causando surpresa no narrador-personagem, isso depois de terem percorrido muito tempo juntos (PERALTA, in, PERALTA; BOSCHI, 1975. p. 20). "Diga que não me matem!" utiliza uma técnica de diálogos que simboliza essa incomunicabilidade do ser humano. A presença de um terceiro intermediário, entre o pai e o encarregado da justiça, personificado na figura do filho do velho, não consegue resolver ou impedir a execução de Juvencio (GALINDO, 1984. p. 230). É, mais uma vez, a inexorabilidade da condição humana, condenando todos à impossibilidade da redenção de um ato passado.

Um adendo interessante sobre o processo de incomunicabilidade está na observação de que o problema da falta de comunicação entre os indivíduos é um traço típico da modernidade e da urbanização. Considerando o primeiro dos dois termos, essa característica das obras de

Rulfo faz todo sentido, sendo ele um escritor de meados do século XX. Mas o problema surge com relação ao segundo termo, o da urbanização. Rulfo em nada se refere aos grandes centros. Não é essa sua preocupação. Se ele remete à incomunicabilidade, é antes pela modernidade e toda a relação que ela engendra com as tradições perdidas e a falta de perspectiva, do que pelo processo de desenvolvimento dos grandes centros urbanos e toda a despersonalização que isso gera.

A percepção do moderno é normalmente ligada a Baudelaire e sua Paris de meados do século XIX. Contudo, Michael Löwy nos traz uma observação de Clemens Brentano feita ainda em 1827 na mesma Paris de Baudelaire:

Todos os que eu via andavam na mesma rua, uns ao lado dos outros e, no entanto, cada um parecia seguir seu próprio caminho solitário, ninguém se cumprimentava, cada um ia atrás do seu interesse pessoal. Todo esse vaivém me pareceu a própria imagem do egoísmo. Na cabeça cada um só tem seu interesse, do mesmo modo que o número de sua casa para onde se dirige toda a pressa. (TRÄGER, 1980. p. 99. Conf.: LÖWY; SAYRE, 1995. p. 68.)

Também referindo-se à modernidade, mas dessa vez considerando-a desde um ponto de vista social, Nicolau Sevcenko afirma que a nova burguesia em ascensão possuía uma obsessão coletiva pelo progresso, e a consequência imediata dessa postura foi a condenação de tudo aquilo que estivesse ligado à sociedade tradicional ou, em outros termos, da cultura popular. A imagem civilizada dessa burguesia não podia ser maculada (SEVCENKO, 2003).

Retornando à obra de Rulfo, pode-se concluir que a passagem rumo ao sentimento de pertença, no limite, o nacionalismo, ou, se preferirmos permanecer na esfera mais concreta do campesinato, sua *patria chica*, não poderia ser realizada. A linguagem, como instrumento de coletivização de crenças e costumes, tão essencial para que os homens sintam-se partícipes de

algo, não está presente na obra do escritor mexicano. E essa proposta ganha ainda mais força se lembrarmos do clássico ensaístico de Octavio Paz, *Laberinto de la soledad*, publicado em 1950, no qual o autor mexicano desfia diversas considerações sobre a clausura do mexicano. Dessa forma, a leitura de Paz ganha uma nova aproximação interpretativa, enriquecida pelo cruzamento com a leitura de Anderson.

Ao mesmo tempo, a leitura de Anderson, amparada pela literatura de Rulfo, pode ser ampliada. As temporalidades funcionam, aqui, como possibilidade interpretativa histórica de um povo. Anderson fala sobre a nação como um corpo sociológico atravessando o tempo homogêneo e vazio, tempo este que surgiu com a dissolução do tempo messiânico, no qual os povos acreditavam na simultaneidade do passado e do futuro no presente. A nação seria vista, dentro dessa nova concepção de tempo, como algo sólido, imune às dissoluções causadas pela passagem temporal, viajando ao longo da história de maneira incólume (ANDERSON, 2007. pp. 32-34). Ao ter selecionado a crítica feita por Jean Franco sobre *El Periquillo Sarniento*, Anderson está corroborando essa tese da fixidez das instituições, pois, em sua opinião, Fernandez de Lizardi estaria negando em sua invocação do real na literatura ficcional as diferenças inerentes a uma sociedade histórica em nome de uma pretensa descrição do mundo colonial mexicano da segunda década do XIX (ANDERSON, 2007. p. 61).

Se pensarmos em Rulfo, podemos perceber que, ao negar às suas personagens o desenvolvimento histórico, a saber, a realização dos anseios do passado em um determinado presente, ou um presente que prepara um futuro que será realizado, faltaria um dos termos do tempo messiânico: justamente o futuro. Sua narração desenrola-se em um eterno presente, porém, mais vinculado ao passado do que ao futuro. Redefinindo os termos de Anderson, o caciquismo funcionaria como a nação, ou seja, um corpo sólido que atravessa esse tempo vazio e homogêneo, que se dá em Rulfo pela desesperança da realização do futuro. E, se em Anderson, essa capacidade da nação em atravessar o tempo fortaleceu sua construção nas

mentos dos mais variados povos, em Rulfo, o caciquismo é o obstáculo a ser superado para que o México chegue, de fato, à conclusão dos ideais de sua revolução. E, se de um lado, a ideia de nação precisou de complexas construções mentais para ser realizada, a Revolução Mexicana, por outro lado, careceu de construções mentais para que fosse acreditada como a redenção e a salvação do povo mexicano, em especial dos camponeses, como aquele momento que se perpetuaria na história e atravessaria os tempos de forma a libertar seu povo da opressão. E tal foi a necessidade dessa construção que viria a ser erigido, a partir de 1910, todo um sistema político, partidário e constitucional em apoio à essa ideia da Revolução como redenção, a começar pela Constituição de 1917 e com a transformação em estrutura política da própria Revolução, que culminaria na fundação do que é hoje o PRI, com todas as mudanças de nomenclatura da sigla pelas quais o partido passou.

Portanto, não se trata apenas de elucubrações intelectuais. Estamos falando, aqui, de projetos construídos, em parte conscientemente, em parte inconscientemente, de toda uma nação. Os lados consciente e inconsciente referem-se, respectivamente, à politização, já mencionada, e à coletivização de crenças e desejos, em torno e a partir da política concreta. E, do encontro entre essas duas esferas, surge a *Realpolitik* mexicana, tudo aquilo que, de fato, vem direcionando a vida dos mexicanos desde os tempos das lutas armadas: o desejo e a luta por um país verdadeiramente democrático e açambarcador de todas as parcelas da população, em especial daqueles que foram abandonados e traídos pela Revolução.

Por mais que a nação, como disse Bhabha, "preench[a] o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos", o México de Rulfo jamais conseguirá construir a sua nação. O resultado: uma terra coalhada – nesse caso, vale a proposta analítica de Paz – de órfãos, de desolados e de *desdichados*. Tampouco o mexicano consegue sentir-se como um povo, já que esse termo implica na percepção de uma contemporaneidade redentora e reiterativa da vida nacional como um processo reprodutivo (BHABHA, 1998. p. 207). E

reproduzir implica em ir adiante, ao futuro, algo impossível na representação literária de Rulfo.

Além disso, se nação é um conceito imaginado e partilhado coletivamente, não pode haver projeto de nação na obra do escritor mexicano, na medida em que não há partilha de nada a não ser do sofrimento e da desilusão. A incomunicabilidade, manifestada literariamente pelo monólogo interior, como Löwy já havia observado (LÖWY; SAYRE, 1995. p. 69), resulta, não apenas em barreiras psicológicas (Octavio Paz), mas, e sobretudo, na impossibilidade de um corpo político coletivo.

## **2.2 Autoconsciência e representação literária: a autoconsciência das massas e a representação popular na literatura ocidental do século XIX**

Para pensar em história da cultura, é inevitável a menção ao trabalho de Jacob Burckhardt. Seu livro *A cultura do renascimento na Itália* é referência para o pensamento de Auerbach e tornou-se, igualmente, um eixo de sustentação para a presente pesquisa. Um de seus pontos centrais é o estudo e a compreensão do processo de desenvolvimento da individualidade na Itália renascentista:

Conforme já vimos, este período primeiro deu o mais alto desenvolvimento à individualidade, e depois levou o indivíduo ao estudo mais zeloso e completo de si mesmo, em todas as formas e sob todas as condições. Na realidade, o desenvolvimento da personalidade se acha essencialmente envolvido no reconhecimento dela mesma dentro de nós e dos outros. Nossa narrativa colocou a influência da literatura antiga entre esses dois grandes processos, pois o modo de conceber e de representar tanto a natureza humana quanto a individual foi definido e

colorido por tal influência. O poder de concepção e representação, porém, está na época e nas pessoas. (BURCKHARDT, 1991. p. 184)

Nesse sentido, a literatura de Dante pode ser considerada como um caso exemplar dessa tomada de consciência, uma vez que, para projetar seu mundo espiritual, ele teve que observar atentamente o que se passava no mundo dos homens. A tomada de consciência seria, portanto, o elemento central para o redespertar da cultura clássica, mediada pela típica cultura medieval italiana, especificamente de Florença.

No entanto, o redespertar da Antiguidade teve na Itália forma diferente daquela assumida no Norte. A onda de barbarismo mal passara perante o povo, cuja vida anterior encontrava-se apenas meio apagada, e esta já mostrava **consciência do passado, e um desejo de reproduzi-lo**. Por toda a parte na Europa os homens, deliberada e refletidamente, pediam emprestado este ou aquele elemento da civilização clássica; na Itália, as simpatias, tanto dos eruditos como do povo, estavam naturalmente empenhadas no partido da Antiguidade como um todo, erguendo-se para eles como um símbolo da grandeza passada. A língua latina era fácil para um italiano; os numerosos monumentos e os documentos abundantes estimulavam a volta ao passado. Com esta tendência, outros elementos – o caráter popular que o tempo agora modificara grandemente, as instituições políticas importadas da Alemanha pelos lombardos, o cavalheirismo e outras formas setentrionais de civilização e a influência da religião e da Igreja – combinaram-se para produzir o moderno espírito italiano, destinado a servir de modelo e ideal para todo o mundo ocidental. (BURCKHARDT, 1991. p. 107, grifo meu)



Auerbach inegavelmente sofre a influência de Burckhardt no que tange a forma de pensar a história da cultura, que estaria estreitamente vinculada ao processo de desenvolvimento das forças históricas.

Todo período da civilização que forme um todo completo e coerente manifesta-se não apenas na vida política, na religião, na arte e nas ciências, mas deixa também seu cunho característico na vida social. (BURCKHARDT, 1991. p. 217)

Falando sobre a ampla tradição da literatura europeia ocidental – já que Auerbach, diferentemente de Burckhardt, não pensa em termos nacionais – ele acrescenta, com relação à tomada de consciência, que:

[...] o *sermo humilis* [discurso simples, escrito em estilo baixo para falar de eventos elevados e sublimes, utilizado para a difusão do cristianismo entre as populações mais simples] que tento descrever aqui possui outras características além de vulgarismo e traços afins: [...] é sua capacidade de **expressar a consciência imediata do vínculo que une a comunidade humana** – todos nós, aqui e agora. (AUERBACH, 2007. p. 65, grifo meu)

No que concerne ao realismo moderno, Auerbach o considera tributário do realismo surgido na Idade Média, que mistura o tema cotidiano e concreto com a descrição sublime e trágica. Essa mistura de estilos perdurou até o Renascimento e foi, no século XX – Auerbach defende o longo processo de maturação das ideias –, atualizado e ampliado por Stendhal e Balzac, completando uma longa evolução (AUERBACH, 2007. pp. 499-500).

O alargamento do horizonte do ser humano e o enriquecimento em experiências, conhecimentos, pensamentos e possibilidades de vida, que começou no século XVI, avança no decurso do século XIX em ritmo sempre crescente, e desde o princípio do século XX o faz com uma aceleração tão violenta que a cada instante tanto produz ensaios de interpretação sintético-objetivos como os derruba. O violento ritmo das modificações causou uma confusão tanto maior quanto **não era possível vê-las em conjunto**. As modificações também não ocorreram uniformemente em toda parte, de tal forma que as diferenças de nível entre as diferentes camadas de um mesmo povo e entre os diferentes povos se tornaram, quando não maiores, pelo menos mais perceptíveis. (AUERBACH, 2007. p. 495, grifo meu)

Este grifo mostra uma similaridade entre Auerbach e Burckhardt:

Os movimentos do espírito humano, seus lampejos repentinos, suas expansões e pausas, podem permanecer um mistério para sempre a nossos olhos, uma vez que não podemos conhecer mais que esta ou aquela força em operação, nunca todas ao mesmo tempo. (BURCKHARDT, 1991. p. 281)

Entretanto, Auerbach faz uma ressalva com relação ao alargamento de horizonte ocorrido na Itália dos séculos XV e XVI. Essa ampliação que ocorreu no Renascimento não conduziu a uma perspectiva histórica que buscasse compreender e reconhecer os novos fenômenos observados. Antes, ela promoveu uma luta contra a história que se tornou visível por meio da revivência de uma natureza humana absoluta e verdadeira, oposta, portanto, à história (AUERBACH, 2007. p. 342).

Essa discussão metodológica entre Auerbach e Burckhardt pode nos auxiliar numa nova busca interpretativa da obra de Rulfo. Pois, se para os dois pensadores citados a perspectiva histórica produzida na Península Itálica ao longo dos séculos XV e XVI teve

resultados diferentes, pode-se tirar uma conclusão comum para a obra de Rulfo. Quero dizer que se Burckhardt pensava o alargamento de horizontes daquela época como um processo fundamentalmente ligado ao estímulo à individualidade e à revalorização do passado clássico, para Auerbach o perspectivismo histórico daquele momento era prova da luta contra a própria história, na medida em que se buscava reviver uma suposta natureza humana fixa e imutável. Da dicotomia entre essas duas conclusões podemos sintetizar uma abordagem analítica dos contos e do romance de Rulfo.

O cruzamento da ausência do elemento central levantado por Burckhardt, o da constituição da individualidade, com a percepção da falta de perspectiva histórica fundada nos termos de Auerbach, confirma-nos o imobilismo que permeia toda a obra do escritor mexicano. Suas personagens não possuem individualidades muito bem definidas – lemos em "Luvina": "Depois, como se fossem sombras, começaram a caminhar rua abaixo com seus cântaros negros" (RULFO, 2005. p. 309). Ou, ainda, em *Pedro Páramo*: "E se dissolveram como sombras" (RULFO, 2005. p. 57) – e suas histórias não nos apresentam qualquer traço de perspectiva histórica que possa pavimentar um trajeto que aponte a um futuro que os liberte de suas pobres e miseráveis condições presentes. Quando suas personagens voltam-se ao passado, é sempre como um lamento, como um desejo de restauração das condições nas quais viviam seus antepassados, ou eles mesmos, antes da Revolução.

Outra contribuição essencial de Auerbach para que se possa entender melhor a mudança pela qual passou o realismo do século XIX e como ela influenciou o realismo moderno do século XX passa por sua abordagem sobre as diferentes representações da massa propostas nas obras dos irmãos Goncourt e de Zola.

Nos primeiros grandes realistas do século [XIX], em Stendhal, Balzac e ainda em Flaubert, as camadas mais baixas do povo, o povo propriamente dito, mal aparece;

e quando aparece, não é visto a partir dos seus próprios pressupostos, na sua própria vida, mas de cima.

[...]

O século XIX é o século da tomada de consciência das massas. O quarto estado já não poderia ficar à margem do realismo, pois este deveria abranger toda a realidade da cultura contemporânea, na qual as massas já surgiam ameaçadoramente, pois se tornavam conscientes de sua função e poder. (AUERBACH, 2007. pp. 446-447)

A partir dessa observação, será mais fácil o entendimento da representação popular nas obras Rulfo, e também nas de Azuela e de Guzmán, autores estes que funcionarão, nessa pesquisa, como contrapontos de Rulfo.

As visões dos irmãos Goncourt e de Zola são diametralmente opostas. Contudo, existe um certo descompasso que parece não implicar, à primeira vista, em qualquer explicação razoável, ainda mais se considerarmos as datas em que cada obra aqui abordada foi publicada: *Germinie Lacerteux*, em 1864, e *Germinal*, em 1888. Afinal, o que teria motivado uma mudança tão radical na representação das massas num período de vinte e quatro anos? Levando-se em conta alguns desdobramentos ocorridos ao longo do século XIX, essa dúvida se torna muito maior, conforme se verá.

Na França, o governo de Luís Felipe, a partir de 1830, caracterizou-se por ter sido um período de muitas revoluções, de muita violência – tanto que ele sobe ao poder com uma revolução e cai com outra, em 1848. Nas fábricas, os trabalhadores chegaram a ter turnos de vinte horas diárias. Como resultado, em 1831 estoura a famosa e importante greve de Lyon, momento crucial para a tomada de consciência dos trabalhadores, ajudada pela repressão extremamente violenta, que contribuiu para criar uma mítica em torno do movimento grevista que se alastrou por toda a Europa. Em 1834, ocorre outra greve em Lyon, quando surgem as

primeiras noções republicanas. Os trabalhadores conseguiram tomar a cidade, tendo sido a primeira insurreição operária da história, sob influência do socialismo utópico. Esses dois movimentos, de 1831 e 1834, promoveram o retorno ao espírito revolucionário.

Na Inglaterra, 1832 é o ano das reformas do sistema eleitoral, movimento de caráter conservador da burguesia para evitar a tomada do poder pela população. Estas reformas eliminaram os chamados *rotten burgs*, distritos cujas representatividades eleitorais estavam amplamente deturpadas. Tais reformas só foram possíveis porque, se a burguesia e a nobreza não as fizessem, a burguesia industrial engendraria uma revolução. Houve, em consequência, uma melhora na representatividade no Congresso, o que possibilitou, ao final, à burguesia industrial governar o país no lugar da aristocracia. Nas ruas, as reformas ampliaram a consciência política dos trabalhadores, com o republicanismo culminando no Cartismo, movimento pacífico de massa. No limite, esses movimentos levariam à ideia de socialismo.

Em 1848, Marx publica seu *Manifesto Comunista*, fomentando ainda mais o clima de contestação popular. Foi o mesmo ano do golpe que destituiu Luis Felipe do poder e alçou Luis Bonaparte, que daria seu golpe de Estado em fins de 1851, resultando na dura resposta de Marx, *O 18 Brumário*. Em 1871, ocorre a Comuna de Paris, um dos movimentos mais marcantes e violentos desse período.

Enfim, esse rápido esboço pretendeu mostrar o torvelinho de movimentos contestatórios sociais e políticos no qual se encontravam os principais países da Europa ocidental na segunda metade do século XIX.

Ao fim e ao cabo, entre os anos de publicação dos dois livros, *Germinie Lacerteux* e *Germinal*, o único evento mais expressivo que ocorreu havia sido a Comuna. Todos os outros movimentos, o clima de mudanças que a Europa respirava e os novos posicionamentos das massas, agora revolucionárias, já vinham de longa data, mesmo com relação à obra dos Goncourt. Portanto, a pergunta ainda permanece sem resposta. Ou seja, qual teria sido o fator

chave para que as massas deixassem de ser mera curiosidade estética, e fossem retratadas de forma séria na obra de Zola?

Na representação das massas feita pelos irmãos Goncourt, em *Germinie Lacerteux*, o povo surge muito mais em função de uma curiosidade de novas experiências estéticas, do que pela reivindicação de uma suposta autoconsciência dessas massas. E isso não poderia ter sido diferente, pois os Goncourt eram legítimos grãoburgueses e semiaristocratas, muito distanciados dessa massa. O tema os cativava muito mais em função do fascínio pelo feio, repulsivo e doentio, concretizado por meio da descrição do erotismo e da perdição de uma criada, muito mais como tema de curiosidade estética, mesmo em meio às configurações que ameaçavam o desenvolvimento econômico e a estrutura da sociedade burguesa, as lutas das grandes potências pelos mercados e a ameaça do quarto estado que se estava organizando (AUERBACH, 2007. p. 451). Os Goncourt não estavam interessados nos condicionantes históricos fomentadores de uma autoconsciência histórica das massas.

Mesmo que a geração romântica, especialmente com Victor Hugo e Balzac, tenha conseguido superar as tendências românticas de fuga da realidade, em face da situação na Europa acima citada, a geração seguinte, a partir da década de 1850, apregou o ideal de que a arte literária não deveria interferir nos assuntos práticos do tempo, evitando qualquer influência moral sobre a vida dos homens. O valor da arte, da expressão perfeita e original, era considerado de forma absoluta. "Seria ridículo, lê-se no registro do *Journal* dos Goncourt de 08 de fevereiro de 1866, *de demander à une oeuvre d'art qu'elle serve à quelque chose*" (AUERBACH, 2007. p. 452).

A repulsa diante da cultura e da sociedade contemporâneas motivou esse afastamento de toda problemática do tempo, mesmo que essa atitude empobreça a representação dos condicionantes históricos:

O puramente literário, mesmo no grau mais elevado da compreensão artística e em meio à maior riqueza das impressões, limita o juízo, empobrece a vida e distorce, por vezes, a visão dos fenômenos. (AUERBACH, 2007. p. 454)

Por seu turno, Zola, no *Germinal*, apresenta trechos de extrema clareza e simplicidade ao tratar da situação do quarto estado e o seu despertar.

Alegrias pobres e grosseiras; corrupção prematura e rápido desgaste do material humano; embrutecimento da vida sexual e, em relação às condições de vida, natalidade demasiado elevada, pois a cópula é o único deleite gratuito; por trás disto, no caso dos mais enérgicos e inteligentes, ódio revolucionário, que se apressa para a eclosão: estes são os motivos do texto. Eles são postos em evidência sem rebuços, sem medo diante das palavras mais claras, nem diante dos acontecimentos mais feios. A arte do estilo renunciou totalmente a procurar efeitos agradáveis, no sentido tradicional; servia à verdade desagradável, opressiva, desconsolada. Mas esta verdade serve simultaneamente como incitação para uma ação no sentido da reforma social. Não mais se trata, como no caso dos Goncourt, do atrativo sensorial do feio; trata-se, sem qualquer dúvida, do cerne do problema social do tempo, da luta entre o capital industrial e a classe operária. O princípio *l'art pour l'art* está liquidado. (AUERBACH, 2007. p. 459)

Neste trecho está o ponto central para o entendimento do último capítulo de *Mimesis*, que vai tratar da situação histórica vivida pelo autor. Para Auerbach, no momento histórico de Zola, o movimento das forças históricas se revela no conflito capital-trabalho. Zola quis compreender a totalidade da vida de seu tempo, o segundo Império, e, por isso, foi considerado por Auerbach como o último dos realistas franceses, pois não haveria mais ninguém que pudesse comparar-se a sua força de trabalho no que se referisse ao domínio da

vida de seu tempo, quanto ao fôlego e à coragem. Vale dizer, para Auerbach, Zola é grande porque conhecia em profundidade seu tema, algo bem diferente dos Goncourt.

A partir desse movimento inicial de representação das massas, os autores do século XX já não poderiam mais abordá-las da mesma maneira que os irmãos Goncourt fizeram, ao mesmo tempo em que Zola pode ser tomado como exemplo do intento em se apreender esse novo universo, o das massas, na máxima extensão possível. Desse modo, percebe-se em Rulfo a preocupação com esse mesmo esforço, o da compreensão da totalidade da vida dos camponeses.

Contudo, diferentemente de Zola, Rulfo não só buscou um quadro mais completo dessas populações das camadas mais baixas, como, ao fazê-lo, transcendeu a própria definição das massas e conseguiu delinear um quadro muito mais amplo. Ele não se conteve em falar, apenas, da situação do camponês mexicano da Revolução. Ele abordou, no limite, a própria condição humana, partindo, evidentemente, de sua realidade histórica que tão bem conhecia, tal qual Zola conhecia a dele.

Rulfo conseguiu atingir o universal sem que, ao realizar tal movimento, deixasse de lançar luz sobre as condições das vidas daqueles miseráveis que faziam parte de sua experiência vivida. Posso dizer, portanto, que caminhando por essa estrada que serpenteia o cume de uma cadeia montanhosa, cujos lados são formados, de um lado, pelo localismo, e, de outro, pelo universalismo, Rulfo pôde apreciar ambas as vistas e assim, ao chegar ao topo da montanha, plasmar essas duas visadas em uma única obra que cria uma síntese, não pela exclusão das partes, mas pela soma de tudo aquilo que ele havia observado, construindo uma grande paisagem, na qual se vê igualmente nítido tudo aquilo que está distante e o que está próximo.



### **2.3 A posição do escritor moderno: técnicas narrativas de Rulfo**

A posição do escritor diante da realidade do mundo que representa é bem diferente daquela dos autores que objetivamente interpretavam as ações e as personagens de forma segura, como ocorria em Dickens, Balzac ou Zola. Não é mais o subjetivismo unipessoal que só considera válida uma única visão de realidade; agora, a intenção de aproximação com a realidade dá-se através de muitas impressões subjetivas.

O romance do século XX abdicou do poder do narrador, tendendo ao desaparecimento de suas determinações sobre o discurso, deixando que a ação se mostre a si mesma. Mesmo assim, o narrador ainda organiza o tempo, intercala os diálogos, apresenta o interior das personagens etc. As inovações contemporâneas não eliminaram sua instância construtora e organizadora. O que se conseguiu por meio da polifonia, que substituiu a narração unipessoal, foi um aumento na complexidade no que tange a estrutura temporal e espacial, a ordem das ações, a superposição de pontos de vista e a manipulação geral do texto (ABAD, 1991. p. 129).

Esse novo modo de narrar está em íntima associação com um novo foco sobre o tempo narrativo. O tempo da narração abre espaço para o tempo da digressão, na medida em que houve uma profunda transformação e inversão da causalidade dos tempos “interior” e “exterior”. Vale dizer, a determinação externa perdeu seu domínio e passou a influir sobre o interior da personagem de modo contrário ao que antes ocorria, quando os movimentos internos serviam para a fundamentação dos acontecimentos exteriores. Isto é, não são mais os eventos externos em si que são importantes, mas a reverberação deles no interior das personagens, ou seja, a forma como elas filtram esses acontecimentos. Assim, o que valeria na literatura moderna é a determinação interna:

As representações da consciência não estão presas à presença do acontecimento exterior, pelo qual foram liberadas. [...] todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador. (AUERBACH, 2007. p. 482-487)

O romance moderno possui muitos fragmentos de acontecimentos que não são articulados sequer frouxamente, de tal forma que o leitor não consegue segurar constantemente qualquer fio condutor determinado (AUERBACH, 2007. p. 491). Seguindo este raciocínio, se em *Pedro Páramo* as personagens partilham de certos laços comuns, a narrativa é de tal forma fragmentada, desarticulada temporalmente, que é uma tarefa quase impossível determinar-se o fio narrativo numa primeira, ou mesmo numa segunda ou terceira leituras. É precisamente esta a estrutura fundamental dos romances do período entre guerras, uma das diversas formas que o realismo tomou ao longo da história Ocidental.

A chave para entender essa fragmentação temporal e espacial estabelecida por Rulfo é a percepção da importância do uso do monólogo interior e do solilóquio. Sua narrativa é feita de consciências, de narradores pouco comunicativos, herméticos, e seus mundos são construídos por recordações, daí a forte presença do passado (ANTOLÍN, in, ANTOLÍN, 1991e. pp. 115-116). Seus narradores, que são em grande parte homens velhos, encarnam aquilo que Benjamin disse sobre Proust: o tempo entrecruzado, composto, de um lado, pela reminiscência (tempo interno) e, de outro, pelo envelhecimento (tempo externo) (SELIGMANN-SILVA, in, SELIGMANN-SILVA, 2003. p. 407). O tempo das personagens de Rulfo é o tempo morto, sempre o tempo do presente ("E nos deram a terra") ou do passado ("Talpa"). Em "Luvina", Fares percebe, muito perspicazmente, que o futuro do professor que se dirige ao povoado relaciona-se com o passado e a repetição, pois, no conto, ele está

associado ao périplo realizado anteriormente pelo professor mais velho (FARES, 1991. pp. 12-13).

Para Francisco Antolín, o conto "Luvina" apresenta dois tempos: o da narração (cronológico) e o da evocação (onírico e mítico). Além disso, os acontecimentos ocorridos em Luvina repetem-se ciclicamente: os filhos que se vão e os maridos que vão e voltam para fazer mais filhos. E no tempo caótico de "Na madrugada", a noção temporal é perdida pelo narrador após ter sido atacado por dom Justo (ANTOLÍN, in, ANTOLÍN, 1991e. p. 111).

Considerações interessantes sobre a posição do escritor moderno também foram feitas por Galindo, ao incorporar uma citação de Mariana Frenk que trata da substituição do diálogo pelo monólogo interior e da redução do narrador ao mínimo. Ele também cita Blanco Aguinaga, crítico que aborda a maneira como Rulfo constrói os mecanismos internos da realidade objetiva de seus contos: de forma direta, objetiva, contrária à prosa narrativa anterior, ideológica, dogmática, que sublinhava, analisava e explicava.

Em "Na madrugada", "Diga que não me matem!", "Luvina" e "A noite em que deixaram ele sozinho" o narrador, de fato, não possui prevalência. Para atingir tal feito, Rulfo usa algumas técnicas narrativas, como monólogos, estilo direto ou indireto livre e intervenções sucintas, estas especialmente em "Luvina". Em "Você não escuta os cães latirem", o narrador aparece com um pouco mais de preponderância, mas mesmo assim o que predomina é o diálogo direto entre pai e filho. "Passo do Norte" tem somente duas linhas de narrador e todo o resto é composto por discurso direto.

Assim, somente em seis contos há a intervenção do autor como narrador, e em todos eles ela é muito curta. Rulfo, com todas essas técnicas objetivas, dá vida às suas personagens, e com isso nos fornece uma valoração "de la situación desesperada del hombre" (GALINDO, 1984. pp. 232-237).

Podemos recordar que Jorge Ruffinelli considera como o precursor da narrativa mexicana contemporânea Mariano Azuela, pois este teria se libertado do naturalismo francês, na medida em que a urgência política de seus temas o teria forçado a varrer outros níveis de ideologia estética (RUFFINELLI, in, PIZARRO, 1995. p. XXXI). Porém, Azuela não articula sua obra de acordo com esse novo realismo que surge em Marcel Proust, passa por Thomas Mann e carrega Virginia Woolf. Sua narrativa ainda é cronológica, linear, seca e focada nos grandes acontecimentos externos e nos grandes golpes do destino que influenciam os comportamentos internos. Demetrio, a personagem principal de *Los de abajo*, só se torna revolucionário depois de ter sido despojado de sua propriedade pelo *caudillo* local, don Mónico.

Rulfo, por sua vez, estando totalmente inserido no contexto desse novo realismo surgido no entre guerras, procede a uma narrativa tortuosa, sem respeito ao encadeamento cronológico “externo”. Sua narrativa segue um princípio apontado por Auerbach de que, por debaixo das ordens discutidas e vacilantes pelas quais os homens lutam e se desesperam, segue a vida cotidiana captada no instante qualquer (AUERBACH, 2007. p. 497).

Nesse sentido, *Pedro Páramo* já começa com o pedido da mãe de Juan Preciado para que ele volte a Comala para conhecer seu pai. Nada de revolução. Apenas para cobrar de seu pai, Pedro Páramo, o esquecimento no qual ele os havia deixado.

Em seu retorno, as impressões iniciais que o filho carrega de Comala, deixadas por sua mãe, são o exemplo mais concreto do processo de apropriação do passado pelo rememorante, reconfigurando sua carga simbólica. O trecho a seguir mostra, na narração de Juan, essa apropriação que o presente faz do passado. A terra esturricada, ardida e castigada pelo sol inclemente transforma-se num local de idílio. A memória recria um passado, motivada pelo desejo futuro de reparação. Certas historiografias – penso nos intentos iniciais do IHGB, por exemplo – não estariam muito longe disso.

Eu imaginava ver aquilo através das recordações da minha mãe; da sua nostalgia, entre fiapos de suspiros. Ela viveu sempre suspirando por Comala, pelo regresso; mas jamais voltou. Agora, venho eu em seu lugar. Trago os olhos com que ela viu estas coisas, porque me deu seus olhos para ver: *"Existe, passando o desfiladeiro dos Colimotes, a vista muito bela de uma planície verde, um pouco amarelada por causa do milho maduro. Desse lugar a gente vê Comala, branqueando a terra, iluminando a terra durante a noite"*. E sua voz era secreta, quase apagada, como se falasse sozinha... Minha mãe. (RULFO, 2005. p. 26)

### 3 As vanguardas latino-americanas na relação com elementos populares

O romance ocidental pretende ser uma representação do mundo real. Para isso, ele produz o relato de uma experiência vivida, e não imaginada, nos seus íntimos detalhes. Aquilo que Barthes chamou de “*o efeito de real*”. Por esse motivo, na América Latina, esse romance social se opôs aos experimentalismos das vanguardas estéticas dos anos 30 (ARIAS, in, PIZARRO, 1995. p. 760). Entretanto, o descontentamento social, a crise de 1929 e os golpes de Estado na década de 1930 condicionaram objetivos e maneiras de ver o mundo, pelos quais a vanguarda desse período destruiu a cultura herdada e propôs a reconstrução e consolidação de possibilidades expressivas (VERANI, in, PIZARRO, 1995. p. 85). E neste clima de insegurança, a Europa havia deixado de ser o meridiano histórico exclusivo (PRIETO, in, MORENO, 1979, 425).

Dessa maneira, o romance moderno latino-americano se transforma na voz de uma América Latina repleta de especificidades locais, mas que conta, ao mesmo tempo, com um movimento geral de renovação literária e de busca por novos significados interpretativos para suas realidades, na medida em que cada texto é uma re-elaboração de outros textos e discursos que dão novos sentidos aos temas já abordados. O moderno surge, portanto, não como uma forma de dizer o mesmo, mas como uma maneira distinta de ver e de se formular novos significados, ampliando os discursos artísticos (PIZARRO, in, PIZARRO, 1995. p. 24).

Antes de tudo, seria necessário estipularmos nosso recorte cronológico das vanguardas. Escolheu-se como marco temporal o limite estabelecido por Jorge Schwartz. O autor considera o início das vanguardas em 1914, com o manifesto *Non serviam*, de Vicente Huidobro, e assinala seu declínio já na década de 1920, subsistindo ainda, no México, um movimento vanguardista importante ao final dessa década. Ao longo dos anos 1930, a conturbada situação política vivenciada pelo continente e a consolidação do fascismo,

somadas à eclosão da Guerra Civil Espanhola, levam a questionamentos sobre o sentido e o compromisso ideológico da arte, cujo ápice foi em 1938, quando Rivera, Trótski e Breton redigem o *Manifiesto por una Arte Independiente* (SCHWARTZ, 2008. p. 50). Seria o fim definitivo das vanguardas.

Entretanto, houve quem não se contentasse com os projetos vanguardistas, como César Vallejo, que acreditava estarem as vanguardas indiferentes à vida cotidiana e ao acontecer histórico imediato, acusando-as de elitismo e de se distanciarem dos programas vanguardistas, ou Mariátegui, para quem as vanguardas deveriam anunciar uma reconstrução da arte como fenômeno cultural mais abarcador, produto de uma dinâmica social (VERANI, in, PIZARRO, 1995. p. 84). E como afirmou Bürger, a intenção da obra vanguardista seria a de destruir a instituição arte enquanto ordem separada da práxis vital (BÜRGER, 1993. p. 143).

Ademais, contrapondo o afastamento do artista em relação ao seu público, durante a década de 1920, dado a ausência de maiores pontos de contato entre tais obras e a cultura dos países latino-americanos, resultado da incorporação das ideias vanguardistas europeias na realidade de nosso continente, a década de 1930 vê surgir um esforço de aproximação entre arte e sociedade (BELLUZZO, in, BELLUZZO, 1990. p. 20). Talvez, na busca pela quebra da identificação do latino-americano com os ideais de uma vida natural, que vêm desde Rousseau e que alimentaram o Romantismo europeu, nossas vanguardas tenham aderido de forma tão intensa aos projetos do novo, da ruptura e aos desígnios baudelairianos (os grandes centros urbanos em detrimento à identidade original). Lembrando Magdalena García-Pinto:

La vanguardia [...] prefigura el desarrollo de otra conciencia y, en última instancia, de factualidad más en consonancia con los proyectos de la nueva imaginación creadora: hay que inventar un nuevo hombre, una nueva mujer, un arte nuevo, una sociedad nueva. De allí que uno de los objetivos del discurso vanguardista sea proponer un lenguaje que permite al latinoamericano salirse del

discurso histórico dominado por el *logos* europeo. (GARCÍA-PINTO, in, YURKIEVICH, 1986. p. 109)

Uma característica peculiar àquela geração que presenciou as atrocidades da Revolução era o desejo profundamente enraizado de ser moderno, ou seja, romper com tudo que proviesse do porfiriato. Assim expressou-se Carlos Obregón Santacilla, um dos integrantes dos movimentos artísticos da época:

We defended the things José Clemente Orozco was expounding in the corridors of the Escuela in 1916 – the same year we enrolled – though we didn't understand them. We analyzed Otto Wagner and other Viennese and German architects... We read, we traveled, we sought modern art everywhere, in exhibitions, at the theater... But at the same time we were totally engaged in the nationalist movement of the Revolution.... (SANTACILLA, 1952. pp. 34-40. Conf.: JIMÉNEZ, 2002. p. 35)

O compromisso com uma expressão que fosse autenticamente mexicana, ao mesmo tempo em que se buscava o moderno, a formação cosmopolita, é o que vai caracterizar, segundo Victor Jiménez, essa geração. Contudo, o autor não problematizou o que seria essa expressão autenticamente mexicana. De qualquer forma, é nesse clima cultural que Rulfo decide viajar pelo México e iniciar suas leituras dos principais historiadores e geógrafos mexicanos.

Enquanto a literatura latino-americana desenvolvia-se e buscava conciliar essas questões do caráter nacional e do moderno, seus autores, de maneira geral, e Rulfo, em particular, sofriam influências externas ao continente, especialmente das inovações técnicas



do cinema, da literatura e do cubismo. No trecho destacado a seguir de *Pedro Páramo*, notei o que me pareceu serem traços cubistas de composição:

Lá estava sua mãe no umbral da porta, com uma vela na mão. Sua sombra escorrida rumo ao teto, longa, estendida. E as vigas do teto a devolviam aos pedaços, despedaçada. (RULFO, 2005. p. 39)

Seria inadequado uma aproximação com *Mujer llorando* (1937), de Picasso? Ou, ainda melhor, *Tête de Femme* (1909), de Braque?

As técnicas narrativas empregadas em *Pedro Páramo*, oriundas do cinema, servem para modificar e transcender os limites de tempo e espaço. Nesse ponto, as informações trazidas por Peralta, estranhamente relegadas à nota de rodapé número 76, são muito esclarecedoras. Nela, a autora cita informações de Luis Harss sobre os trabalhos realizados por Rulfo como adaptador de roteiros para cinema e televisão (PERALTA, in, PERALTA; BOSCHI, 1975. pp. 59-60). Essa é uma explicação biográfica essencial e que vale a pena ser considerada para o estudo de sua obra ficcional, pois essa experiência de vida foi decisiva para o desenvolvimento de sua técnica narrativa vanguardista.

Como resultado dessa tensão gerada pela busca de uma identidade local e as influências estrangeiras, o debate, na América Latina, entre nacionalismo e vanguarda perpassou pela questão da autonomia da vanguarda latino-americana em relação aos modelos vindos de fora (JITRIK, 1987. p. 62), acirrando uma discussão acerca da vinculação entre arte e política, no sentido da refutação ou da apropriação dessas vanguardas pelos Estados, tal como ocorreu com o futurismo na União Soviética e na Itália. A literatura hispano-americana tentou conferir uma legitimação aos novos Estados e reforçou o desejo de afirmação da autonomia nacional. E como símbolo das vozes populares, ela contribuiu para a complexa construção do universo cultural latino-americano, que não deixou de apresentar tensões

internas, reveladas inicialmente entre os movimentos das primeiras genealogias nacionais contra as articulações continentais, ambos em resposta aos nacionalismos historiográficos europeus, e, em seguida, nas tensões entre as vanguardas estéticas modernizadoras contra a literatura regionalista e sua temática dos espaços esquecidos (PIZARRO, in, PIZARRO, 1995. p. 29).

Dessa forma, se toda a vanguarda pretende ser uma ruptura, ela deseja redescobrir novos sentidos semânticos, criar o vazio, de não-afirmação, inventar palavras e processos puramente dialéticos, constituindo uma criação cultural, por meio das técnicas de expressão e das percepções do tempo e do espaço, que não é somente própria dos indivíduos, mas também de grupos sociais (GRUZINSKI, 1991. p. 10).

Na Europa, essa tradição da ruptura estaria intimamente associada ao seu plano histórico. A vanguarda artística seria a tentativa de se criar uma imagem nova do mundo a partir dos intensos conflitos bélicos engendrados pelas duas grandes guerras mundiais. Assim mesmo, Adolfo Prieto afirma que, por volta de 1930, os artistas das vanguardas parecem ter esgotado sua carga de virulência, e, a partir de então, iniciaram uma fase de maturidade (PRIETO, in, MORENO, 1979. pp. 422-423), data próxima à considerada por Schwartz.

Prieto ainda chama a atenção para o caráter dúbio da ruptura vanguardista da década de 1920. Como precursores, estes artistas injetaram uma carga de virulência muito grande na ruptura com o passado, ao mesmo tempo em que procuraram resgatar certas tradições e incorporar certas formas do passado ao presente. As obras iniciais de Carpentier, como *Écue-Yamba-O!* (1933), assim como, posteriormente, *Los pasos perdidos* (1953), as de Miguel Ángel Asturias, e as obras dos anos 1920 de Borges, por exemplo, foram os locais da concessão ao pitoresco, à cor local e ao folclore no continente latino-americano (PRIETO, in, MORENO, 1979. p. 424).

Analisando o desenvolvimento histórico da criação cultural latino-americana, vê-se que, lá na década de 1850, ela baseou-se em um modelo de pensamento político, de racionalização da vida social que materializava desejos de toda uma classe social, quando a europeização dissolveu o tradicionalismo (GIRARDOT, in, PIZARRO, 1995. p. 293). A partir de então, iniciou-se no continente um processo de desenvolvimento social pautado nos valores da burguesia ascendente que se intensificaria ao longo de toda a segunda metade do século XIX. Em resposta a essa dissolução cultural, surgiu a arte autônoma, na qual podem ser inseridos os movimentos de vanguarda e a nova literatura social latino-americana. Nesse sentido, o romance latino-americano pode ser considerado como uma entidade sem diferenças nacionais ou regionais, não significando, todavia, o fim da expressão das culturas regionais (BRUSHWOOD, 1993. pp. 365-367).

Engendrou-se, no final do século XIX, um movimento de religação cultural, resultado da modernização do continente e da quebra do isolamento da vida literária, constituindo uma literatura que vai além das fronteiras nacionais, em um período de gestação da autonomia do discurso literário na América Latina (ZANETTI, in, PIZARRO, 1995. p. 491). Essa religação foi, também, uma percepção de traços comuns dentro das diversas experiências nacionais, ao mesmo tempo em que manteve o equilíbrio entre a superação das fronteiras territoriais e as peculiaridades regionais, de maneira que

[...] the best conclusion here is that Latin American vanguardists reflected national or regional divisions, but at the same time they shared an awareness of participation in a common enterprise which transcended restrictive boundaries. In almost all cases similarities outnumber differences, and persuade us that all major areas need to be viewed together with a cross-national, cross-cultural, and cross-linguistic approach. (FORSTER; JACKSON, 1990. p. 08)

Todavia, a modernização da América Latina não gerou somente benefícios. Houve uma acentuação das diferenças entre cidade e campo, aumentando as injustiças e a exploração que culminaram, no México, na Revolução. Também a modernização gerou o cosmopolitismo como alienação do nacional, fazendo com que houvesse uma resposta da literatura que reconsiderasse o nacional e o americano na sua busca da validação transcontinental e histórica, procurando inserir a América Latina na contemporaneidade e estabelecer sua igualdade frente ao mundo (RUFFINELLI, in, PIZARRO, 1995. p. 371).

### **3.1 Procurando pela linguagem ideal**

No México, a questão da língua como traço constituinte de uma identidade nacional já está presente ao menos desde Fernández Lizardi. Seu *El periquillo sarniento*, de 1816, dá conta, não apenas de uma crônica do desmoronamento do mundo, mas, especialmente, de uma expressão de mexicanidade, por meio do uso da linguagem típica de populações da Nova Espanha. Outro aspecto revelador, como aponta Catherine Raffi-Bérout, é a escolha de Lizardi em explicar tais expressões em notas de rodapé, parecendo-lhe, à autora, ser isso um traço revelador de uma identidade cultural em formação. Ela segue analisando a utilização dos termos "americanos" e "América" para designar o povo mexicano e a nação mexicana. Até 1813, no Congresso de Chilpancingo, quando Morelos declarou a independência da Espanha, estes eram os termos dominantes, até serem substituídos, lentamente, por "mexicano" (RAFFI-BÉROUD, in, YURKIEVICH, 1986. pp. 177 e 181). Ou seja, se antes a reivindicação era ter nascido na América, agora o sentimento de pertença a uma nação começava a se impor.

Em meio a um continente repleto de especificidades locais, o romance latino-americano do século XX contou com um movimento geral de renovação literária e de busca por novos significados interpretativos para suas realidades. Juan Rulfo, não se apartando desse processo, tencionou aprofundar em sua obra as buscas formais, o uso da polissemia, o aumento da complexidade semântica e o rompimento com a temporalidade.

Para analisar os principais recursos técnicos empregados por Rulfo, recorreremos à indispensável obra crítica de Galindo. Antes disso, podemos destacar os eixos centrais de sua produção ficcional, conforme classificou Peralta.

1. A vida como caminho ou peregrinação (seja interior, seja literal): "Talpa", "E nos deram a terra", "Macario", "O homem", "Luvina".
2. A mancha ou peso (consciência do pecado): "Talpa", "Luvina", "Você não escuta os cães latirem", "O homem".
3. Circularidade: "Na madrugada", "Anacleto Morones".
4. A figura do pai.
5. O parricídio.
6. A transcendência.

Gravitando em torno desse eixo, Rulfo busca um estilo literário que acompanhe o tempo estático de sua obra, já que o tempo interior de suas personagens é a memória, que lhes serve de escape de sua solidão. Rulfo utiliza, assim, a morosidade gradual, como a demora na justificativa em "Anacleto Morones" da visita das velhas, ou a demora na identificação do assassino dos Torricos em "A Colina das Comadres". No conto "A noite em que deixaram ele sozinho", sabemos tratar-se da Guerra dos Cristeros somente muito avançado o conto.

Outra técnica utilizada é a repetição, conseguida com o uso do monólogo, que causa o estancamento dos fatos exteriores sempre reavivados pela meditação interior das personagens – aqui, Galindo cita uma passagem de Blanco Aguinaga.

El monologo, con su repetición de frases o ideas, con su recoger al final de los párrafos lo dicho al principio, parece haber estancado para siempre los hechos exteriores en la meditación interior del personaje. (GALINDO, 1984. p. 255)

O monólogo também tem um carácter suspensivo. Quando é obsessivo, ele impede o andamento de tempo da narração. Além disso, há a repetição de palavras:

La cosa es que todavía después que se murieron los Torricos nadie **volvió** más por aquí. Yo estuve esperando. Pero nadie **regresó**. Primero les cuidé sus casas, remendé los techos y les puse ramas a los agujeros de sus paredes; pero viendo que tardaban en **regresar**, las dejé por la paz. Los únicos que no dejaron de **venir** fueron los aguaceros de mediados de año, y esos ventarrones que soplan en febrero y le vuelan a uno la cobija a cada rato. De vez en cuando, también **venían** los cuervos. (GALINDO, 1984. p. 256, grifos meus)

Galindo lembra que Aguinaga foi um dos primeiros a notar essa repetição na obra de Rulfo:

Con este repetir se sitúa la conversación en un lento y ensimismado tiempo interior. Como para no salir de sí mismo, como para evitar cualquier progresión temporal, vital, los personajes de Rulfo tienen la costumbre de recoger, cada cierto número de frases, la frase inicial de su charla para hacer así que todas sus palabras queden suspendidas en un mismo momento sin historia. El procedimiento es constante en los diálogos de Rulfo.

No se permite el paso del tiempo entre la primera palabra y la última. Se repite todo en una repetición o una variante de la frase original. Este procedimiento

de aquietamiento, este monótono y machacante hablar interior recorre todos los cuentos de Rulfo y va a ser fundamental en *Pedro Páramo*. (GALINDO, 1984. p. 261)

Cortes e enlaces são outras técnicas utilizadas para deter o tempo da narração.

De los ranchos bajaba la gente a los pueblos, la gente de los pueblos se iba a las ciudades. En las ciudades la gente se perdía, se disolvía entre la gente: No sabe dónde me darán trabajo? Sí, vete a Ciudad Juárez. Yo te paso por doscientos pesos. (GALINDO, 1984. p. 262)

Outra maneira de se paralisar o tempo é a repetição, no final do conto, de seu começo, apequenando o tempo e colocando entre parêntesis tudo o que foi dito. Essa compressão do tempo faz com que o presente torne-se estático. Acontecimentos distintos que ocorrem num único momento freiam o tempo, como acontece quando Rulfo resolve relatar, na mesma noite, a morte de Lucas e a de Miguel Páramo.

Quando o padre Rentería pergunta para sua sobrinha como soube que seu violador era Miguel, ela lhe responde: "Porque el me lo dijo. 'Soy Miguel Páramo, Ana. No te asuste'. Eso me dijo". Procedimento típico de Rulfo, a justaposição de interlocutores faz com que o passado seja repostado no presente (GALINDO, 1984. p. 292).

Ao estabelecer o monólogo interior na conjugação verbal do presente, Juan Preciado traz ao presente o passado, vivificando e atualizando a recordação. Dessa forma, o tempo torna-se estático e único.

O uso do presente também é muito significativo quando Abundio recorda-se de seu pai e diz que Pedro é o dono de tudo o que se vê. Esse tempo presente da narração engana o leitor, que é levado a pensar que tudo está acontecendo naquele momento. O passado é

tornado presente, e por isso Media Luna continua sendo propriedade de Pedro. Se esse é um movimento lógico para os mortos de Comala, causa estranheza ao leitor.

Galindo ainda acha que Rulfo, ao negar o tempo, está negando a história porque nega o devir, o futuro. A morte seria a recordação constante da vida e seu tempo substituiria o conceito de tempo cronológico pela consciência das personagens. Portanto, o tempo assumiria uma dimensão psicológica e mental, onde nada aconteceria porque tudo já estaria concluído. Sobraria aos homens apenas resgatar o passado, "impregnando su muerte de sombras y retales de vida". Para Mariana Frenk, esse deslocamento temporal é o procedimento mais audacioso e revolucionário de *Pedro Páramo*. A crítica alemã afirma, ainda, pelo papel ativo do leitor na reconstrução da obra rulfiana, adjetivada por ela como sendo um quebra-cabeças (GALINDO, 1984. pp. 273-275).

Mesma postura adota Fares ao falar sobre o poder do autor em alterar o modo de apresentar a realidade criando espaços não realistas que levem o leitor a experimentar as vivências das personagens colocando em jogo seus próprios desejos. A criação que Rulfo faz do espaço é uma forma de desmitificá-lo. O espaço de Rulfo não é o real. Ele tampouco é o evocado, o sonhado ou o criado do nada, embora tenha elementos de todos eles. Comala é um lugar imaginado a partir dos elementos reais que Rulfo viveu durante sua infância (FARES, 1991. p. 114).

Partindo dessas propostas que Fares fez sobre o espaço na obra rulfiana, concluo que a peculiar temporalidade de Rulfo, para o crítico argentino, assume uma postura combativa quanto à percepção do real, levando o leitor à uma propositura ativa de mudança da realidade. Essa ação se daria a partir do deslocamento do real presente na ficção. O irreal faz, então, o leitor retornar para sua experiência munido de um novo aparato crítico de análise. O irreal torna-se, assim, real.



O espaço divide-se, portanto, em um utópico ou mítico (paraíso perdido) e o espaço do presente. Estabelecendo uma ligação entre as ideias de Galindo sobre o tempo de Rulfo e as de Fares sobre o espaço rulfiano, eu proporia, a partir da conformação desses dois termos, a designação "espaço temporalizado". Vale dizer, o espaço mítico do passado impõe-se ao presente dada sua pressão icônica. O desejo pelo passado, de acordo com Luz Aurora Pimentel, desrealiza o presente, roubando-lhe sua "história" e até mesmo sua materialidade (PIMENTEL, in, ANTOLÍN, 1991. pp. 54-57).

Eu diria que ao invés de roubar-lhe a história, afirmação um pouco abstrata, os homens do presente, movidos pelos desejos, fantasias e lembranças de um passado mítico, portanto, inexistente, tornam-se impotentes para ações políticas, no sentido de fazer impor suas vontades e projetos. De fato, essa pressão icônica de um passado desejado possui extrema força, simplesmente porque ele não está mais aqui, não possui materialidade para poder ser contestado.

Peralta pertinentemente aponta para uma característica muito específica de Rulfo. As estruturas e formas sintático-verbais presentes no discurso de Dolores apontam para a presentificação do passado, pois Comala não foi, é (PERALTA, in, PERALTA; BOSCHI, 1975. p. 69). Quando Dolores recorda-se de Comala, seu discurso está sempre no presente, fazendo com que a recordação e o passado sejam sempre repostos, confundindo os leitores e inserindo no tempo presente da narração um tempo distinto, o passado.

Nesse aspecto, Galindo lembra que em quase todos os contos os fatos significativos já aconteceram. Aos personagens, resta-lhes apenas a vigência de seu próprio passado, revivido obsessivamente. Uma diferença entre *Chão em Chamas* e *Pedro Páramo*, muito bem observada por Galindo, é que, se em ambas as obras os acontecimentos narrados se colocam no passado, no livro de contos as personagens são seres vivos, diferentes das do romance. Por isso, restaria àquelas, ainda, um fio de esperança. Já em *Pedro Páramo*, a narração somente

serviria para preencher de vida, mesmo que transcorrida, o tempo eterno da morte (GALINDO, 1984. pp. 223 e 275-276).

Uma exceção à essa observação se faz em "Anacleto Morones", conto cuja personagem que dá título ao conto não está viva. São os outros que falam de Anacleto, uma vez que ele já surge no relato morto. E morto, ele permanece muito vivo na lembrança daqueles que a ele se reportam.

Essa sobreposição temporal nos leva ao tema da circularidade presente na obra de Rulfo. Tal conceito de circularidade poderia até nos levar à ideia do eterno retorno não construtivo, ou do niilismo. Mas, seguindo a crítica de Peralta, que considera ser a obra rulfiana uma obra religiosa, a circularidade seria rompida e o homem poderia buscar no céu os sinais de um novo pacto com Deus. A autora classifica, então, a obra de Rulfo como realista transcendente, pois exploraria a sacralidade do homem e do mundo e as relações dele com o sagrado (PERALTA, in, PERALTA; BOSCHI, 1975. p. 24).

Diferindo da maneira usual de tratar o tempo, como, por exemplo, em Azuela, considerado por Brushwood como um escritor do realismo do século XIX, Antolín aponta para o tratamento dado por Rulfo ao tempo:

Rulfo superpone planos por medio de la reiteración, la repetición y la multiplicación de enfoques. El tiempo en Azuela es cronológico, en Rulfo, paralítico; no avanza. Solo hay vagas alusiones al tiempo cronológico como "poco después", "cosa de cinco años", etc. (ANTOLÍN, in, ANTOLÍN, 1991b. pp. 28-29)

Conforme indicou Natali, tratando do tema da nostalgia (NATALI, 2006), o futuro que não se realiza, ou mesmo o presente que não concretizou anseios passados, exasperam um sentimento de refúgio no passado que é incompatível com as ideias progressistas vigentes desde o Iluminismo. A plenitude do passado, simbolizada pela recordação nostálgica da mãe

de Juan Preciado, Dolores Preciado, coloca-se em oposição ao vazio do presente observado pelo filho.

A Revolução libertou o México de Porfirio Díaz e do Positivismo, mas ela não conseguiu engendrar um novo quadro histórico dentro do qual o passado deixasse de subsistir no presente (OTTE, in, MACIEL; ÁVILA; OLIVEIRA, 1999. pp. 140-141). Essa situação foi transubstanciada na obra de Rulfo, na qual os mortos (passado) coabitam com os vivos (presente), produzindo uma intrincada rede de superposição de tempos históricos distintos. Esse relacionamento, essa simbiose entre passado e presente, mortos e vivos, não abre espaço para se pensar um futuro, característica muito clara na obra de Rulfo, que sempre nega a esperança de reconciliação do mexicano consigo mesmo e com o seu tempo. Suas aspirações não encontram brechas a espreitar, de forma a serem sempre sufocadas pela violência ou pela falta de perspectiva. O final de "Chão em chamas" mescla estes dois termos.

–Tira logo esse chapéu para seu pai ver você!

E o garoto tirou o chapéu de palha. Era igualzinho a mim e com uma ponta de maldade no olhar. Na certa havia puxado ao pai em alguma coisa. Nisso.

– Também chamam ele de *o Filhote* – tornou a dizer a mulher, essa que agora é minha mulher. – Mas ele não é nenhum bandido e nem assassino. É boa gente.

– E eu curvei a cabeça. (RULFO, 2005. p. 283)

O destino do pai será cumprido na vida de seu filho? Acabou a Revolução? Eu estaria inclinado a responder afirmativamente à primeira pergunta.

Por essa imposição gerada pela violência e a falta de perspectiva, o mexicano volta-se ao passado em busca de suas origens, mas mostra-se incapaz de livrar-se da opressão, dos desmandos e da exploração. Para Rulfo, a Revolução, a morte e a violência foram em vão (AUB, 1985. p. 60).

Assim, tanto em *Chão em Chamas*, como em *Pedro Páramo*, há uma inflexão dos tempos reais na esfera simbólica representativa de um domínio ancestral que se estenderia ao futuro, esmagando o presente. Dessa forma, este não se realiza enquanto tal, mas unicamente como um prolongamento de um passado que se sobrepõe e oblitera o caminho para o futuro, deformando a interação entre homem e circunstância histórica. São as reverberações do passado.

– Minha mãe me falou de uma tal de Damiana que tinha cuidado de mim quando eu nasci. Quer dizer que a senhora...

– Sou eu, sim. Conheço você desde que abriu os olhos.

– Pois eu vou com a senhora. Aqui os gritos não me deixaram em paz. A senhora ouviu o que está acontecendo? É como se estivessem assassinando alguém. A senhora não acabou de ouvir agora mesmo?

– Pode ser algum eco que ficou preso aqui.

[...]

– Esta cidade está cheia de ecos.

– Teve um tempo em que andei ouvindo durante muitas noites o rumor de uma festa. Os ruídos chegavam até a Media Luna. Cheguei perto para ver aquela algaravia e vi isto: o que estamos vendo agora. Nada. Ninguém. As ruas tão solitárias como estão agora.

[...] – Esta cidade está cheia de ecos. [...] Nos dias de brisa a gente vê o vento arrastando folhas das árvores, quando aqui, como você vê, já não há árvores. Existiram em algum tempo, porque se não tivessem existido de onde essas folhas sairiam?  
(RULFO, 2005. pp. 61 e 71-72)

A quebra nos ritmos temporais promovida por Rulfo, reforçando a falta de uma coerência cronológica, é paradigmática de uma visão de México dominada pelo

enclausuramento do povo mexicano, simbolizado, em sua obra, pela incapacidade do homem em dominar seu meio ambiente e, no limite, seu próprio futuro. Exemplo dessa falta de habilidade está em "E nos deram a terra":

Nenhum de nós diz o que pensa. Já faz tempo que se acabou a nossa vontade de falar. Acabou com o calor. Eu mesmo conversaria à vontade em outro lugar, mas aqui dá trabalho. Aqui a gente fala, e as palavras ficam quentes dentro da boca por causa do calor que faz lá fora, e vão se ressecando na língua da gente até a gente ficar sem fôlego. (RULFO, 2005. p. 182)

O trecho acima ainda pode, e deve, ser lido em face da incomunicabilidade humana. A natureza, aqui, funcionaria como um catalisador para o afastamento e a desilusão. Rulfo reitera essa situação em "É que somos muito pobres ":

[...] lá embaixo, ao lado do rio, existe um grande zunzum e só dá para ver as bocas de muita gente, que se abrem e fecham e é como se quisessem dizer alguma coisa; mas não dá para ouvir nada. (RULFO, 2005. p. 207)

No mesmo conto, a natureza mostra toda sua força, e a inexorabilidade do fracasso do destino humano fica muito evidente na passagem a seguir. O mesmo rio que destruíra tudo, agora ameaça a Tacha. Da mesma forma que nada resiste à fúria do rio, Tacha também não vai conseguir resistir a um futuro de prostituição:

Pela sua cara correm fiozinhos de água suja como se o rio tivesse entrado dentro dela.

[...] Da sua boca sai um ruído semelhante ao que se arrasta pelas beiras do rio, faz ela tremer e se sacudir inteirinha, e enquanto isso a enchente continua subindo. O sabor de podre que vem de lá salpica a cara molhada de Tacha e os dois peitinhos dela se movem para cima e para baixo, sem parar, como se de repente começassem a inchar para começar a trabalhar pela sua perdição. (RULFO, 2005. p. 210)

"Luvina" talvez seja o conto onde a natureza desempenhe mais claramente uma função dramática. A geografia de Luvina assumiria o papel de personagem. A descrição física do povoado evoca emoções e sentimentos desconfortáveis.

[...] em Luvina os dias são tão frios como as noites. [...]

... E a terra é empinada. Trinca-se por todos os lados em barrancos profundos, de uma fundura que se perde de tão distante.

[...] a gente ouve [o vento negro] de manhã e de tarde, uma hora atrás da outra, sem descanso, raspando as paredes, arrancando torrões de terra, escalavrando com sua pá bicuda por baixo das portas, até senti-lo bulir dentro da gente como se começasse a remover as juntas dos nossos próprios ossos.

[...] O senhor jamais verá um céu azul em Luvina. Lá, o horizonte inteiro está desbotado; nublado sempre por uma mancha escura que não se apaga nunca. A serra toda rapada, sem uma árvore, sem uma coisa verde para descansar os olhos; tudo envolvido no nevoeiro cinzento. O senhor verá isso: aqueles morros apagados como se estivessem mortos, e verá Luvina lá no alto mais alto, coroando tudo com seu casario branco feito coroa de defunto...

[...] O vento que sopra por lá revolve a tristeza, mas não a leva nunca. (RULFO, 2005. pp. 301-304)

Essas citações colocam-se em franca contradição com o desejo inato do homem ocidental em querer aprender da natureza como empregá-la para dominá-la completamente e aos outros homens e, assim, promover o domínio técnico (ADORNO; HORKHEIMER, 1985. p. 20).

Na obra de Rulfo não há o testemunho e a autobiografia, típicos das primeiras narrativas da Revolução. Ele recria o visto e o vivido, em um processo de estilização (AUB, 1985. p.60), escrevendo a partir da morte, ou das vozes dos mortos, pois "los muertos poseen más que los vivos" (SAAVEDRA, 1997. p. 17), refletindo aquela consciência de mundo já citada.

Ao mesmo tempo em que aprofundava suas técnicas narrativas, Rulfo não se ateuve apenas ao labor estético e inovador da linguagem. Ele nunca abandonou o projeto ideológico da busca de uma identidade coletiva enraizada na problemática social, mesmo que ele não vislumbrasse um futuro promissor:

[...] un niño, el adolescente y luego el hombre que cobra consciencia de sí y del mundo en una época de violencia desenfrenada, de crímenes, saqueos, incendios, venganzas, no puede ser un día un evocador épico, ni un crítico objetivo, ni un panegirista entusiasta de esos hechos. De ahí que sus temas obsesivos en su obra sean: la violencia, el fracaso, la crueldad, el remordimiento, la insensibilidad moral, el incesto, la injusticia, una religiosidad mal entendida, la frustración de ver un pueblo que se destruía poco a poco a sí mismo, una sociedad sin bondad, sin perdón ni redención en su cara oculta de la revolución. Su misión fue revelarnos el lado oculto de lo que pudo haber sido la grand epopeya mexicana (SAAVEDRA, 1997. p. 25).

Nesse mesmo sentido, Eduardo Rivero acredita que não se entenderá Rulfo se não se compreender o que ele chama de *anima* de sua obra. Ou seja, a observação da realidade circundante de Rulfo, composta por

[...] destroyed houses, broken windows and doors, ruins; abandoned landscapes, solitary rites, scorched, burned fields; cemeteries, crosses, tombs, old churches and buildings, religious symbols; solitary trees, xerophilous plants; miserable men, exploited, mourning women; ragged children with lost laughter, wandering souls, hardened faces. (RIVERO, in, FUENTES, et al., 2002. p. 31)

### **3.2 Incorporando o popular: a busca por uma identidade**

A busca pela(s) identidade(s) cultural(is) na América Latina enseja uma miríade de considerações, interpretações, reformulações, inclusões e exclusões. O início desta preocupação em torno da definição identitária latino-americana nos remete ao século XIX e aos períodos das lutas de independência. De um lado, proposições unificadoras gravitando ao redor de grandes unidades geográficas administrativas (Bolívar). Do outro lado, lutas intestinas acerca de sistemas políticos centralizados ou autônomos (unitários e federalistas argentinos).

Para alguns, a primazia dos ideais europeus e norte-americanos na condução dos povos latino-americanos (Sarmiento), para outros a intrínseca e necessária miscigenação (Rodó e Vasconcelos), seja indígena, seja negra. Mas o *turning-point* destas discussões pode ser localizado no prólogo escrito em 1948 por Carpentier para seu *El reino de este mundo* e em sua insistência na peculiaridade histórica latino-americana. O cubano produziu uma inflexão nesta discussão de tamanha monta, que influenciou até hoje as discussões sobre o



tema: a de que nossa realidade seria única, de tal forma que a linguagem para descrevê-la também deveria ser ímpar. O real maravilhoso e o barroco dariam conta, portanto, da descrição de uma realidade que, desde o Renascimento, foi refratária a explicações dadas por meio de termos já existentes (NÚÑEZ, in, MORENO, 1979).

E este caráter refratário à realidade conhecida dos europeus alimentou ao longo dos tempos modernos a imaginação dos homens, fomentando lendas, mitos e falsas ideias. E talvez o real maravilhoso tenha vindo, apesar das intenções, a corroborar tais concepções, dado seu caráter, de certo modo, eurocêntrico.

Se anteriormente propus uma crítica à postura de Saer, agora convoco-o para corroborar o perigo em se considerar a literatura latino-americana unicamente, ou preponderantemente, sob o viés de suas características singulares, ou melhor dizendo com o termo utilizado por Saer, confinar os escritores do continente no gueto da "latinoamericanidad" (SAER, 1997. pp. 268-269).

Sem negar a inestimável contribuição de Carpentier, vale ressaltar que cada povo possui peculiaridades no seu processo histórico. Sua análise parece-me, portanto, ser enviesada, um *partie-pris* de origem europeizante. Seu *Visão da América* está permeado, do início ao fim, por essa noção de que em nosso continente, "o fantástico se tornava realidade" (CARPENTIER, 2006. p. 23). A natureza americana é única e diferente para quem? Para aqueles que aqui sempre viveram, ou para os que aqui chegaram, imbuídos já de suas próprias concepções? Ou os povos europeus também não seriam peculiares? É justamente nesta crítica ao inigualável pensador cubano que se percebe o ponto fraco de sua teoria e abre-se uma janela para se pensar sobre a condição do processo histórico. Não creio que Carpentier negligenciasse tal consideração, ainda mais se nos atentarmos para seu *El Reino de este mundo*, publicado em 1949, no qual a estatuária italiana é tão incompreensível para Ti-Noël quanto os desmandos de Henri Christophe são para qualquer pessoa. E o que dizer de povos

que habitam as "bordas" do mundo? Aborígenes, africanos, esquimós, indígenas da América do Norte, tribos mongólicas, monges tibetanos, tuaregues, curdos etc? Não seriam todos, ao mesmo tempo, exóticos e familiares?

É impossível, dentro desta discussão, nos apartarmos de comentários sobre a influência e o impacto que a chegada europeia em terras americanas causou nos povos do velho continente. Neste sentido, e sem nos aprofundarmos nesta questão, pois aqui não é o local adequado para ela, Estuardo Nuñez fez um breve apanhado sobre esta influência. Porém, o que vale salientar de seu artigo é a abordagem que ele fez com relação à literatura científica e a descrição da natureza de nosso continente. Se até o final do século XVIII e o início do XIX, as narrativas sobre a América primavam pelas fantasias e serviam como pretexto para desafogar um pouco as inquietudes dos europeus frente à uma realidade permeada por misérias e restrições, resultando em uma tentativa de forjamento de uma realidade idealizada, a partir de então os relatos tomaram novos rumos, tratando de excluir o pitoresco e o anedótico. Assim, La Condamine, quem apoiava os trabalhos missionários entre os indígenas, e Alexander von Humboldt lançaram um olhar mais embasado cientificamente, revelando a natureza americana e negando a discussão sobre os graus relativos de desenvolvimento da América em comparação com a Europa. Entretanto, não se poderia deixar de mencionar a antipatia nutrida por Humboldt ao sistema político colonial espanhol, posição que pode ter influenciado em sua valoração positiva dos índios e das terras novas. Uma das consequências desse novo modo de ver a América empreendido por La Condamine e Humboldt foi o abandono da ideia de que o continente seria o local da utopia, ao mesmo tempo em que se criava a imagem de que a América seria o lugar da esperança (NÚÑEZ, in, MORENO, 1979. p. 96). Todavia, essa nova postura observada no século XIX mudaria no decorrer do século XX, em particular na década de 1930. Nossa natureza e história retomam a antiga função de servir como cenário para a enunciação dos dramas europeus, desprovida, novamente, de

imagens reais. Nossa realidade foi transfigurada poeticamente, fato que levou Nuñez a chamar de "nova utopia, uma versão poética e transreal de nosso continente" (NÚÑEZ, in, MORENO, 1979. p. 109).

Igualmente importante, dentro dessa perspectiva, é a obra coordenada por Leopoldo Zea, *El descubrimiento de América y su impacto en la historia*. Particularmente esclarecedor é o artigo de Juan A. Ortega y Medina, sobre o impacto que a chegada dos europeus na América causou nas mentalidades dos homens do velho continente. Irlemar Chiampi rememora as expressões utilizadas pelos cronistas das Índias, tais como "não sei como contar", "faltam-me as palavras", "maravilha", "prodígio", "encantamento" (CHIAMPI, 1998. p. 78). Após longos debates sobre a natureza moral e física dos homens e da natureza americanos do século XVI, o resultado mais importante que a literatura produzida acerca dessas discussões gerou foi a influência exercida sobre os homens americanos com relação à sua própria essência. Isto é, a América via a si mesma por meio das observações feitas na Europa e, assim, o homem americano "se veía reflejado en un espejo histórico extraño que condicionaba positiva o negativamente sus propias reflexiones" (ORTEGA Y MEDINA, in, ZEA, 1991. p. 33).

A crítica a Carpentier pode ser retomada, agora ilustrada por essa rápida exposição relativa ao impacto causado pela chegada dos europeus no Novo Mundo. Percebe-se o caráter europeizante de sua formação, que via no nosso continente um mundo à parte, único na relação com o outro e em si mesmo. Ora, aquele que não consegue estabelecer uma relação com o outro, com o mundo ao seu redor, é o esquizofrênico. E este não partilha dos mesmos valores, conceitos e projetos que seus semelhantes. Está fora da história. E é justamente o que não ocorre com nosso continente, inserido até a alma no processo de mundialização desde a chegada europeia, seja como sorvedouro, seja como produtor de influências.

Esta visão crítica inicial motivada pela obra de Carpentier abriu espaço, e foi decisiva, para outra observação crítica, dessa vez mais próxima aos estudos relativos a Rulfo. Por agora, vale dizer que, desde a onipresença das críticas de Octavio Paz, a crítica posterior, a meu ver, encontrou alguma dificuldade em se desvencilhar daquele caráter de orfandade trazido à luz pelo pensador mexicano. Além disso, a própria trajetória pessoal de Rulfo alimentou este tipo de postura crítica, num movimento inadequado de busca de uma referencialidade poética a partir da vida do autor, com reminiscências psicanalíticas típicas de uma certa época.

Retomando o assunto da busca pela definição de uma identidade continental, o barroquismo latino-americano, de essência romântica, foi se abrigar na literatura, tanto ficcional, quanto política. Como afirmou Augusto Tamayo Vargas:

Nesta contrastante apresentação de ensaios sobre nossa realidade surgem, pois, duas imagens: uma latino-americana com história forjada na mestiçagem, na conquista, na solidão, superstição e fé; e outra não formada, mas iminente, como que prevista, extraída da negação. E ambas as imagens se sobrepõem na linguagem dos escritores. (VARGAS, in, MORENO, 1979. p. 477)

A incorporação do popular pelas vanguardas teria sido uma forma de insurgência contra uma concepção modernizadora de cultura que levava em conta apenas a ideia de civilização. No âmbito político, ao longo das décadas de vinte e trinta do século XX, os Estados latino-americanos buscaram monopolizar a cultura, fato que estimulou diversos ataques vanguardistas contra a institucionalização da arte e da cultura. Liderado pela classe média, o popular vai se tornando, assim, objeto valorizado na busca de uma identidade permeada pela luta entre essa mesma classe média e as oligarquias em torno da definição de

uma identidade nacional (GELADO, 2006. p. 70), dificultando a separação entre popular e nacional.

Portanto, a América Latina tomou consciência de sua modernidade, também, pela discussão em torno do popular, em especial do indígena, que teria sido um contraponto à própria ideia de modernidade (WALTER, 1995. pp. 369-375). Deixava-se de pensar em cultura como um aspecto típico e inerente da sociedade burguesa, como uma produção superior, intelectual e moral, e passava-se a incluir modos de vida e instituições populares ou operárias, pelas quais se articularam a produção e a recepção de bens simbólicos (GELADO, 2006. p. 70).

O âmbito da circulação das ideias se alargava nesse período, década de vinte, com as revistas culturais, folhetos e encadernações baratas e acessíveis, o rádio, o cinema, a música, que também ampliaram a antiga noção dicotômica cultura alta/cultura baixa, e possibilitou o acesso aos bens simbólicos das populações urbanas e rurais que vinham se alfabetizando desde finais do século anterior. Assim, diferentemente do *modernismo* que apregoava uma hostilidade entre alto e baixo, a vanguarda pretendeu desenvolver uma relação alternativa entre essa alta arte e a cultura de massa, iniciando a inserção do popular nos meios de comunicação (GELADO, 2006. p. 75).

Como consequência da fragmentação da modernização latino-americana, a inserção do popular se deu de várias formas: resgate das tradições indígenas; valorização da musicalidade; falas mestiças e típicas das migrações e imigrações. O que os liga, todavia, é a preocupação em recuperar o popular no âmbito da produção, da circulação e da recepção. E a reprodução técnica facilitou essa ampliação, permitindo inclusive a criação de circuitos próprios. Assim sendo, apesar das variedades culturais, históricas e sociais, as diversas vanguardas se articularam todas em direção à modernização, com cada cultura se apropriando delas como forma de focalizar as inflexões de sua própria memória (PIZARRO, in, PIZARRO, 1995. p.

23). Modernização e memória, termos opostos que se agregam dentro de um mesmo projeto: incorporar o popular, fosse valorizado pelo primitivismo (Rivera), associado ao passado rural a partir de uma visão urbana (*criollismo*), ou ainda pelas manifestações de *negrismo* (Antilhas).

No México, predominou o *indigenismo*, assim como no Peru. Aliás, em todo o Caribe, o desenvolvimento dessa vertente literária foi considerável. O papel da cultura indígena para a construção de uma identidade nesta região foi crucial na primeira metade do século XX. Contra o exotismo, o *indigenismo* esforçou-se para expressar a língua, os sentimentos e as ideias indígenas como parte da condição humana universal (OSEGUEDA, in, KRYSTAL, 2005. p. 169). O indígena tornou-se, assim, central na busca por uma definição do nacional no México:

Le problème indigène continue à avoir une dimension nationale: il définit même la manière d'être de la nation. Ce n'est pas le problème de quelques habitants, mais celui de plusieurs millions de Mexicains qui ne sont pas intégrés à la culture nationale et même de ceux qui la possèdent. (GONZALEZ CASANOVA, 1969. pp. 111-112. Conf.: TATARD, 1994. p. 36)

Ou ainda:

D'un côté, ce qui est indigène apparaît comme quelque chose d'étrange [...] d'un autre, c'est la racine de notre plus authentique spécificité, de notre "americanité". (VILLOORO, 1987. p. 196. Conf.: TATARD, 1994. p. 36)

Cabe, porém, uma ressalva sobre a diferença de enfoque dada ao tema nos dois países aqui citados onde o *indigenismo* foi destacado. No México, o *indigenismo* foi pensado como

instrumento da propaganda estatal para incentivar a participação dos índios analfabetos na campanha de alfabetização. Por sua vez, o *indigenismo* peruano foi instrumento de promoção e participação indígenas no modelo de modernização imposto pela oligarquia aliada ao Estado (GELADO, 2006. p. 83).

No caso mexicano, a discussão sobre a produção vanguardista não pode ser apartada do clima de agitação política. No governo de Álvaro Obregón (1920-1924), o país se viu em meio a um processo de reconstrução após a longa e devastadora Revolução, iniciada em 1910. A reforma agrária e a política educacional de José Vasconcelos foram a sustentação desse projeto. Seguindo as concepções do Ateneo de la Juventud, essa política promovia a divulgação dos clássicos, a educação pela arte e a inclusão dos setores semi ou analfabetos para que pudessem consumir os altos bens culturais da tradição ocidental. Nesse sentido, surgiram as pinturas em prédios públicos financiadas pelo Estado e apoiadas por Vasconcelos. Vale lembrar que nos países onde, de alguma maneira, as tradições indígenas conseguiram sobreviver, foi possível resgatar seu papel na história de forma épica, bem ao gosto clássico, humanista, tendo sido requisitado pela retórica oficial. E o muralismo, em particular, teve forte influência das técnicas renascentistas de representação.

O muralismo mexicano teria sido, portanto, uma tentativa de incorporação dos valores indígenas a uma arte moderna de expressão universal, resgatando, ao mesmo tempo, a gravura de Posada, a arte pré-hispânica e colonial e a arte popular, mesclando tudo isso com técnicas renascentistas e da vanguarda europeia (GELADO, 2006. p. 90). Ele se tornou a união da tradição ocidental com a contribuição estética local. Retomando a tradição popular e aliando-a a experimentações contemporâneas, esses artistas transcenderam o local rumo ao universal. Trataram dos temas históricos indígenas, mas também falaram da condição do homem (liberdade/opressão, ancestralidade/modernidade, etc), com David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Fermín Revueltas e José Clemente Orozco proclamando a tradição indígena como

sendo a melhor de todas porque é popular, portanto, coletiva, tal qual a arte monumental de utilidade pública que eles desenvolviam. Ou seja, a arte no México passa pelo concreto atual, pela conjuntura política contemporânea e sua função foi, sobretudo, propagandística. No caso específico do muralismo, como afirmou Belluzzo, pode-se dizer, ainda, que ele participou de um projeto de emancipação social (BELLUZZO, in, BELLUZZO, 1990. p. 24).

A arte mural implicaria no conhecimento da história, tanto para o reconhecimento de uma identidade que incorpore as massas (Vasconcelos), quanto para a efetiva democratização do acesso aos bens simbólicos. A arte tem, no México, um fundo político inegável, de estímulo à ação política. Tanto seria assim, que alguns estridentistas irão, ao longo da década de vinte, exercer funções políticas, administrativas e culturais nas províncias onde contavam com o apoio do governo. Porém, ao contrário de Vasconcelos, os estridentistas procuraram articular um cânon mexicano, e não clássico.

Por sua vez, *Contemporáneos*, na segunda metade da década, continuou o projeto de Vasconcelos, mas retomando uma visão elitista da cultura (o intelectual como difusor). Como lembra David Huerta, os escritores dessa geração podem ser considerados os herdeiros e continuadores do Ateneo de la Juventud, grupo este que assumiu para si a função de reconstrução do país após a Revolução (HUERTA, in, GUZMÁN, 2002. p. 605). Em relação a Rulfo, Huerta lembra que o escritor mexicano, juntamente com outros nomes das letras de seu país, mas certamente não o de Guzmán, considerado como herdeiro do Ateneo, foi capaz de escapar da sujeição ao cânon clássico europeísta e explorar além outras possibilidades (HUERTA, in, GUZMÁN, 2002. p. 609).

Rulfo criticou severamente a geração de *Contemporáneos* pela desqualificação do idioma espanhol que eles propuseram. Sua opinião era a de que a busca pela chamada identidade nacional deveria passar pelo retorno ao idioma ibérico. De acordo com Rulfo, somente após a chegada de exilados espanhóis é que a cultura mexicana pôde tomar novo



impulso, pois chegaram ao país poetas, romancistas e ensaístas (RULFO, in, FELL, 1996. p. 381). De qualquer modo, o grande mérito de *Contemporáneos* está no fato de terem sido os primeiros na América Latina a estimarem a pertença do passado pré-hispânico à tradição literária e cultural nacional (GELADO, 2006. p. 104).

### 3.3 Cultura popular e cultura de massa

No século XX, é impossível dissociar as estratégias de legitimação cultural dos movimentos de cultura de massa. A cultura, vista como receptáculo das tradições ancestrais daqueles considerados os fundadores e primeiros habitantes de um país, também é posta como produto a ser consumido internamente, mas, sobretudo, por um mercado internacional ávido por novidades e exotismos. E o exótico, invariavelmente, encontra-se no exterior, de preferência nas culturas ditas periféricas. Isso, afinal, não é nenhuma novidade. Pode-se, a título de exemplificação, citar Stendhal, quem ambientou *A Cartuxa de Parma* naquela então distante e exótica, para um francês, cultura italiana. Comentando sobre essa relação entre cultura popular e cultura de massa, Schelling afirma que:

The cultural theorist Néstor García Canclini, author of several major studies of popular culture in Latin America, has challenged the assumption that traditional popular cultures are inevitably being swept aside by modernity. In this view, the idea that the expansion of capitalism in Mexico is bringing about the gradual disappearance of handicraft production (*artesanía*) by indigenous peasants, as well as the ways of life that sustain this production, is too simplistic. To some extent, this affirmation is true in that the presence of television, cars and mass-produced utensils and clothing is increasingly evident in indigenous communities; similarly, there is a

growing tendency for designs with a mythical and religious significance to be adapted to the tastes of a national and international consumer market. (SCHELLING, in, KING, 2004. p. 179)

O que a autora parece não ter percebido, contudo, é que a produção cultural aludida por ela no final do trecho citado, atendendo aos interesses comerciais, de consumo das massas, foi esvaziada de seu conteúdo original e reinterpretada. Mesmo assim, sua crítica, amparada pela negação do desaparecimento da cultura popular na modernidade citada por Néstor García Canclini, é válida. Já vimos que essa dicotomia entre cultura "alta" e "baixa" não se sustenta. O próprio García Canclini parece fornecer uma saída para o problema, ao apontar para a interação entre o popular, o nacional e o transnacional com o decorrer da modernidade, que eliminaria a fragmentação local das culturas em favor de uma integração urbana e de uma heterogeneidade simbólica do mundo moderno (CANCLINI, 2006).

Em seguida ao trecho acima citado, Schelling reafirma o fortalecimento das culturas locais em função do mercado comercial que seus produtos gradativamente vão conquistando. Essa comercialização, de acordo com ela, ao invés de enfraquecer as tradições coletivas locais, as fortaleceria. Sua conclusão, de fato, não leva em consideração as transformações sofridas por essa cultura visando a conquista de mercados comerciais. O que ela parece não ter percebido, de fato, é que não ocorre uma transformação, uma fluidez das culturas populares campesinas e indígenas com as novas culturas urbanas e modernas, mas sim uma busca por características de apelo comercial, baseada em estereótipos, que não necessariamente implique numa rearticulação de valores que os próprios sujeitos, os indígenas, considerem como válidas e enriquecedoras para suas próprias culturas.

De uma maneira geral, a constituição das nacionalidades latino-americanas foi, em uma profunda dimensão, articulada, não apenas em função do mercado consumidor, mas, sobretudo, em função das mídias, na medida em que o desenvolvimento destas, no continente,

esteve muito ligado às formações políticas, como o populismo e os regimes militares. As mídias contribuíram para a construção do nacional ao longo das décadas de 1950 até 1980 ao projetarem e constituírem uma ideia de "o povo" como base da nação (SCHELLING, in, KING, 2004. p. 183).

No México, o cinema foi um importante repositório da identidade nacional. Em 1911 e 1912, respectivamente, os filmes *Insurrección en México* e *Revolución orozquista* transformaram a Revolução num evento filmico de proporções épicas. De acordo com J. M. Barbero,

[...] Mexican cinema, despite its possible reactionary or formulaic qualities, became a medium which constituted a new popular urban subjectivity, satisfying "the hunger of the masses to make themselves socially visible [...] in a sequence of images which rather than ideas offers them gestures, faces, ways of speaking, and walking, landscapes, colours" (BARBERO, 1987. Conf.: SCHELLING, in, KING, 2004. p. 185).

Assim, o análogo moderno do artesanato popular e dessa primeira produção cinematográfica seria a telenovela latino-americana, derivada, como eu poderia dizer, desse proto-cinema performático. Por meio dela, são reforçados os estereótipos populares e o exotismo em busca da ampliação de um mercado global. Ao aproximar essas duas produções culturais, Schelling aproveita para questionar sobre o conteúdo ideológico da disputa pela cultura popular em geral, pois o popular seria o campo no qual ocorreria uma luta pela hegemonia e pela definição de significados culturais (SCHELLING, in, KING, 2004. pp. 189-191).

### 3.4 Arte mexicana e ação política

Para uma certa crítica, muito vigorosa nas décadas de 1970 e 1980, o problema da identidade cultural latino-americana estaria visceralmente ligada às questões da autonomia. Um texto muito esclarecedor desta postura é o de Alfredo A. Roggiano, publicado em um livro de Saúl Yurkievich, de 1986, no qual o autor propõe que a presunçosa riqueza da variedade cultural seria, não só um obstáculo para – esta sim, presunçosa – identidade cultural hispano-americana, mas seria, sobretudo, um benefício para o inimigo comum – os Estados Unidos? – que fomentaria os nacionalismos, regionalismos "y los ingenuos 'ismos', patrioterros de identidades ilusorias: argentinismo, peruanismo, mexicanidad, etc" (ROGGIANO, in, YURKIEVICH, 1986. p. 14). Para o autor, o esforço a se fazer seria no sentido de se restaurarem as vozes indígenas anteriores à conquista. O novo trazido pelos espanhóis seria, em sua visão, "una variante de un proceso de transculturación imperialista".

Por mais que se possa questionar, atualmente, tal posição crítica com relação aos processos culturais americanos, algumas situações são, de fato, inseparáveis de uma relação política intrínseca. O caso mexicano é exemplar. Não é possível pensar a arte mexicana do início do século XX desvinculada da política, como bem pode ser observado pela citação a seguir.

“[a obra de José Guadalupe Posada] marca a passagem da caricatura política à caricatura de costumes. No México, a primeira tinha se adequado perfeitamente às necessidades da crítica à auto-complacência reinante durante o porfiriato. Com o estouro da Revolução, a caricatura política perdeu proporcionalmente boa parte de seu poder de fogo e de sua função panfletária e cedeu espaço, com Posada, à crônica de costumes e à sátira geral dos cidadãos”, isto é, após ter satirizado a alta sociedade porfiriana e seu culto da modernidade, com a Revolução aparecerão em sua obra as

conhecidas caveiras, inspiradas em gravuras populares coloniais e que atualizam o tópico da morte igualadora, assim como retratos e caricaturas de todo tipo de personagem social. A partir da obra de Posada [...], Siqueiros verá com argúcia na caricatura a forma de redimir a arte mexicana de suas nebulosas pretensões cosmopolitas academicistas durante o porfiriato e o período pós-revolucionário imediato, recuperando-a como forma de crítica com função social. (GELADO, 2006. p. 92)

A citação é bem esclarecedora sobre os rumos que a arte mexicana começava a definir em função da Revolução Mexicana. Neste trecho, Viviana Gelado parte das impressões de Davi Alfaro Siqueiros sobre a arte de Posada, e tece, com extrema clareza, relações sobre a influência política da Revolução no declínio que a caricatura política sofreu, dando lugar às críticas de costumes. De qualquer modo, ambas as manifestações artísticas imiscuem-se de um substrato político e histórico que define as funções sociais das obras de arte.

De acordo com Noé Jitrik, nesse conturbado contexto latino-americano, a vanguarda assumiria, ou uma posição de autorreferencialidade, fechada em si mesma, ou, porque se propõe a modificar algo exterior a ela, torna-se política. Porém, há que se relativizar essa polarização a fim de se evitar uma simplificação da questão. Creio que Jitrik de fato supera essa dicotomia tão presente nas análises sobre as vanguardas, mas, ao final, acaba por submeter um termo ao outro, com preponderância e domínio dos aspectos políticos. Para esse autor, quase todos os manifestos possuem essa dimensão política, mesmo que alguns a tentem ocultar como, por exemplo, o próprio estridentismo mexicano, que propunha a modernização através da criação de uma cidade futurista (maquinismo, técnica, indústria, classe trabalhadora etc), na tentativa de realizarem a *urbs* de Manuel Maples Arce. Ou seja, o estridentismo partiria do estético para chegar ao político (JITRIK, in, PIZARRO, 1995. p. 65), confirmando a primazia do político.

Contrapondo essa visão de Jitrik, Ana Maria Belluzo lembra que, por serem herdeiras do sansimonismo, as vanguardas, de fato, apresentam um forte teor político nos seus manifestos, mas que o princípio ordenador está sempre na dimensão estética (BELLUZO, in, BELLUZZO, 1990. p. 15).

De qualquer forma, a vanguarda mexicana é um caso específico, não porque os outros países tivessem realidades políticas menos conturbadas, ou que conciliassem seus diversos agentes sociais de forma satisfatória, mas porque a Revolução desempenhou um papel tão marcante que dividiu toda a história do país em um *antes e depois*.

À vanguarda que propugna o futuro e a tecnologia, que exerce as liberdades textuais, contrapõe-se uma outra, pessimista, de visão desintegradora. Esta se propõe a dar conta da precária e contraditória condição humana. A partir dela, o discurso normativo desgramatiza-se, desmantela-se a história consecutiva para fazer emergir o sujeito convencional e dissipar a ilusão de uma identidade unívoca. Esse movimento não foi único da literatura do período, podendo-se observar reflexos dessa multiplicação dos pontos-de-vista na própria historiografia. Na obra de Rulfo, no conto "O homem", fica bastante claro essa multiplicação narrativa. Dessa vanguarda mais pessimista, parte-se, assim, para o ensimesmar, para a introspecção psicológica (YURKIEVICH, in, PIZARRO, 1995. pp. 96-97), traço característico de toda a obra de Rulfo.

Se para Paz, o *sombrero* é símbolo desse isolamento do mexicano, da falta de proximidade entre as pessoas, em Rulfo seu duplo é o tempo. Nas temporalidades desencontradas emerge o distanciamento. Da fugacidade temporal, do tempo que escorre, esvaindo-se sem que os indivíduos consigam controlá-lo e utilizá-lo em seu próprio favor para que sejam concretizados seus anseios, do gotejamento temporal no chão da solidão, brota a semente da quietude, da incomunicabilidade. E tal qual a doação aos camponeses de uma terra estéril, como no conto "Chão em chamas", que lhes enganou com a promessa de um futuro

melhor, baseado na distribuição de terras pelo governo revolucionário, esse solo, adubado pelo isolamento, apenas fornecerá a visão de sua própria incapacidade para o futuro. Em "Talpa", Rulfo magistralmente associa a incomunicabilidade com a impossibilidade de futuro. Natalia e o narrador, depois da morte de Tanilo, já não mais se comunicam, devido ao remorso por terem causado a morte deste. O corpo de Tanilo, então, obstaculiza o presente, na medida em que, por meio da lembrança dele, as personagens passam a temer pelo presente e pelo futuro deles. O passado (Tanilo) está novamente oprimindo o presente (a relação de Natalia e do narrador).

A obra rulfiana escancara o encarceramento de um povo que se vê preso entre dois tempos. O tempo do camponês, do ciclo natural, como se lê em "A Colina das Comadres", quando o narrador situa o tempo em "meados das águas", ou "a chegada das geadas", regrado pelas tradições e costumes ancestrais, fixados pela oralidade, e o tempo do Estado-nação, da modernidade, mas de uma modernidade incompreendida, na medida em que ela se mostra na sua face mais voraz e covarde, ou seja, pela destruição dos costumes, pela reiteração da pobreza, como fica claro no conto "É que somos muito pobres", pela inocuidade até mesmo das crenças religiosas, como em "Talpa", pela irrefutabilidade do destino trágico, como aparece em "Diga que não me matem!".

Mas, de todos os contos, "Luvina", em que o tempo é cíclico – 1. Os jovens abandonam Luvina como antes haviam feito seus pais; 2. Os homens regressam, geram filhos, alimentam seus velhos e partem; 3. O interlocutor da narração vai fazer o mesmo caminho que o narrador já fizera anos antes – é o que define melhor a incapacidade da ação política.

Luvina es la imagen del desarraigo y de la soledad. La vida, espejo de la muerte, se muestra como un sistema cerrado: el único proyecto de futuro es la esperanza de la muerte, por eso los viejos de Luvina no se marchan; cumpliendo con

la costumbre de guardar celosamente a los muertos, están custodiando su futuro.

(PERALTA, in, PERALTA; BOSCHI, 1975. p. 35)

Se adotarmos a análise proposta por Pimentel, que considera Comala como sendo a boca do inferno, cujos habitantes estão mortos, e que Juan já estaria morto quando a visualiza junto ao arriero, pode-se pensar que a articulação do espaço ficcional criada por Rulfo – a terra prometida vista de cima, o paraíso perdido e seu tempo mítico, que a transforma em utopia, e a boca do inferno lá embaixo – promove uma simbolização da dupla destruição da cidade: desde o exterior, pelas revoluções, e desde o interior, por seu cacique.

Antolín, por seu turno, analisa a destruição de Comala – a cidade é considerada por ele a personagem central do romance – por uma outra vertente. Em Comala, falharam a religião e a moral. Sua recuperação, assim, dependeria da sociedade civil, das leis, da política e da economia. Porém, tudo isso está submetido aos desígnios do cacique, visando unicamente seu enriquecimento. E essa degeneração contribuiria ainda mais para a solidão de seus habitantes, que estariam sozinhos, sem ninguém a quem recorrer (ANTOLÍN, in, ANTOLÍN, 1991a. pp. 70-71). O isolamento, por sinal, é um elemento tomado por Rulfo como processo evolutivo e inexorável em outro conto, "A Colina das Comadres":

Antes, daqui, sentado onde estou agora, dava para ver Zapotlán claramente. A qualquer hora do dia e da noite dava para ver a manchinha branca de Zapotlán, lá longe. Mas agora os arbustos tinham crescido muito fechados, e por mais que o ar os balance de um lado para outro não deixam ver nada de nada. (RULFO, 2005. p. 193)

Uma imagem profundamente poética, sem dúvida, e de uma tristeza incomensurável. Impossível não sentir pesar ou aflição pela população que habita esse povoado fadado ao



isolamento, a tornar-se apenas, e tão só, uma manchinha branca cada vez mais perdida no meio de uma paisagem que a engole pouco a pouco.

E quando esse isolamento é rompido, a ação decorrente serve apenas para reiterar o caráter isolacionista do mexicano e expugnar qualquer chance de organização coletiva, seja ela qual for. Rulfo elimina, reiteradamente, os traços de comunicabilidade e sociabilidade humana, desde o nível institucional, na falta de diálogo entre as esferas de poder e a população, até uma simples coletividade religiosa agregada em torno de uma romaria. Assim fala o narrador do conto:

Eu nunca tinha sentido que a vida fosse mais lenta e violenta ao caminhar entre um amontoado de gente; como se fôssemos um fervedouro de vermes amontoados debaixo do sol, retorcendo-nos na cerração do pó que nos trancava na mesma vereda e nos levava como se estivéssemos encurralados. (RULFO, 2005. p. 243)

Assim sendo, em um povoado esquecido, perdido no campo e assolado por um vento incessante, vive um povo abandonado, traído pela Revolução. Em Luvina, os projetos modernizadores educacionais do governo não encontram solo fértil. Parece-me que em Rulfo, a incapacidade para a ação é também uma demonstração política, tão ou mais vigorosa quanto as afirmações por uma ação política imediata e eficaz que surgem dos debates críticos acerca das imposições identitárias. Especialmente, se considerarmos as observações de Lezama Lima, que considerava o americano um ser em cujo interior brotava "o desejo do conhecimento ígneo e da liberdade absoluta" (CHIAMPI, in, LEZAMA LIMA, 1988. p. 32).

#### 4 Rulfo no realismo mágico ou no real maravilhoso?

A classificação da obra rulfiana nas categorias literárias não é um trabalho isento de debates e críticas. Posto isso, adotarei, desde já, uma posição bastante clara com relação a esse assunto um tanto espinhoso. Pensá-lo como um autor pertencente ao realismo mágico ou ao realismo maravilhoso não me parece ser o mais adequado, em função de uma série de considerações feitas a seguir.

Já comentei sobre a influência de Carpentier na crítica e na própria literatura latino-americanas feitas a partir da década de 1950. O real maravilhoso e o realismo mágico homogeneizaram, desde então, a forma pela qual o público leitor se aproxima dessas obras. O grande público parece partir do pressuposto de que se for um escritor do continente, então a obra resultante deve ser maravilhosa ou mágica.

É preciso refletir, então, sobre a relação entre literatura e sociedade, pois é preciso perceber que os condicionantes sociais influem nela. Löwy e Sayre fornecem um importante método de compreensão dessa relação. Situar um determinado fenômeno em um contexto histórico e social pode ter sido uma das maiores contribuições do marxismo na análise literária, postura que possibilita uma compreensão do fenômeno literário e suas antinomias (LÖWY; SAYRE, 1995. p. 21). Contudo, para os autores, a autonomia cultural estaria garantida:

[...] se o espírito do iluminismo mantém uma relação estreita com o "espírito do capitalismo" (Weber), conserva igualmente – como toda produção cultural – uma autonomia relativa [...]. (LÖWY; SAYRE, 1995. p. 88)

Em consonância com essa proposta, o irrealismo romântico pode perfeitamente ser tomado como crítica social na medida em que nos mostra um desejo, um sonho de um mundo

diferente do existente. É o que os autores chamam de *irrealismo crítico*. Assim, podemos concluir que a projeção de um imaginário é tão concreto quanto o próprio real.

Tendo em vista esse movimento, é interessante notar como a literatura hispano-americana foi guiada em função das antigas concepções religiosas pré-colombianas, trazidas à tona por escavações arqueológicas que revelaram o mundo mágico indígena. Apropriando-se desse universo mítico, alguns autores, como Miguel Ángel Asturias, por exemplo, propuseram a criação de uma identidade americana calcada no resgate dessa ancestralidade indígena, a partir da qual principiou-se a conversão do sobrenatural em real (CHIAMPI, 1980. pp. 44-45).

Como já foi mostrado, na América Hispânica o *modernismo* possuía uma relação muito próxima com o processo de constituição das identidades nacionais. Ambos foram movimentos do final do século XIX que concorriam para cristalizações mentais de conceitos há muito ansiados pelas elites locais. Ou seja, o desejo de se construir a nação seguindo os rumos ditados por elas mesmas.

À parte a autorreferencialidade modernista, que levou, no limite, a uma subjetividade extremada multiplicadora de pontos de vista – daí o surgimento, por exemplo, do Impressionismo, do Cubismo ou das teorias da relatividade de Einstein, o consciente e o inconsciente freudiano, por exemplo, ou, em termos literários, o fluxo de consciência, proposto por William James (EVERDELL, 1998. pp. 347-349, 352 e 354) –, a implicação social das técnicas literárias modernistas gerou uma nova maneira de se fazer a crítica social.

Maneira esta prontamente mobilizada pela atração da heresia, ou seja, na ruptura com a tradição e com a autoridade vigente a todo custo, percebida pelo desejo de Matisse por uma autonomia artística absoluta, mas que tem Baudelaire como marco inicial, já na década de 1840 (GAY, 2008. pp. 4-5). Ou, como afirmou Paz, uma tradição da ruptura (PAZ, 1996). Assim, a relação da modernidade com o passado pode ser pensada baseando-se na noção da

perda da autoridade deste, atitude típica das vanguardas artísticas do século XX (SARLO, 2007. p. 30).

Lembrando que os movimentos modernistas jamais podem ser pensados dissociados das sociedades urbanas e industriais, as quais lhes forneceram as bases materiais de seu sucesso, não apenas econômicas em formas diretas, mas, sobretudo, pelo alargamento do público consumidor – mais especificamente pelo termo que me parece ser chave na interpretação de Gay sobre a expansão dos movimentos modernistas, o *anonymous public* –, é natural a conclusão de que esses movimentos direcionassem suas críticas a essa nova sociedade que se formava perante os olhos estupefatos de seus contemporâneos. Mesmo lhes faltando coerência, posto que, ainda que concordassem na luta contra o inimigo comum, a burguesia, não possuíam unificação em seu próprio campo (GAY, 2008. pp. 15-19).

As mudanças sofridas ao longo das últimas décadas do século XIX e das primeiras do seguinte foram de absoluta aceleração dos ritmos de vida, de dissolução dos tradicionalismos e da criação de novas formas de sociabilidades dentro daquelas metrópoles percebidas ainda como opressivas, estranhas e traumáticas (SINGER, in, CHARNEY; SCHWARTZ, 2001. p. 133. SEVCENKO, 2003). Em meio a todas essas mudanças, o sobrenatural, o fantástico e o onírico podem ser vistos como manifestações do impulso de recriar o paraíso no presente. Outra possibilidade é encontrar esse paraíso na própria realidade dentro da sociedade burguesa (comunidades fraternas, saintsimonianismo ou pela paixão amorosa) ou, então, escolhendo fugir da sociedade burguesa, abandonando as cidades pelo campo e os países modernos pelos exóticos, um lugar que conserve no presente um passado mais primitivo (LÖWY; SAYRE, 1995. pp. 42-43).

Esse movimento rumo ao exotismo no alhures pode fornecer uma chave crítica para a análise do real maravilhoso na literatura latino-americana. Os próprios autores que escrevem de dentro da realidade latino-americana transformam-na em algo mágico e exótico, bem ao

gosto europeu. Partindo dessa escolha, eles iniciam suas críticas sociais, mas já matizadas por esse olhar estrangeirado de nossa realidade. Mas, fariam eles, assim, uma falsa crítica? Parece-me que a resposta deva ser negativa.

Talvez influenciada pela formulação que Carpentier havia feito em sua teoria do real maravilhoso, Schelling ressalta a mistura entre real e imaginário, o sincretismo das deidades indígenas e africanas permeando o cotidiano popular, que esfuma as fronteiras entre o real e o imaginário e promove uma realidade extraordinária, dentro da qual os milagres poderiam ser potencialmente concretizados (SCHELLING, 2004. p. 173).

Tatard, analisando as imagens fotográficas criadas por Rulfo de festas populares mexicanas, sob a influência de Mircea Eliade e Octavio Paz – festa como manifestação mística, ruptura do cotidiano, passagem do profano ao sagrado, busca por um tempo de origem etc, e a equidade entre a vida e a morte, e a presença desta na cultura da América Latina, respectivamente – afirma que a magia e o irracional, presentes na realidade, adviriam dessa onipresença, abordada pela fotografia mexicana contemporânea (TATARD, 1994. p. 26). Não deixa de ser uma visão embotada pelo maravilhoso e pelo mágico.

Ressalto minha crítica acerca dessa ideia de que nosso continente seria o local privilegiado dessas misturas. Sinto um ar de arielismo, alimentado posteriormente por um vasconcelismo, a ideia da proeminência das raças indígenas, ou de uma raça especial, a "quarta raça", ou ainda da propalada síntese hispano-indígena e hispano-negroide do barroco americano. Ideias que podem ser encontradas resumidamente no pensamento de Leopoldo Zea sobre a invasão de Tarik à Península Ibérica em 711 e a chegada de Colombo na América em 1492. Para o filósofo mexicano, os dois acontecimentos são vistos como a universalização da história, baseada, de acordo com ele, na mistura dos povos. A América Latina, sob tal perspectiva, seria chamada a colaborar no prosseguimento dessa universalização por meio de sua miscigenação, dentro de uma concepção de que esse movimento seria uma relação

solidária e não de dominação dos europeus sobre os povos nativos (ZEA, in, ZEA, 1991. pp. 5-17).

Nesse sentido, a visão de Carpentier sobre a realidade do continente americano pode ter sido matizada pela influência europeia sofrida por ele, por sua análise à distância, parisiense para ser mais exato, que se desloca e, desde fora, interpreta uma realidade que obviamente não pode jamais ser comparada com a europeia e, ao passo que seja comparada com ela, gerará sem dúvida um sentimento de estranhamento <sup>6</sup>, a começar pela simples observação da natureza americana.

[...] el estupor que a la mirada del hombre europeo cobro la realidad de América; geografía gigantesca como nunca la habían vivido físicamente en la pequeña Europa; cordilleras y alturas de vértigo; ríos inmensos que hacían de los más grandes de Europa simples "aprendices de río"; desiertos enormes, desalentadores, y selvas tropicales impenetrables, fabulosas, sobrecogedoras. (ORTEGA Y MEDINA, in, ZEA, 1991. p. 39)

Vejamos o que escreveu Carpentier, em outra citação de seu já comentado *Visão da América*:

Depois dos portentos geológicos da misteriosa meseta do Eldorado, depois do espetáculo da floresta, das pradarias habitadas por inúmeras manadas de veados de pelo vermelho; depois de me assombrar ante as enormes esferas de granito negro engastadas nas margens do Rio-Pai como estranhos monumentos erráticos, queria

---

<sup>6</sup> É importante comentar, baseado em Chiampi, que esse europeísmo não pode ser considerado a partir de uma análise simplista. A visão instilada pelo cubano inscreve-se em uma tentativa de exaltação da americanidade como termo antitético de uma relação de imposição cultural promovida pelos europeus desde os tempos de colonização que tentava criar no continente uma estrutura social de diferenças absolutas, irreconciliáveis. In: CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. pp. 38-39.

completar minha primeira visão da grande natureza americana – essa que estabelece novas escalas de proporção aos olhos do homem – com o conhecimento da alta montanha, da adusta e escarpada cordilheira que faz as vezes de espinhaço do Novo Mundo e que, em seu trecho venezuelano, cobre-se de páramos de uma solene e dramática vastidão. (CARPENTIER, 2006. p. 52)

Vasta natureza que, para José Lezama Lima, por sua vez, foi a propiciadora do surgimento da cultura americana, incluindo, aí, aquilo que diferenciou a análise de Lezama Lima, isto é, os Estados Unidos (CHIAMPI, in, LEZAMA LIMA, 1988. p. 23). Para Carpentier, a América seria "o repositório de prodígios naturais, culturais e históricos" (CHIAMPI, 1980. p. 32). Entende-se, porém, que ele deva ser analisado dentro do quadro emoldurado por uma busca incessante pela conformação da identidade cultural continental. E, naquele momento, a identidade de nosso continente dava-se por aquilo que lhe fosse peculiar, que o diferenciasse, sobretudo, da Europa. Daí, para a confluência com o maravilhoso, não seriam precisos muitos esforços. Espera-se que esteja contextualizada, portanto, a função de uma natureza exacerbada no pensamento do pensador cubano.

Vale lembrar que Carpentier não foi o primeiro a vincular a questão da identidade americana ao maravilhoso. Essa vinculação já havia sido proposta por Pierre Mabilie, em 1940, em seu *Le miroir du merveilleux*. Nessa obra, o francês diferenciou as culturas periféricas, ricas em eventos maravilhosos, da tradição ocidental, relativamente pobre nesses acontecimentos (CHIAMPI, 1980. p. 35). Outro que já havia proposto essa associação foi o romancista chileno Francisco Contreras, em 1927, com seu *El pueblo maravilloso*, destacando o primitivismo, a mestiçagem e os mitos americanos.

A história, em Carpentier, especificamente em *El reino de este mundo*, sofre constantemente a interferência do mito. Assim, a narração da sublevação dos negros deixa de lado seu substrato histórico – o estímulo que a Declaração dos Direitos do Homem lhe

conferiu – para ser registrada em função de um pacto entre os iniciados do vodu e os Grandes Loas da África, como salientou Chiampi. E o declínio do poderio francês na ilha teria se dado pela incapacidade de se abandonar a explicação racionalista dos fatos (CHIAMPI, 1980. pp. 37-38).

Posto isso tudo, pode-se pensar sobre a obra de Rulfo. Toda ela está permeada de história, mesmo que praticamente não haja, ao longo dela, alusões diretas ao histórico. O pano de fundo de suas obras é, indiscutivelmente, a Revolução Mexicana, mesmo que elas não se concentrem na mimetização da realidade, mas sim, na busca de sua recriação. Porém, ao invés de buscar um tempo imaginário anterior à história, ele projeta um futuro impossível. Caso raro em sua literatura, "A noite em que deixaram ele sozinho" cita diretamente os cristeiros. Mas, Rulfo não precisa aludir diretamente ao histórico para referi-lo em seus textos. A história é reposta por meio de um processo de simbolização como, por exemplo, a despersonalização presente em seus contos, alusiva ao caráter de abandono de todo um povo por aquelas elites e lideranças revolucionárias que lhe haviam prometido a resolução das questões motivadoras da própria Revolução, a redução da pobreza, a melhoria na qualidade de vida e o acesso à terra. Todavia, é, também, o símbolo do abandono do homem moderno das tradições, de sua ancestralidade, de suas raízes. A história está, assim, presente em seus relatos, mas de uma forma bastante velada, que permite surgirem dela plurissignificações que lhe enriquecem e lhe garantem perenidade.

Baseando-se nas características elaboradas pelo crítico de arte alemão Franz Roh, que em 1925, estudando a pintura alemã, cunhou o termo realismo mágico em seu estudo *Nach-Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neuester europäischer Malerei*, Seymour Menton, no livro *Historia verdadera del realismo mágico*, propõe que tais características sejam aplicadas à literatura. Antes, Menton sugere uma definição do termo realismo mágico:



El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca. (MENTON, 2003. p. 20)

Em termos mais amplos, o realismo mágico pode ser entendido como uma tentativa de se estabelecer uma nova atitude do narrador diante do real. Contudo, como lembra Chiampi, a crítica identificou essa nova postura como algo relacionado à magia. Além dessa constatação, a autora também observa o esvaziamento conceitual sofrido pelo termo ao longo do tempo, desde sua primeira utilização na crítica literária hispano-americana por Arturo Uslar Pietri, em 1948. Vale ressaltar o empreendimento de Chiampi em seu esforço reconstrutivo da gênese do termo, salientando a confusão estabelecida entre a literatura fantástica e o realismo mágico. Para ela, essa confusão deriva do falso parentesco entre esses termos estabelecido por Angel Flores, em 1954. Ele havia conciliado o exotismo modernista com o mágico das crônicas dos Conquistadores, estes motivados pelo deslumbre e pelas lendas medievais a respeito das terras ultramarinas (CHIAMPI, 1980. pp. 21-24).

O trecho a seguir destacado, de Menton, serve, não apenas como diferenciação didática entre fantástico, real maravilhoso e realismo mágico, como também de base para darmos continuidade ao pensamento de Chiampi.

[...] una explicación más sencilla es que cuando los sucesos o los personajes violan las leyes físicas del universo, [...] la obra debería clasificarse de fantástica. Cuando esos elementos fantásticos tienen una base folclórica asociada con el mundo subdesarrollado con predominio de la cultura indígena o africana, entonces es más

apropiado utilizar el término inventado por Carpentier: lo real maravilloso. En cambio, el realismo mágico, en cualquier país del mundo, destaca los elementos improbables, inesperados, asombrosos PERO reales del mundo real. (MENTON, 2003. p. 30)

A crítica baseada em Chiampi pode ser estabelecida a partir da frase final da citação acima. Para a pesquisadora, a formulação do realismo mágico normalmente utilizada falha no que ela identifica como unilateralidade. Ou seja, o termo propõe a "naturalização do irreal", mas esquece da "sobrenaturalização do real" (CHIAMPI, 1980. p. 25). O único ponto em que eu poderia discordar da renomada autora seria sua classificação de *Chão em Chamas* como obra do realismo mágico e de *Pedro Páramo* como maravilhoso-sobrenatural.

É importante ressaltar a diferença, não explicitada na citação de Menton, entre fantástico e realismo mágico. O fantástico é percebido com relação ao que é considerado normal e natural. Ele trata de acontecimentos ou personagens sobrenaturais ou contrários à natureza, cujo assombro causado na personagem principal e no leitor surge da hesitação perante a situação apresentada.

Como afirmou Todorov, tanto a fé absoluta, como a incredulidade total, conduzem-nos para fora do fantástico. É preciso haver a hesitação, uma tentativa de explicação calcada nas leis que regem a realidade. Pensando dentro da obra rulfiana, vê-se que há, de fato, a hesitação de Juan, e certamente a do leitor também, ao menos até o momento em que se revela a morte do protagonista, o próprio Juan.

As técnicas narrativas apontadas por Todorov que servem para manter o leitor no terreno do fantástico são o imperfeito ("Amava Aurélia") e a modalização ("Chove lá fora" substituído por "Talvez chova lá fora"). A ausência dessas técnicas conduz ao relato do maravilhoso, desconectado da realidade habitual. Pelo lado do leitor, existem duas possibilidades de escolha frente aos problemas apresentados pelo texto: ou se decide pela

manutenção das leis da realidade que permitem explicá-los, ou se opta pela necessidade de criação de novas leis da natureza que os explicariam. No primeiro caso, está-se diante do estranho; no segundo, do maravilhoso (TODOROV, 2004. pp. 36 e 44-48).

A seguir, aproximamos esses estudos teóricos à obra de Rulfo.

[...] o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir; logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente. (TODOROV, 2004. p. 49)

Se o maravilhoso está associado ao futuro, e a obra de Rulfo volta-se toda ela para o passado, como poderíamos classificá-la, então, no real maravilhoso? Seguindo essa categorização, não seria possível considerar a obra rulfiana no real maravilhoso. Ela oscilaria mais entre o estranho e o fantástico – Borges considerou *Pedro Páramo* como uma obra fantástica (BORGES, 2005. p. 583) –, entre o passado e um presente, ainda que esfumaçado, incerto ou mesmo duvidoso.

Acrescentando algo mais a essas definições, o estranho está ligado *unicamente* aos acontecimentos desafiadores da razão, e o maravilhoso centrará *exclusivamente* nos fatos sobrenaturais, não implicando a reação provocada nas personagens (TODOROV, 2004. p. 53). Mas Rulfo não se atém nem a uma nem a outra, exclusivamente. Ele equilibra sua narrativa entre esses dois polos, pois ambos, a reação de Juan e a sucessão dos fatos, evidenciam-se a nós.

No maravilhoso puro, como o chama Todorov, os elementos sobrenaturais não causam qualquer comoção nas personagens, que os consideram fatos normais. O próprio leitor é levado juntamente com as personagens na aceitação plena dos mais absurdos acontecimentos

como sendo perfeitamente plausíveis de suceder. "Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos" (TODOROV, 2004. p. 60).

Contudo, um dos argumentos de Todorov poderia validar a intenção de se classificar Rulfo no maravilhoso. E, por honestidade intelectual, sou compelido a citar duas passagens a esse respeito. A primeira trata do conto "O nariz", de Gogol, publicado em 1836, e a segunda versa sobre uma das leis de composição do maravilhoso.

O leitor tem pois alguma razão em se perguntar se, também, em outras partes, o *nariz* não tem um outro sentido além do sentido literal. Além do mais, o mundo que Gógol descreve não é absolutamente um mundo do maravilhoso, como se poderia esperar; é, ao contrário, a vida de São Petersburgo em seus mais cotidianos detalhes. Portanto, os elementos sobrenaturais não estariam presentes para evocar um universo diferente do nosso; [...]

Cada ruptura da situação estável é seguida [...] de uma intervenção sobrenatural. O elemento maravilhoso revela-se como o material narrativo que melhor preenche esta função precisa: trazer uma modificação à situação precedente, e romper o equilíbrio (ou o desequilíbrio) estabelecido. (TODOROV, 2004. pp. 79-80 e 174)

Poderia surgir, então, a dúvida: *Pedro Páramo* é a descrição de um mundo sobrenatural, povoado por almas penadas. Como, então, não classificá-lo como literatura maravilhosa e, no limite, como real maravilhoso? A narração é feita por um morto a uma outra morta, a partir do presente, mas voltando-se sempre ao passado. Dentro desse referencial, mesmo que tudo que ocorra durante a narração seja considerado como possível, detendo-se apenas brevemente mediante os fatos sobrenaturais, o que importa na obra, a essência narrativa dela é, no fundo, formada pelas vicissitudes pelas quais as personagens

passaram, resultado dos desmandos do *caudillo* Pedro Páramo. Como Gogol, Rulfo relata sua terra natal e as experiências concretas de homens e mulheres. Não lhe interessa, em última instância, explicar o sobrenatural. Juan, apesar de notar alguns fatos bizarros e demonstrar até mesmo certa inquietação, hesitação, com eles, não despende muito tempo e energia na tentativa de elucidá-los. Ele segue em frente naquilo que está determinado: a busca por seu pai e a redenção de sua mãe.

Outro ponto levantado por Todorov trata da escolha do tipo de narrador. A ausência do narrador personagem levaria o relato diretamente à categoria do maravilhoso, já que não existiria a possibilidade de se duvidar de suas palavras. Por essa razão raramente se utiliza o narrador em primeira pessoa nos contos maravilhosos (TODOROV, 2004. p. 91). Sendo Juan o narrador do romance, não seria possível afirmar, com base nessa regra de composição literária de Todorov, que *Pedro Páramo* seria uma obra do maravilhoso.

O realismo mágico, por sua vez, utiliza elementos improváveis, mais do que impossíveis, e nunca aborda o sobrenatural. Porém, *Pedro Páramo* e *Chão em Chamas* estão permeados de sobrenatural. A aparição de Miguel Páramo a Dolores, o fantasmagórico cavalo de Miguel, as presenças incertas de diversos personagens, como as sombras de Luvina, ou os que surgem no enterro do filho de Pedro Páramo.

Fica evidente, a partir dessas definições, que a obra de Rulfo tampouco pertenceria ao realismo mágico, pois o que acontece em seu romance nada tem de possível. Aliás, tudo o que sucede pertence à esfera do impossível, do irreal. Mesmo que, alcançada a metade da narração, o leitor seja colocado numa posição de assombro pela descoberta de que Juan Preciado já estava morto, e que portanto, está lendo uma narração de um defunto. Isso, definitivamente, não é algo pertencente ao mundo real. E, se levarmos em consideração a forte ligação de seus contos com o substrato histórico do México pós-revolucionário, fica descartada mais ainda a possibilidade de alocarmos Rulfo no realismo mágico.

Desse modo, se ainda pode pairar alguma dúvida sobre o caráter fantástico de *Pedro Páramo*, esse elemento estaria completamente excluído dos contos. Assim mesmo, é preciso salientar que Juan Preciado, em nenhum momento, parece buscar entender sua realidade à luz da razão. Suas dúvidas, quando afloram, misturam-se com uma inquietude somada a uma imobilidade de ação em busca de explicações.

O fantástico parece estar associado aos espíritos, aos fantasmas. Em minha opinião, esses são reminiscências, são a presentificação de um passado, conformação de um *locus* para onde os leitores projetam-se e escapam de seus presentes. Se a literatura é enriquecimento por meio de novas experiências, se, por meio da suspensão do real, ela nos ajuda na busca por novos significados em nossas vidas, nada mais distante disso do que a experiência fantasmagórica trazida pelos espíritos daqueles que já morreram. Não se está afirmando que a literatura fantástica, especificamente os contos fantasmagóricos, devam ser colocados em uma ordem separada e considerada de categoria inferior. Em hipótese alguma. O que se está propondo é uma observação sobre um possível uso que os leitores, em geral, possam fazer desse tipo de literatura. E não consigo dissociar essa postura da experiência desse moderno já comentada anteriormente. O moderno visto como processo de ruptura, como desenraizamento das tradições e daquelas crenças que mantinham os grupos humanos conectados entre si, gerando uma resposta saudosista de um tempo já há muito desaparecido, cujos únicos vestígios são as presenças fantasmagóricas daqueles que já partiram. É o que eu poderia chamar de um "escapismo fantasmático".

O fantástico, na sua vertente fantasmagórica, portanto, vincula-se, como antípoda, ao moderno. Ao mesmo tempo, ele é parte inerente do processo de perda identitária colocada pelos ritmos da modernidade, incompreendidos em sua totalidade por uma parte nada desprezível de seus participantes.

Após o exposto acima, podemos concluir que, em relação aos contos de Rulfo, nenhuma dessas categorias poderiam ser aplicadas a eles. Quanto ao seu romance, admite-se que possa haver espaço para a classificação da obra como fantástica, pois o sentimento de hesitação do leitor, sendo de caráter subjetivo, jamais poderá ser negado ou afirmado categoricamente. Entretanto, com relação à inclusão de sua obra no realismo mágico, parece-me ser bastante evidente sua refutação. Vamos, agora, ao real maravilhoso.

Para Alejo Carpentier:

[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". (CARPENTIER, 1993. p. 13)

É preciso ter fé para que a sensação do maravilhoso possa ser sentida, prossegue o autor. E quando ele diz isso, não está se referindo apenas ao público leitor que precisa acreditar naquilo que está sendo narrado, mas aos próprios escritores. Caso estes não possuam essa fé, o resultado será nada mais do que uma artimanha literária, como a que é produzida pelos surrealistas. Assim, movidos por essa crença no maravilhoso, os agentes históricos haitianos e, no limite, americanos, não se cansavam de procurar por coisas fantásticas, como a Fonte da Eterna Juventude, a cidade de Manoa, o El Dorado, a Cidade Encantada dos Césares, ou a santería cubana e a versão dos negros da festa do Corpus na Venezuela, praticadas no tempo de Carpentier. Tudo isso conformaria o real maravilhoso, alimentado por:

[...] la virginidad del paisaje, por la formación, por la antología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. (CARPENTIER, 1993. p. 16)

Carpentier termina esse breve, porém fundamental, prólogo comparando a história da América com a europeia. A busca pela identidade da América passava, necessariamente, pelo filtro europeu. E, mesmo que se leve em conta o ambiente no qual Carpentier encontrava-se inserido, tornando perfeitamente compreensível seu posicionamento, isso não impede que se faça a crítica.

Na definição de Irleamar Chiampi, no real maravilhoso americano, termo que ela coloca entre aspas:

[...] a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental. Essa expressão, associada amiúde ao realismo mágico pela crítica hispano-americana, foi cunhada pelo escritor cubano para designar, não as fantasias ou invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental. (CHIAMPI, 1980. p. 32)

A discussão sobre o real maravilhoso está intrinsecamente ligada ao tema do barroco. Carpentier insistiu nessa relação. De acordo com os estudos de Chiampi sobre o assunto, essa relação estaria pautada pela questão da linguagem. Para inserir e tornar inteligível a complexidade das realidades americanas na cultura universal, era preciso a proliferação de significantes que nomeassem a natureza e a história do continente. Tensionado, por um lado pelo que ela chamou de singular condição adâmica do escritor americano, e por outro, pela



incapacidade lexical dos Conquistadores (CHIAMPI, 1980. p. 46), o barroquismo surge, então, não como instrumento artificial de linguagem, mas como forma de nomear a realidade americana e, sobretudo, como instrumento de discussão e inserção identitária.

Essa linguagem rompia com o romance regionalista, pois a realidade não era mais vista como algo a ser documentado, mas homologado <sup>7</sup>. Analisando *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, exemplo de barroquismo e real maravilhoso, Chiampi observa os procedimentos retóricos de amplificação e proliferação largamente usados pelo escritor (CHIAMPI, 1998. pp. 128-132). Nada mais distante da prosa rulfiana, portanto.

A realidade latino-americana, vista pelo pensador cubano como local de eleição do barroco, é considerada à luz da miscigenação cultural e da heterogeneidade temporal. A conclusão a que chega a autora sobre as propostas de Carpentier é clara. Diz ela que o "barroco em Carpentier passa portanto de uma legibilidade estética para uma legitimação na natureza e na história" (CHIAMPI, 1998. p. 10).

Tal legitimação histórica reside no resgate do barroco, anterior à Reforma Protestante, a Revolução Industrial, ao Iluminismo, ao moderno, ao burguês, como uma estética de um continente periférico, que só recolheu as sobras da modernização. O barroco tornou-se uma resposta latino-americana ao historicismo europeu que elegeu a técnica, a ciência, a cultura e o progresso, todos articulados entre si, sob uma mesma e única direção que integrasse os processos sociais, políticos, econômicos e culturais dos povos e nações (CHIAMPI, 1998. p. 19).

Assim, recuperado e desligado das opiniões pejorativas dominantes na crítica até o século XX, o barroco firmou-se como um dos elementos essenciais da literatura americana, a

---

<sup>7</sup> Nesse aspecto, Chiampi atenta, mais à frente em seu livro, para uma observação de Carpentier, diferenciando o escritor europeu, na medida em que seu sistema de significantes já faz parte do repertório referencial dos leitores. A barroquização da escritura seria, portanto, o único meio de mimetização da realidade de nosso continente, porque seria necessário que se construísse um sistema de referências para mimetizar o mundo americano. In: CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998. (Coleção Estudos: 158). p. 69.

ponto de, tal como Seymour Menton afirmou sobre o termo realismo mágico, ter sido tão utilizado que a expressão deslizou de sua noção. Ela passou a ser instrumento de valorização de tudo aquilo considerado bizarro, degenerado ou ridículo (CHIAMPI, 1998. p. 127).

Mesmo que a obra de Rulfo apresente certos traços típicos de uma literatura fantástica, considerada, quer seja em sua vertente do realismo mágico, quer do real maravilhoso, esses elementos configuram-se apenas em instrumentos para o autor acercar-se da dura e concreta realidade campesina mexicana. Rulfo jamais se afasta disso. Ele não pretendeu mimetizar a realidade mexicana e tampouco preocupou-se com o barroquismo. Muito pelo contrário. Rulfo foi o autor do não-dito, da frase curta, das referências em aberto, da ambiguidade. A consideração comum que se faz de Rulfo como o precursor da literatura fantástica latino-americana esquece-se dessas diferenciações que, assume-se aqui, nada têm de óbvias.

## 5 Com os pés na terra e os olhos no mundo

Enquanto Rulfo, em seu distanciamento temporal da encarniçada e fratricida fase da luta armada da Revolução, pôde incorporar em seus relatos uma carga simbólica e universal referentes à condição humana, seus antecessores, contemporâneos dos combates revolucionários, estavam totalmente absorvidos pelo magnetismo macabro daqueles acontecimentos. Isso deu-se de tal forma, que lhes foi virtualmente impossível desprender-se dos eventos imediatos de suas experiências vividas, fato que lhes impediu de realizar justamente aquilo que Rulfo pôde exercer: o poder do símbolo transmutado em uma narrativa histórica. Contudo, isso não implica em uma valoração negativa desses escritores se comparados a Rulfo.

Em "E nos deram a terra", aparece a *desgarradura*, a fragmentação do ser latino-americano em um ambiente de extrema solidão, permeado apenas por fantasmas – o que fica claro em *Pedro Páramo* em um dos momentos narrados a partir da cabana de Donis<sup>8</sup> –, uma vez que a Revolução havia destruído milhares de vítimas, alimentando o tema da orfandade, outro tópico muito presente na narrativa de Rulfo, como pode ser notado nesse conto. A orfandade assume seu caráter simbólico, representando tanto a ausência do Estado (pai), como a busca pela terra (mãe). Por outro lado, em "Chão em chamas", esse Estado ausente deixa-se entrever escondido atrás de uma burocracia ineficiente e autoritária, representada pela imagem do delegado. O medo também está presente, quando o delegado questiona os camponeses se eles estariam reclamando do governo e estes negam, afirmando que não se pode ir contra o que não se pode (RULFO, 2005. p. 185). Um Estado, portanto, autoritário e

---

<sup>8</sup> RULFO, Juan. *Pedro Páramo & Chão em Chamas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005. pp. 84-85. "É que aqui, essas horas são cheias de assombrações. Se o senhor visse a multidão de almas que andam soltas pelas ruas... Assim que escurece, começa a sair. E ninguém gosta de vê-las. São tantas, e nós tão pouquinhos, que nem damos mais batalha rezando para que saiam de suas penas. [...] E esta é a razão disto aqui estar cheio de almas; um vagabundear de gente que morreu sem perdão."

incompetente, acusador irresponsável e arbitrário, como pôde sentir o borregueiro de "O homem", que, ao relatar o crime, passa a ser considerado encobridor do crime.

"Luvina" também representa esse Estado violento e sumário:

Esse senhor chamado Governo só se lembra deles [habitantes de Luvina] quando algum de seus rapazes fez alguma safadeza aqui embaixo. Então manda alguém atrás dele até Luvina, e o matam. Dali em diante, nem sabe se existem.  
(RULFO, 2005. p. 311)

Nos contos "Diga que não me matem!" e "Você não escuta os cães latirem" apresenta-se a constante luta da vida para vencer a morte, mas ao mesmo tempo sem nenhum futuro concreto. No segundo conto, o homem carrega um peso, imagem representada pelo pai carregando o filho nas costas, e não aceita seu passado, que por sua vez vincula-se a uma culpa ancestral, base da filosofia, da religião e da moral ocidentais. Outra imagem representativa do peso do destino humano está em "Talpa", quando o narrador comenta que Tanilo teria que ser levado sobre seus ombros, ao mesmo tempo em que ele arrastaria as esperanças do narrador.

Assim sendo, não existe projeto que seja fundado na negação, na realidade de indivíduos cindidos, convulsionados em uma realidade que os expulsa, materializada por uma sociedade decadente e contraditória. Nem mesmo Pedro Páramo escapa dessa fragmentação e despersonalização. Depois que Lucas Páramo morre, só sabemos de Pedro por intermédio dos outros. Ele vai se configurando, assim, como se fosse uma imagem refletindo-se nos espelhos que são os demais, nunca se mostrando como um humano real, com pensamentos próprios (FARES, 1991. p. 123). Quanto aos homens concretos, os homens do povo, estes são sempre setores produtivos marginais, que nunca se beneficiam de seu trabalho. Não há, portanto, liberdade, porque esta implica em possibilidade de futuro, que em Rulfo não existe.

Entre a violência e a desesperança flutua uma apatia, uma ausência de salvação e de uma transformação positiva. Assim vemos em "Lembre-se", conto preenchido unicamente por histórias tristes, pobreza, vergonha, ódio, remorso e fim trágico. Urbano não consegue desvencilhar-se do ciclo trágico, nem mesmo quando tornou-se autoridade policial. O conto é símbolo da inevitabilidade da desgraça. É quando se percebe que a projeção diacrônica do termo "*más allá*", constante no texto de Rulfo, torna-se um espaço imaginário (PORTAL, 1990. pp. 301-304), sempre distante do alcance humano, inatingível. Sempre em algum lugar mais além.

A luta entre vida e morte amplia-se no conto "O homem". Fala-se de Jalisco, mas pode-se falar do México ou, no limite, da própria América Latina. São sociedades alienantes, onde as lutas, a violência e a incomunicabilidade reduzem o homem à uma condição primitiva, como se ele fugisse dele mesmo, de seu próprio destino, irrevogável, porém. Na última parte de "O homem", a narração por parte do borregueiro torna-se tortuosa, pois a morte da família Urquidi volta outra vez a ser presente (GALINDO, 1984. p. 228). Assim, pode-se considerar que nesse conto os mortos sempre voltam ao presente. O passado, mais uma vez, sufoca o tempo presente. O conto, além disso, traz à tona o sentimento de culpa, misturado com o desejo de vingança, demonstrada pelo perseguidor do assassino no momento em que seu filho foi morto.

Em "Na madrugada", a morte de dom Justo pode ser tomada como uma vingança dos explorados, o fim do poder reinante em San Gabriel, numa alegoria do triunfo dos oprimidos. Para além dessa vertente marxista de análise, "Na madrugada" poderia ser considerado por uma perspectiva consciente do desejo etéreo, mais do que uma possibilidade concreta de realização. Desejo que nunca se realiza, pois para Rulfo não há saída para a concretização de um futuro autônomo. Assim como a cidade não vive sem a luz fornecida por dom Justo, ou ainda, como após a morte de Pedro Páramo as propriedades continuam sendo dele, o

mexicano não consegue livrar-se do peso do passado e da opressão em direção a sua emancipação.

Outro aspecto importante relativo ao tempo, é a repetição dos parágrafos inicial e final de "Na madrugada", que pode ser tomado como símbolo da repetição e circularidade temporal, negando-se, assim, o transcurso histórico. Negação também presente em "Você não escuta os cães latirem", com a lua marcando a estrutura circular do tempo, ao mesmo tempo em que o retarda ao ser repetidamente citada (FARES, 1991. pp. 57-58). Ao mesmo tempo, podemos notar a falta de continuidade na maneira como Rulfo estruturou esse conto. A mãe, quem gerou e podia cuidar da descendência, morre. Um dos filhos morre no parto. O filho que sobrou, também está morrendo nos ombros do pai, que é o único a sobreviver. Novamente, Rulfo indica a falta de futuro, a falta de esperança:

Destravou com dificuldade os dedos com os quais seu filho vinha agarrado ao seu pescoço e, ao se livrar, ouviu como por todos os lados os cães latiam.

– E você não escutava, Ignacio? – disse. – Nem com essa esperança você me ajudou. (RULFO, 2005. p. 351)

A ausência da esperança transforma-se em circularidade temporal. Ao fim de toda uma viagem, o pai, carregando seu filho, e perguntando-lhe o tempo todo se escutava os cães latirem, para saber se estariam chegando a algum povoado, vê-se sozinho. O futuro desse homem está seriamente ameaçado pela clausura imposta por esse tempo que teima em eternizar o presente. Se havia esperanças na continuidade de seu legado, no desenvolvimento do futuro, elas desvanecem-se no momento em que seu último filho falece.

O tempo de "Luvina" é outro exemplo dessa sufocante circularidade:

[...] lá [Luvina] o tempo é muito longo. Ninguém faz a conta das horas e ninguém se preocupa em ver como os anos vão se acumulando. Os dias começam e acabam. Depois, vem a noite. Só o dia e a noite até o dia da morte, que para eles é uma esperança. (RULFO, 2005. p. 310)

Contudo, Rulfo enriquece esse aprisionamento do tempo que rodeia os habitantes de Luvina contrapondo, a esse tempo eterno, um tempo acelerado, criando, assim, uma disjunção temporal.

As crianças que nasceram lá foram embora... Mal clareia a madrugada, e já são homens. Como se diz, dão um pulo do peito da mãe para o enxadão e desaparecem de Luvina. Lá, é assim. (RULFO, 2005. p. 309)

Essa aceleração causada por Rulfo não implica, porém, em uma saída do tempo cerrado, circular. Ela, ao contrário, acelera, nessa aparente disjunção, a própria circularidade temporal na medida em que os acontecimentos narrados repetem-se ao longo dos anos, sem mudança nenhuma.

Galindo faz uma consideração muito interessante sobre o conto "Na madrugada". Ao contrário do que normalmente se afirma, o crítico aponta para uma circularidade apenas aparente. A crítica normalmente o considera cíclico, pois o conto começa e termina com a neblina encobrindo San Gabriel. Entretanto, o autor percebe que o monólogo de Esteban na prisão é posterior a essa segunda descrição que fecha o conto (GALINDO, 1984. p. 229). Rulfo estabeleceria, portanto, um escape da circularidade, o que não pode ser tomado, em hipótese alguma, como uma esperança redentora, ou algo similar. Afinal, mesmo que haja, e de fato há, o rompimento desse ciclo, ele leva ao encarceramento daquela personagem que o rompe. É, novamente, a desilusão atuando na obra rulfiana.

Já de partida, na primeira página do primeiro conto de *Chão em Chamas*, "E nos deram a terra", o povoado, e um possível contato com outros seres humanos, que parecia aproximar-se está, na verdade, "muito longe. É o vento que o aproxima". Rulfo parece, assim, estar pregando um peço nas suas personagens, brincando maliciosamente com elas, dissimulando, enganando-as, após elas terem saboreado "esse cheiro de gente como se fosse uma esperança".

Uma nova abordagem crítica de "O homem" poderia consubstanciar ainda mais aquilo que já foi dito sobre a posição do narrador na literatura moderna, em especial a pertencente ao período do entre guerras em diante. Ou seja, o abandono da perspectiva inequívoca do narrador em virtude da aceitação de múltiplos focos narrativos, pelos quais se dão a saber diversas opiniões distintas sobre um mesmo acontecimento.

O grande problema sobre as análises da obra de Rulfo é o fato de que, conforme já foi dito, grande parte das obras latino-americanas, principalmente após García Márquez, terem sido submetidas à categoria do realismo mágico, e assim lidas e estudadas. Uma postura que se apoia na crença de que se é literatura feita no continente, então, a princípio, deve ter alguma vinculação com o realismo mágico ou, ainda, com o real maravilhoso. Exemplo desse tipo de abordagem pode ser recolhido da obra de Detjens, que caracteriza a literatura de García Márquez e a de Rulfo como semelhantes no que tange a percepção do real e do irreal. A realidade pode ser apresentada como ficção, da mesma maneira que o mais improvável acontecimento pode ser postulado como verdade (DETJENS, 1993. p. 127). Ela aqui assume o caráter fantástico da obra de Rulfo.

Discordando dessa corrente, vejo que, por exemplo, em "Luvina" não há nada de mágico ou de surpreendente. É um relato sobre a marginalidade dos habitantes e uma crítica sobre a situação social e política de uma época da história mexicana, mais especificamente durante os governos de Álvaro Obregón (1920-1924) e Lázaro Cárdenas (1934-1940), e suas



respectivas incapacidades de solucionar os problemas do campo. Também aparecem os problemas enfrentados pelos professores e seus ideais socialistas impostos pelo governo, em evidente descompasso com a realidade local (CHOUBEY, 2004. pp. 19-20). Luvina, assim como Comala, povoado isolado cuja única ligação com o mundo externo poderíamos dizer que ocorreria por intermédio de Abundio, seria um desses povos que depositaram ilusões na Revolução, mas que foram esquecidos por ela. É um mundo tão semelhante a qualquer outro mundo real, uma imagem da vida campesina: ceticismo, pessimismo, solidão, miséria e desesperança.

Essas imagens estão igualmente presentes nos trabalhos fotográficos de Rulfo, onde "varias fotografías dan la sensación de que con una mirada un poco más detenida podríamos ver deambular las almas de Comala" (BERECOCHEA, 2004. p. 90). Não só o que se mostra na fotografia é o que importa, mas igualmente importantes são as presenças que transitam por ela e que nos mostram o que está "*más allá*": a desolação da terra, as igrejas ruínas, os povos abandonados, as paisagens solitárias, os cemitérios e as cruzes, as pessoas de costas, indobora, o abandono e o espaço vazio (BERECOCHEA, 2004. p. 90).

Tatard explica que a preferência por fotografar as pessoas de costas dá-se simplesmente pela relutância destas em se deixar fotografar, pois havia muita superstição entre os indígenas com relação à fotografia (TATARD, 1994. p. 40). Contudo, é impossível não entrever algo de simbólico advindo dessas imagens e de todas as considerações sobre a obra rulfiana.

Claude Fell, no prefácio ao livro de Tatard, diz que a arte fotográfica de Rulfo assemelha-se à sua obra literária. É uma *art du non-dit*, cuja consequência é a ampla interpretação (*personnaliser l'interprétation*) que se pode dar para cada documento (TATARD, 1994. p. 9).

Victor Jiménez, amparado por Pierre Bourdieu, atenta para o cuidado em não se submeter um campo ao outro – literário e fotográfico –, pois cada um deles possui suas regras específicas. É preciso, então, buscar esse elemento comum no que ele chama de *habitus* de uma época. A busca desse denominador comum, que não é evidenciado da mesma maneira em nenhuma das duas expressões aqui aludidas, é o que permitirá compreender Rulfo em sua totalidade (JIMÉNEZ, in, FUENTES, et al., 2002. p. 34).

Ao longo de seu livro, Tataru enfatiza o foco de Rulfo no mundo campestre mexicano, tanto em suas fotografias, como em seus escritos literários e científicos. Por meio da análise das imagens produzidas por Rulfo, ela observa a constante presença, tanto de campestres trabalhando, como de costumes inalterados há séculos.

A estudiosa francesa afirma que a energia da natureza é expressa nas fotos, o que reforçaria a expressividade das personagens que estão sempre em ação. Discordo apenas desse "sempre", pois em várias das imagens as pessoas aparecem como que se estivessem olhando para o nada, imobilizadas, sem ação alguma. Em particular, pode-se destacar as imagens das mulheres, que, por um lado, parecem deitar seu olhar sobre o horizonte, um horizonte incerto e escondido em algum lugar "*más allá*", na espera de seus maridos:

[o conjunto de fotografias aqui selecionadas] [r]efleja la situación de las mujeres en el México rural, donde a menudo los hombres están ausentes ya sea por la guerra o por sus viajes a mercados distantes, o porque parten en busca de trabajo a las ciudades del norte. En cada imagen, la paciencia y fortaleza de estas mujeres se hace evidente. (JIMÉNEZ, DEMPSEY, 2009. p. 46)

Por outro lado, essas mesmas mulheres nos mostram uma firmeza, uma dignidade. Ao menos, é assim que Rulfo nos parece querer mostrar. Mesmo fotografando um mundo em ruínas, a visão que Rulfo imprime em seus retratos não é uma visão pitoresca e, como Tataru

e Carlos Fuentes, Eduardo Rivero também vê uma postura que enobrece seus modelos: o campesino, preferencialmente o indígena (RIVERO, in, FUENTES, et al., 2002. p. 31).

Portanto, assim como em suas fotografias, a obra literária de Rulfo é marcada, como já se disse, pelas ausências, tão ou mais importantes do que as presenças. A mais evidente seria a ausência de traços de solidariedade e de sociabilidade. Vejamos o caso de "Diga que não me matem!", quando o pai, indagado pelo filho sobre o risco que este correria se interviesse a favor dele, desconsidera o potencial perigo presente na situação:

– Então, vou. Mas se por acaso me fuzilam também, quem vai cuidar da minha mulher e dos meus filhos?

– A Providência Divina, Justino. Ela tomará conta deles. Agora você tem de ir até lá e ver o que consegue fazer por mim. Isso é que é urgente agora. (RULFO, 2005. p. 288)

Impera, nessa passagem, o mais absoluto egoísmo. E, enfatizando a total falta de relações pessoais e familiares, a fala final do conto é paradigmática da desestruturação da sociedade mexicana pós-Revolução: "Sua nora e seus netos vão sentir sua falta". O filho não diz que ele próprio vá sentir a falta do pai. Não há sentimento algum na descrição imediatamente seguinte da cena do filho levando o corpo do pai. É tudo absolutamente muito seco. Outro conto muito marcado por essa desagregação familiar é "Passo do Norte". O pai diz ao filho:

– E você está achando que eu sou o quê, sua babá? Se você está indo, pois que Deus que dê seus jeitos para tomar conta deles. Eu não estou mais pra criar meninos; de ter criado você e sua irmã, que em paz descanse, já tive de sobra. (RULFO, 2005. p. 326)

Após ter voltado da malograda tentativa de ingressar nos Estados Unidos, o filho recebe a notícia de que sua mulher havia fugido com um arriero. O que não sabemos é se ele pretende buscá-la, em uma tentativa de reatar o relacionamento, ou se pretende vingar-se da traição, em mais um desfecho ambíguo.

Dessa forma, em uma análise mais ampliada da obra rulfiana, não se percebe, em nenhum momento, a construção de relações pessoais que prezem pela manutenção de um ambiente de reiterações de práticas sociais. A não ser por aquela única exceção: a festa no momento da morte, e mesmo assim com todas as ressalvas já apontadas. Como escreve Portal, em nítido eco às análises de Paz, no geral, o mexicano, um ser pouco comunicativo, cuja desconfiança atávica só se rompe "quando o cansaço do corpo raspa as cordas da desconfiança e as rompe" (RULFO, 2005. p. 215), com conflitos íntimos dolorosos, se enclausura e, portanto, não se abre a vivências posteriores (PORTAL, 1990. p. 27). Assim, as personagens de Rulfo quase não se comunicam entre si – aliás, não só pouco se comunicam entre si, mas, quando o fazem, seus diálogos se produzem entre os vivos, o presente, e os mortos, o passado, indicando uma sobreposição de tempos históricos. Quando o narrador de "A Colina das Comadres", que não possui nome, explica os acontecimentos a Remigio Torrico, este já está morto.

### **5.1 Azuela e Guzmán: quando a literatura cheira à terra e à pólvora**

Os autores escolhidos aqui, Azuela e Guzmán, compõem esse arco estabelecido ao longo do distanciamento temporal. Teremos tecida, assim, uma teia de leituras que possibilitará, não só auxiliar na divulgação da obra desses autores, fundamentais para o

processo de transformação literária da Revolução, pouco estudados no Brasil, mas também, em um objetivo mais imediato, compreender melhor a própria obra rulfiana. A análise do processo de maturação desse tipo de narrativa pode auxiliar no entendimento do que, à primeira vista, poderia indicar um distanciamento de Rulfo das questões políticas e imediatas dos desdobramentos das lutas revolucionárias.

Começaremos o estudo, portanto, pela obra de Mariano Azuela (1873-1952), *Los de abajo*, escrita em 1915, porém só publicada dez anos depois, contemporânea da fase mais sangrenta dos acontecimentos revolucionários. Nessa obra, perceberemos a premência, não só dos temas, mas do tratamento literário dado à época do início dos confrontos entre os revolucionários e o governo ditatorial porfirista.

Te digo que no es un animal... Oye cómo ladra el *Palomo*... Debe ser algún cristiano...

La mujer fijaba sus pupilas en la oscuridad de la sierra. (AZUELA, 1997. p.

3)

Logo na primeira frase do romance, as personagens, provavelmente índios, falam sobre o latir do cachorro Palomo. Não é um animal que se aproxima, mas um cristão. Vale a comparação com o início do conto "O homem", de Rulfo. Logo na primeira frase, ele também contrapõe homem e animal: "Os pés do homem afundaram na areia, deixando uma pegada sem forma, como se fosse o casco de algum animal". Assim, na aproximação entre um animal e um homem, Azuela abre seu romance sobre a Revolução Mexicana, um dos atos mais sangrentos da história latino-americana. Besta e ser humano, juntos na comparação, se aproximam, igualmente, em suas ações. A irracionalidade do ato revolucionário posta em evidência já no parágrafo inaugural de uma das obras mais significativas desse período. Os que se confundem com um animal são, na verdade, os federais, a milícia armada do governo,

que não poderiam ter vindo de nenhum outro lugar que não fosse da "oscuridad de la sierra". Escuridão, local de onde vêm as bestas, onde se escondem os animais que ficam à espreita de sua caça. E assim começa o romance.

Entretanto, a primeira descrição dos homens feita por Azuela, a dos federais, parece ter menos um caráter de problematização, seja psicológica, seja sociológica, do que a intenção de confirmar estereótipos. São bêbados, violentos, grosseiros, sem nenhuma implicação mais profunda desses traços. Porém, felizmente, essa não será a tônica descritiva que o autor adotará ao longo do romance. No próximo encontro com outros homens do povo, dessa vez os revolucionários, já surge, apesar do teor agreste da narrativa, tanto na linguagem, quanto nos fatos narrados, um lirismo enriquecedor da imagem desses homens. Após ter sido obrigado a fugir de seu rancho, Demetrio Macías, a personagem principal do romance, encontra-se com seus companheiros.

Demetrio se detuvo en la cumbre; echó su diestra hacia atrás; tiró del cuerno que pendía a su espalda, lo llevó a sus labios gruesos, y por tres veces, inflando los carrillos, sopló en él. Tres silbidos contestaron la señal, más allá de la crestería frontera.

En la lejanía, de entre un cónico hacinamiento de cañas y paja podrida, salieron, unos tras otros, muchos hombres de pechos y piernas desnudos, oscuros y repulidos como viejos bronces. (AZUELA, 1997. p. 8)

"Oscuros y repulidos como viejos bronces". Tom lírico que evoca a imagem clássica de esculturas (de deuses?) que se levantam, uma após a outra, nada temendo, prontos para a luta, o combate e a carnificina que vierem. Homens valorosos, destemidos, que surgem ao longe, da podridão, mas polidos como bronze.

– Yo sólo les sé decir – agregó – que dejo de llamarme Anastasio Montañés si mañana no soy dueño de un máuser, cartuchera, pantalones y zapatos. ¡De veras!... Mira, Cordoniz, ¿voy que no me lo crees? Yo traigo media docena de plomos adentro de mi cuerpo... Ai que diga mi compadre Demetrio si no es cierto... Pero a mí me dan tanto miedo las balas, como una bolita de caramelo. ¿A que no me lo crees?

– ¡Que viva Anastasio Montañés! – gritó el Manteca.

– No – repuso aquél –; que viva Demetrio Macías, que es nuestro jefe, y que vivan Dios del cielo y María Santísima. (AZUELA, 1997. p. 9)

Deus, Virgem Maria e Demetrio. Eis seu lugar de adoração pelos seus companheiros. Por sua vez, os soldados federais são a imagem oposta da grandeza revolucionária.

Cuando los albores de la luna se esfumaron en la faja débilmente rosada de la aurora, se destacó la primera silueta de un soldado en el filo más alto de la vereda. Y tras él aparecieron otros, y otros diez, y otros cien, pero todos en breve se perdían en las sombras. Asomaron los fulgores del sol, y hasta entonces pudo verse el despeñadero cubierto de gente: hombres diminutos en caballos de miniatura.

– ¡Mírenlos qué bonitos! – exclamó Pancrácio. ¡Anden, muchachos, vamos a jugar con ellos! (AZUELA, 1997. p. 10)

Meros brinquedos, desprovidos de qualquer dignidade e grandeza. Seres inferiores, menores. De fato, a descrição que se segue parece mostrar que os companheiros de Demetrio estão brincando com os soldados, que tombam um após o outro, vítimas da precisão dos tiros disparados pelos gigantes de bronze.

Y presa del pánico, muchos [soldados] volvieron grupas resueltamente, otros abandonaron las caballerías y se encaramaron, buscando refugio, entre las penas. Fue

preciso que los jefes hicieran fuego sobre los fugitivos para restablecer el orden.

(AZUELA, 1997. p. 12)

Imagem que beiraria a comicidade, não fosse pelo contexto sangrento. Aqui se inverte a lei clássica do realismo tal qual caracterizou Auerbach. Os soldados, representantes do Estado, esfera máxima de uma nação, que lutam para reparar a ordem e impor os projetos políticos de uma elite dirigente, são retratados grotesca e comicamente, ao passo que àqueles que pertencem aos estratos mais baixos da sociedade, indivíduos que nada possuem, que vivem rente ao chão seco, lhes é reservado um caráter sublime e heróico.

Talvez resida, nessa passagem, uma nova criação realista. Um realismo tipicamente latino-americano, que inaugura uma nova maneira de representar a população mais simples de forma sublime, recuperando uma tradição cristã – afinal, o México é um país intrinsecamente cristianizado ("que viva Demetrio Macías, que es nuestro jefe, y que vivan Dios del cielo y María Santísima") –, mas não se ligando ao realismo criatural típico de uma tradição literária ocidental. Vale dizer, os homens inferiores descritos de forma sublime, como Cristo o fora; mas agora, aos homens, seus destinos individuais, não mais ligados de forma inexorável ao divino. Sinal da modernidade.

O surgimento de Luis Cervantes é um pretexto para o autor fazer a apresentação de alguns relatos de soldados federais. O capítulo VI não contém um diálogo sequer. Ele serve apenas para dar vazão a esses relatos. O próprio Cervantes foi designado para o exército do governo por ter se oposto à política estatal e escrito alguns artigos atacando o governo. "Por haber dicho algo en favor de los revolucionarios, me perseguieron, me atraparon y fui a dar a un cuartel [...]". Cervantes é, então, obrigado a entrar nas fileiras do exército federal. "Pero la lógica del soldado es la lógica del absurdo".

Contra essa lógica, Cervantes rebela-se e decide mudar de lado. Ele se identifica com a causa revolucionária, "la causa sublime del pueblo subyugado que clama justicia, sólo



justicia". A ele são contadas estórias de como alguns soldados foram recrutados: sempre por meio da violência, contra a vontade, despertando o ódio entre esses soldados, que sonham, inclusive, em juntar-se às tropas villistas. Sobre esse fato, pese a consideração de que Azuela mescla, o tempo todo, com a fusão de fatos, pessoas e locais reais com sua ficção. Constantemente, ele remete a acontecimentos reais que ocorreram durante a Revolução para inserir suas personagens. Vale lembrar que o próprio Azuela havia sido partidário de Francisco Madero, principal líder revolucionário, até este ser assassinado em 1913 por Victoriano Huerta, "*el usurpador*", além de ter acompanhado por um bom tempo uma das tropas revolucionárias (ROBE, in, AZUELA, 1997. pp. 199-230).

Para Cervantes, a revolução não passa de mais uma maneira encontrada pela elite mexicana, *los de arriba*, para enriquecer-se ainda mais, enquanto os miseráveis retornariam a seus lares e voltariam a levar a mesma vida que antes, ou pior. Diz Cervantes a Demetrio:

Somos elementos de un gran movimiento social de nuestra patria. Somos instrumentos del destino del pueblo. No peleamos por derrocar a un asesino miserable, sino contra la tiranía misma. Eso es lo que se llama luchar por principios, tener ideales. Por ellos luchan Villa, Natera, Carranza; por ellos estamos luchando nosotros. (AZUELA, 1997. p. 43)

Após uma longa parada para que Demetrio se recuperasse de um tiro que lhe atingira a perna logo na primeira luta contra os federais, os revolucionários deixam a vila em que se hospedaram, tão logo Demetrio recuperou-se. À essa imagem liga-se a plástica e sublime descrição a seguir.

En su caballo zaino, Demetrio se sentía rejuvenecido; sus ojos recuperaban su brillo metálico peculiar, y en sus mejillas cobrizas de indígena de pura raza corría de nuevo la sangre roja y caliente. (AZUELA, 1997. p. 49)

Por outro lado, nota-se a completa ausência do detalhamento físico dos soldados federais. Não há um soldado descrito em sua individualidade. O único caso é o do comandante de um destacamento que sofre o ataque dos revolucionários. Além disso, ele também é descrito psicologicamente como alguém muito ambicioso e, de certa forma, corajoso. "El jefe de los federales era un joven de pelo rubio y bigotes retorcidos, muy presuntuoso" (AZUELA, 1997. p. 54). E, em meio a mais uma batalha, a desorganização dos federais, que fogem dos tiros do bando de Demetrio, é descrita como "una correría de ratas dentro de la trampa" (AZUELA, 1997. p. 57).

Ríspida descrição, beirando o grotesco e o baixo de forma tão intensa que não poderíamos deixar de nos espantar pelo fato de serem eles os defensores da ordem pública, do todo-poderoso Estado. Mas eis que surge um conhecido de Cervantes, Alberto Solís, um jovem de 25 anos, já há muito desiludido da revolução.

Amigo mío: hay hechos y hay hombres que no son sino pura hiel... Y esa hiel va cayendo gota a gota en el alma, y todo lo amarga, todo lo envenena. Entusiasmo, esperanzas, ideales, alegrías..., ¡nada! Luego no le queda más: o se convierte usted en un bandido igual a ellos, o desaparece de la escena, escondiéndose tras las murallas de un egoísmo impenetrable y feroz. (AZUELA, 1997. p. 61)

É um banho de água fria nas pretensões idealizantes de Cervantes sobre a revolução. "A Luis Cervantes le torturaba la conversación; era para él un sacrificio oír frases tan fuera de lugar y tiempo" (AZUELA, 1997. p. 61).

Azuela também não deixa de narrar as atrocidades cometidas pelos bandos revolucionários: saqueando cada povoado e cada rancho que encontravam em seu caminho. Para, enfim, o narrador completar com a seguinte crítica a mitificação de Villa e, metonimicamente, da própria revolução:

Pero los hechos vistos y vividos no valían nada. Había que oír la narración de sus proezas portentosas, donde a reglón seguido de un acto de sorprendente magnanimidad, venía la hazaña más bestial. Villa es el indomable señor de la sierra, la eterna víctima de todos los gobiernos, que lo persiguen como una fiera; Villa es la reencarnación de la vieja leyenda: el bandido-providencia, que pasa por el mundo con la antorcha luminosa de un ideal: ¡robar a los ricos para hacer ricos a los pobres! Y los pobres le forjan una leyenda que el tiempo se encargará de embellecer para que viva de generación en generación. (AZUELA, 1997. p. 67)

Segue uma lista de depoimentos sobre assassinatos cometidos pelos revolucionários antes de se juntarem ao movimento. Todos os motivos descritos são fúteis e débeis, exacerbando o caráter violento desses homens. Um pouco mais adiante, o autor narra a destruição de um escritório feita por alguns indivíduos que, entre outras coisas, queimam diversos livros. *A Divina Comédia*, de Dante, é um deles, conotando a barbárie e selvageria desses indivíduos. Dentro do mesmo movimento que se estende desde a destruição do escritório, nos é mostrada a vingança de Demetrio a don Mónico, que havia mandado queimar seu rancho.

Nesse ponto, a ação destrutiva do bando de Macías é suspensa e narra-se uma cena na qual Demetrio e Cervantes estão sozinhos em uma sala conversando. Cervantes parece demonstrar os primeiros sinais de desilusão com a Revolução, assim como aconteceu com Solís, e propõe a Demetrio que dividam o botim de don Mónico e saiam do país.

O bando vai ficando cada vez mais violento. Entram em um bar, embebedam-se, escarnecem dos outros, quebram coisas, atiram a esmo. Nesse momento, eles se comprazem por finalmente terem encontrado adversários à altura. "¡Ah, ir a batir a los orozquistas!... ¡Habérselas al fin con hombres de veras!... ¡Dejar de matar federales como se matan liebres o guajolotes!" (AZUELA, 1997. p. 99).

Mas quem são estes *hombres de veras*? Certamente não são os soldados do governo, mas, sim, outros revolucionários! Estes, a certa altura, vão se debater entre si, numa demonstração nítida de esgarçamento do movimento revolucionário.

A última parte do livro começa com uma carta escrita por Cervantes em El Paso, nos Estados Unidos, endereçada a Venancio, companheiro do bando de Demetrio. Cervantes abandona a Revolução e tenciona abrir um negócio em seu novo país. Não vê mais sentido nessa luta fratricida que mais e mais se encarnice e posterga seu fim. A maioria dos principais companheiros perece e Demetrio se vê cercado cada vez mais por ex-combatentes federais. A certa altura, eles recebem a notícia da derrota de Villa para Obregón, fato que, apesar de gerar escárnio imediato por parte de alguns, causa certo desconforto, a até receios, na tropa.

Surge a figura de Valderrama, poeta e louco que pode ser tomado como um símbolo da insanidade dessas lutas, que então já duram cinco anos. Suas palavras não são desprovidas de senso de realidade, como seriam as de um verdadeiro louco. Longe disso, elas tangem os sentimentos de todos aqueles que se encontram imersos nessa sangrenta e, cada vez mais, despropositada luta. Tanto que ele, ao perceber a inviabilidade dos planos de Demetrio, deserta do bando. Sua loucura não é suficiente para que o impeça de perceber a realidade.

As populações locais, que antes os saudavam, agora não mais os querem, assim como aconteceu com os revolucionários de "Chão em chamas":

[...] era tanto o dano que fizemos por todos os lados que as pessoas tinham ficado matreiras e a única coisa que havíamos conseguido era mais inimigos. Até os índios cá do alto não queriam mais saber de nós. Disseram que tínhamos matado seus animais. E agora carregavam armas que haviam ganho do governo e mandaram avisar que nos matariam assim que nos vissem. (RULFO, 2005. p. 282)

Os revolucionários de Azuela não são bem vistos. Destruição, casas queimadas e destelhadas, praças abandonadas, árvores secas, população desaparecida; eis o novo cenário do México revolucionário.

Igual a los otros pueblos que venían recorriendo desde Tapic, pasando por Jalisco, Aguascalientes y Zacatecas, Juchipila era una ruina. La huella negra de los incendios se veía en las casas destechadas, en los pretilos ardidos. Casas cerradas; y una que otra tienda que permanecía abierta era como por sarcasmo, para mostrar sus desnudos armazones, que recordaban los blancos esqueletos de los caballos diseminados por todos los caminos. La mueca pavorosa del hambre estaba ya en las caras terrosas de la gente, en llama luminosa de sus ojos que, cuando se detenían sobre un soldado, quemaban con el fuego de la maldición. (AZUELA, 1997. p. 135)

Contudo, continuam a lutar.

Nada importa saber adónde van y de dónde vienen; lo necesario es caminar, caminar siempre, no estacionarse jamás; ser dueños del valle, de las planicies, de la sierra y de todo lo que la vista abarca. (AZUELA, 1997. p. 138)

Na opinião de Carlos Fuentes, *Los de Abajo* é uma vacilação épica, uma crônica que pretende estabelecer a forma dos fatos, não dos mitos, na medida em que estes não nutrem a

textualidade imediata que o livro coloca. É também uma crônica romancista que determina os fatos e os critica imaginativamente. Fuentes, baseando-se em Ortega y Gasset, afirma que não se pode admitir que a épica trate do presente ou de um passado quase presente, porque ela só admite um tempo, o passado (FUENTES, in, AZUELA, 1997. pp. XXII-XXIII).

Portanto, *Los de Abajo* não poderia ser uma épica. Tampouco o poderia ser *Pedro Páramo*, pois a Revolução ainda é um dado presente. Não mais na fase das lutas, mas ela ainda é sentida em vários níveis sociais.

Nessa épica descalça, como a chama Fuentes, que é *Los de Abajo*, a dúvida está sempre presente. O maior indicativo disso é a ausência de uma linguagem comum entre as duas personagens principais. Demetrio e Cervantes não se entendem, pois cada um fala a sua língua. E isto é um traço típico do romance, pois sua linguagem é a do assombro ante um mundo que não se entende. Assim, o único elemento que os une é a rapina, o despojo (FUENTES, in, AZUELA, 1997. p. XV).

O desencanto da épica, eis o que Azuela constrói. A amargura e a fatalidade se engendrando mutuamente. Ele continua o ciclo aberto por Bernal Díaz del Castillo, quem primeiro fez ver os seres que foram esmagados pela Conquista, e posteriormente, pela Igreja, pela *mita* e a fazenda, pelo caciquismo local e a ditadura nacional. A Revolução é um movimento em forma de furacão, ininterrupto, que, em sua ordem épica, pode traduzir-se em uma reprodução do despotismo anterior e Demetrio Macías pode ser apenas uma etapa a mais desse destino. Na visão weberiana de Fuentes, Demetrio e seu séquito, seus clientes, seus favoritos, Güero Margarito, Cervantes, Solís, La Pintada, La Cordoniz, estão prontos a confundir e apropriar os direitos públicos em função de seus apetites privados e a servir ao capricho do chefe (FUENTES, in, AZUELA, 1997. pp. XXV-XXVI).

Antes da Revolução, havia uma intensa atividade artística, e alguns desses intelectuais tornaram-se figuras importantes para a cena cultural pós-revolucionária. A iconografia da

história nacional mexicana foi transformada por meio da vindicação das tradições populares em oposição à filosofia europeia do governo pré-revolucionário. Assim, conclui Gollnick, justamente por causa desta vindicação do popular, podemos ler *Los de abajo* como sendo uma forte crítica sobre a consciência revolucionária do povo, representada pela figura de Demetrio. À medida em que se afasta de casa e mergulha na revolução, Demetrio vai perdendo sua moral e cada vez menos compreende a própria revolução, não percebendo o caráter nacional do movimento, condenando-se a corrupção e a derrota (GOLLNICK, in, KRYSTAL, 2005. pp. 50-52).

Nesse aspecto, Rulfo e Azuela aproximam-se na crítica ao vazio ideológico dos partícipes da Revolução:

Porque conforme nos disse Pedro Zamora: "Esta revolução nós vamos fazer com o dinheiro dos ricos. Eles pagarão com as armas e os gastos que esta revolução que estamos fazendo for custar. E apesar de agorinha mesmo a gente não ter nenhuma bandeira pela qual lutar, devemos ter pressa em amontoar dinheiro, para que as tropas do governo, quando chegarem, vejam que somos poderosos". (RULFO, 2005. p. 273)

Para Antolín, Rulfo e Azuela partem de uma mesma circunstância histórica e chegam a um mesmo resultado: o desencanto. Contudo, ele assinala a diferença entre os dois: enquanto para Rulfo, o pessimismo enraíza-se no conceito negativo do homem em geral, para Azuela, ele baseia-se na natureza da raça mexicana (ANTOLÍN, in, ANTOLÍN, 1991b. p. 30).

Frente a esse pessimismo, pode-se considerar *Los de Abajo* como uma viagem da origem a origem, mas sem mito, despojando a história revolucionária de seu suporte épico. Azuela foi quem, portanto, impediu que a história revolucionária se impusesse como celebração épica.

Alguns anos depois, surge a obra de Martín Luis Guzmán (1887-1976), *La sombra del caudillo*, publicada originalmente nos jornais *La opinión*, de Los Angeles, Califórnia, *La Prensa*, de San Antonio, Texas, e *El universal*, da Cidade do México, entre os anos de 1928 e 1929, em forma de folhetins, somando 35 entregas. Em 1929, a editora de Madrid, Espasa-Calpe, publicou a história em forma de romance, cuja difusão havia sido proibida no México por Calles.

*La sombra del caudillo* já não trata mais das lutas intestinas do México revolucionário. Guzmán está mais atento, e preocupado, com os desdobramentos políticos do período posterior às guerras. Pespicaamente, ele percebe o desmantelamento dos grupos revolucionários em diversas facções – o termo é mais adequado do que partidos – políticas opostas, que se engalinhavam na luta pelo poder. Entretanto, o ponto comum com Azuela é o atrelamento aos eventos históricos imediatos, sem o descolamento do real que possibilitaria a simbolização das experiências vividas.

Ambas as posturas não deixam de intrigar, mediadas pelo fato dos dois autores, mais ainda no caso de Guzmán, terem vivido uma época de efervescência vanguardista, tanto no continente latino-americano, no caso de Azuela, quanto na Espanha, onde Guzmán escreveu a referida obra, além de seu outro clássico, publicado em 1928 pela Aguilar Editores, também de Madrid, *El águila y la serpiente*. A escolha pelo tratamento realista pode ser um indício, por si só, da força com que a história se impôs a esses autores, na medida em que eles não se propuseram, sob nenhum aspecto, a se distanciar dos fatos narrados. Há, talvez, uma leve tentativa de simbolização feita por Guzmán em sua personagem mais diferenciada, Axkaná, assim como podemos observar algo semelhante, mas menos problematizado, em Valderrama, de *Los de abajo*. De qualquer forma, esse não é o tom prevalecente dessas duas obras.

O que, todavia, une os narradores da Revolução Mexicana é, sem dúvida, a violência, variando-se a forma de sua representação e o tipo de violência. Em Azuela, a violência crua



dos combates, em Guzmán, os ardis políticos e os assassinatos decorrentes deles, e em Rulfo, a violência sofrida pelo campesinato dada a ausência de um Estado que zelasse por eles.

Assim, na violência podemos marcar o início dessa breve análise de *La sombra del caudillo*, pois ela já surge, no começo do relato, de maneira bastante enfática.

En momentos así, siempre de secreta efusión, chocaban los vasos, se encendían más las miradas, se fortificaba la fe. Olivier los utilizaba como suplemento de su labor propia: se inclinaba hacia Aguirre para susurrarle, casi en el oído, sus observaciones; se dirigía misterioso a Encarnación, hablaba a gritos con los que comían en los lugares más remotos. Y entonces parecían alzarse de entre los brillos del cristal, y del fondo de las tonalidades de los vinos, y por entre los colores de los pétalos dispersos sobre los manteles, anticipaciones de futuras batallas con el grupo enemigo – lucha fatal, sanguinaria, cruel, lucha a muerte, como la del torero con el toro, como la del cazador con la fiera –. Si bien eso, lejos de ensombrecer la alegría presente, la avaloraba, le daba realce, la hacía, minuto a minuto, más intensa y dominadora. (GUZMÁN, 2002. pp. 32-33)

Axkaná é, de fato, uma personagem diferente das outras. A ele Guzmán reservaria um final completamente diferente. Mas por hora, basta a leitura do trecho a seguir para percebermos que Axkaná não participa da mesma forma dos acontecimentos promovidos pelos outros. Ele acaba, às vezes, colocando-se mais como observador e menos como agente da podridão que impera na elite política do México na década de 1920. Importantíssimo para a redenção da imagem de Axkaná foi a supressão realizada por Guzmán com relação ao modo vil e corrupto empreendido pela personagem para conquistar sua posição, o que inexoravelmente impediria que sua imagem permanecesse purificada (FRANCO, in, GUZMÁN, 2002. p. 463).

Entonces entendió Axkaná, mejor que nunca, el alma de sus amigos; comprendió por qué ellos no consideraban completa su vida – siendo ministros o generales o gobernadores, dueños de los destinos políticos de todo un pueblo – sino con el roce cotidiano del libertinaje más bajo. Vivían, o podían vivir, como príncipes; tenían de amantes, o podían tenerlas, a las más hermosas mujeres que el dinero compraba. Pero nada de eso les brindaba bastante sabor. Les hacía falta lo otro: la inmersión, acre y brusca, en el placer de lo inmundo. (GUZMÁN, 2002. p. 40)

A salvação de Axkaná por norte-americanos deu-se, na interpretação de Rafael Olea Franco, porque os Estados Unidos seriam considerados pelo autor como o país dos conspiradores (FRANCO, in, GUZMÁN, 2002. p. 464). Eu procuraria mais uma interpretação "endógena", baseada nos indícios da obra, ou seja, de que a salvação não poderia se dar no México, pois este seria um país onde todos seriam, em última instância, traidores.

Quando a pugna política entre Aguirre e Jiménez se estabelece, as vozes populares se dividem. Contudo, Guzmán faz uma marcação muito enfática, dizendo que era a voz da rua, da "malicia populachera", e não a da nação. O que pretendia o autor ao afirmar por tal diferenciação? Por que para ele esses dois termos, povo e nação, não se equivaleriam? Mais à frente, o exército é comparado à nação, e eis o resultado: "la nación no se bate; se bate el Ejército, y del Ejército, no puede ponerse en duda" (GUZMÁN, 2002. p. 189). Enquanto isso, o povo está alheio ao processo político e serve como massa de manobra.

Entonces, también, invitaré a las masas campesinas y obreras – las mismas que apoyan mi candidatura – a que cooperen con las diversas Jefaturas de Operaciones en la destrucción total de los elementos traidores a la patria. (GUZMÁN, 1997. p. 214)

O escritor demonstra todo seu pessimismo ao relatar os laços que unem aqueles envolvidos nas disputas eleitorais pós-revolucionárias. Guzmán acreditava que não havia irmandade, fraternidade entre os líderes políticos, pois seriam todos invejosos, rivais, inimigos em potencial ou de fato. Residiria aí a falta de união entre até mesmo os mais próximos e íntimos. Entrevejo uma crítica ao posicionamento político de então, a uma incapacidade de articulação política que pudesse reerguer o país após todos aqueles anos catastróficos. Não poderia ser diferente se concordarmos com Jorge Aguillera Mora, que diz ter o Caudillo transformado a sociedade em sua sombra.

[...] esta sociedad mexicana encerrada en su inmanencia de servillismo, obediencia, silencio, sumisión bajo la falsa iluminación del Caudillo [...]. (MORA, in, GUZMÁN, 2002. p. 558)

Aquele traço já levantado por Paz, o de que o mexicano não diz as coisas, está exemplarmente presente no fragmento a seguir:

– Yo no veo más que un camino: que hables con Hilario Jiménez y que le demuestres que eres partidario suyo. Si logras que te crea, él convencerá al Caudillo.

– Y si no me cree?

– Axkaná mojó sus labios en el coñac y volvió a alzar la copa. La miraba otra vez contra los rayos de la lámpara encendida, cuya luz, un tanto azulada, daba al aire de la habitación tonalidades de cristal veneciano donde el topacio del coñac se convertía en oro.

– Si no te cree? – repitió Axkaná, y otra vez se llevó la copa a los labios.

Por último encontró el medio de responder sin contestar, de externar pareceres sin dar consejos. (GUZMÁN, 2002. p. 57)

Corroborando essa imagem, Guzmán descreve uma procissão cívica na qual a incomunicabilidade e a falta de ímpeto tornam-se patentes.

[...] la procesión cívica, según avanzaba, crecía. Ya no eran las más numerosas las falanges de los indios traídos ex profeso desde las haciendas cercanas. Mezclando con ellas – flanqueándolas, envolviéndolas, siguiéndolas – iba ahora el populacho toluqueño, El azul de la cambaya ocultaba ya a trechos de blancura de la manta, amarillenta al sol; el rumor tenue de los pies descalzos se ahogaba en las últimas filas, se perdía entre el crujir de la tierra bajo los huaraches y el tropezar de suelas y tacones contra los guijarros. (GUZMÁN, 2002. pp. 88-89)

E, assim, caminhavam os indivíduos, em busca de não se sabe o quê, sufocados pelo som do pisar sobre a terra. O som da natureza, à medida em que se distanciava da frente dessa massa miserável, era o único que se escutava. Cada um desses homens encontrava-se isolado em seu próprio ritmo marcial, descalços, sem vislumbrar nada mais do que lhes era possível nessa situação. Esse trecho simboliza a Revolução, com seus líderes e camponeses, estes seguindo aqueles, mas, cujos passos, não podem ser ouvidos, em uma metáfora da falta de representatividade deles no processo revolucionário. Revolução que é chamada, cinicamente, a legitimar as ações dos dirigentes da nova nação que surgia, que se autoproclamaram revolucionários.

A conversão de homens completamente despreparados para assumirem as funções políticas às quais estavam sendo indicados é veemente. A reboque, critica-se a própria Revolução e coloca-se um ponto de interrogação na mente dos leitores de seu tempo ao fazê-los perceber que a elite dirigente do país fazia-se em meio à distribuição fortuita dos cargos.

[...] convertidos [os soldados da Revolução], como por magia, en gobernadores o ministros: analfabetos, con patente de incultura, en los cargos públicos de responsabilidades más altas. (GUZMÁN, 2002. p. 76)

A violência, retratada na obra de Azuela, também é representada aqui na sua face mais cruel, como Rulfo igualmente reiterava. O Estado é o local onde se encontra a "[...] casta de criminales natos [...] donde los gobiernos sacan sus esbirros e que hacer justicia, eso que en otras partes no supone sino virtudes modestas y consuetudinárias, exige en México vocación de héroe o de mártir" (GUZMÁN, 2002. pp. 112 e 124).

Ademais, a política mexicana é um local onde todos perdem (GUZMÁN, 2002. p. 137) e o palco onde são armadas as estruturas democráticas unicamente como adornos sem utilização, além da ausência de fidelidade e comprometimento ideológico.

[...] programas, propaganda, sufragios, elecciones, es puro jarabe de pico, escenario para que la cosa tome aire democrático en los periódicos, o es, a lo sumo, la estructura o el pretexto que justifican el escalamiento de Poder.

[...]

Aguirristas sinceros no parecía haber a esa hora, entre los generales, más que dos.

[...]

Nos consta a nosotros que en México el sufragio no existe: existe la disputa violenta de los grupos que ambicionan el poder, apoyados a veces por la simpatía pública. Ésa es la verdadera Constitución Mexicana: lo demás, pura farsa (GUZMÁN, 2002. pp. 152, 187 e 191)

O Congresso não é o local da política, mas de enfrentamentos entre facções opostas. É o lugar da violência, cenário de crimes como o assassinato de Cañizo. Afinal, a ênfase no

governo presente nessa obra explica-se por ela ter sido "la primera novela de la revolución hecha gobierno" (PACHECO, 1977. p. 76, conf., NEGRÍN, in, GUZMÁN, 2002. p. 490).

Contrariamente a Azuela, que ainda via na Revolução um movimento epifânico de busca da justiça, Guzmán pretendeu representar o lado mais obscuro dela, desvelando-a em toda sua barbárie. Apesar da diferença de tom entre Azuela e Guzmán, apontada por Franco – o primeiro narrou a partir da participação dos mais humildes villistas, enquanto o segundo focou a disputa de poder entre os líderes – um não nega o outro, pois ambos ajudaram a conformar uma visão mais complexa da Revolução e suas sequelas (FRANCO, in, GUZMÁN, 2002. p. 459).

Franco enxerga na morte de Aguirre uma similitude com a morte de Cristo, o que conferiria à personagem uma áurea mítica, redentora de seu próprios atos (FRANCO, in, GUZMÁN, 2002. p. 477) e, no limite, talvez se pudesse dizer de todo o povo mexicano. Guzmán teria criado nessa obra um simbolismo cristão, entretido pelos referentes históricos, fazendo-a com que se tornasse uma obra literária essencial para a compreensão daqueles eventos.

En suma, si, por un lado, los nexos de *La sombra del Caudillo* con referentes históricos específicos la hacen imprescindible para comprender, desde la literatura, el México social y político del siglo XX, por otro, las imágenes convergentes del destino trágico de un héroe moral y del martirologio de los inocentes implican una compleja simbología mítica y religiosa. De este modo, *La sombra del Caudillo*, como todas las obras clásicas, construye una multiplicidad de significados que se ofrecen como una riqueza latente susceptible de actualizarse y renovarse gracias al permanente contacto con sus lectores. (FRANCO, in, GUZMÁN, 2002. p. 478)

Igualmente, Fernando Moreno considera que o espaço entre a escritura e a re-escritura foi essencial para a mudança do enfoque narrativo de *La sombra del Caudillo*, conferindo-lhe mais profundidade e transformando-a de crônica policial de um crime político em uma tragédia ao acentuar os traços de vítima imolada de Ignacio Aguirre (MORENO, in, GUZMÁN, 2002. p. 520). Fernando Curiel também divide a obra da mesma maneira (CURIEL, in, GUZMÁN, 2002. p. 567) e Federico Campbell considera-a como sendo realista e trágica, conformando uma alegoria da ilegitimidade política (CAMPBELL, in, GUZMÁN, 2002. p. 604).

Huerta vai mais longe ao comparar *La sombra del Caudillo* com *Pedro Páramo*. Sua afirmação de que a obra de Guzmán está feita de muito mais história do que a de Rulfo, por tratar do "laberinto de sangre y de intrigas, de voluntades y disimulos, de mentiras y conjuras" (HUERTA, in, GUZMÁN, 2002. p. 608), esquece-se da premissa básica de que a história não precisa estar diretamente aludida pelo autor na obra ficcional. Guzmán seria um classicista em termos estéticos, mas tematicamente é moderno, o que, de qualquer forma, não o coloca como vanguardista. Além disso, Huerta afirma, baseado em uma afirmação de José Revueltas, que sem Guzmán, não poderia ter havido a obra de Revueltas, Rulfo e outros mais (HUERTA, in, GUZMÁN, 2002. p. 615).

A análise do romance feita por Yvette Jiménez de Báez parece-me acercar-se mais das vivências políticas e sociais daquele momento em que a Revolução parecia perder sua racionalidade e guiar-se por impulsos cegos e irracionais que culminaram no fratricídio, configurando-se como denúncia do sistema político e desmascaramento de seus mecanismos de ação (JIMÉNEZ DE BÁEZ, in, GUZMÁN, 2002. pp. 619 e 628).

De fato, as interpretações de Franco, Moreno e Curiel deslocam a obra de Guzmán do puro imediatismo dos acontecimentos, à medida em que lhe conferem um status mítico, o que, de certa forma, opõe-se à minha interpretação de que *La sombra del Caudillo* é um texto que

aborda, sobretudo, as lutas políticas, os conchavos e as traições das lideranças revolucionárias. Mesmo que ache válida essas visões, não creio que o final destinado a uma única personagem possa redefinir a arquitetura narrativa de toda a obra a ponto de considerá-la a partir de uma chave mítica. Assim, os acontecimentos imediatos narrados ainda constituem-se, a meu ver, como o centro da narrativa de Guzmán.

## 5.2 Rulfo: saudades do não vivido

Se Azuela está no início do ciclo de narrativas ficcionais sobre a Revolução Mexicana, e Guzmán no meio, Rulfo encontra-se na ponta final do arco. Nele, o realismo das camadas mais baixas, menos favorecidas, é narrado em um outro registro.

O romance *Pedro Páramo* é publicado em 1955, portanto, distanciado da fase de luta armada. O fato de não ser contemporâneo dos acontecimentos narrados confere a Rulfo algo que Azuela e Guzmán não possuíam: a memória, a lembrança do real, e tudo o que implica o ato de rememorar. A memória não está relacionada unicamente ao fato lembrado. Ela é, sobretudo, o resultado que implica a tensão entre o acontecimento em si e o lugar de onde parte aquele que lembra.

*Lá [Comala] você vai encontrar a minha querência. O lugar que eu amei. Onde os meus sonhos emagreceram. Meu povoado, levantado sobre a planície. Cheio de árvores e de folhas, como um cofre onde guardamos nossas memórias. Você vai sentir que ali a gente gostaria de viver para a eternidade. O amanhecer; a manhã; o meio-dia e a noite, sempre os mesmos; mas com a diferença do ar. Lá, onde o ar muda a cor das coisas; onde a vida se ventila como se fosse um murmúrio; como se fosse um puro murmúrio da vida... (RULFO, 2005. p. 92)*



Nessa operação o real transmuta-se em simbólico, que é significado pelo momento histórico no qual se situa o memorioso. O processo rememorante retira a realidade do momento presente em que ela ocorreu e a redireciona para o nível da consciência individual, que a ordena em camadas passadas, de forma perspectivista, fora de sua sequência temporal exterior e da significação mais estreita e dependente da atualidade que parecia ter em cada caso (AUERBACH, 2007. p. 488). Ou, nos dizeres de Benjamin:

[...] uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo fornecer a imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (SELIGMANN-SILVA, in, SELIGMANN-SILVA, 2003. p. 404)

A recordação, em "Luvina", toma contornos muito nítidos. À medida em que o narrador vai se lembrando do passado, o presente vai se distanciando cada vez mais. O fato de ele dormir no meio do relato, pode significar que todo o vital e o dinâmico apartou-se nesse movimento de recordação e que San Juan de Luvina passa a dominar o relato, com sua imagem de mundo paralítico. Comparando Comala a Luvina, Peralta afirma que enquanto a primeira havia sido uma terra fértil e deslumbrante, Luvina é o âmbito do sempre e do nunca. Ela termina afirmando que nunca houve outra Luvina. Entretanto, questiono se houve mesmo outra Comala. Creio que somente para Dolores é que houve essa Comala idílica:

*... Planícies verdes. Ver subir e descer o horizonte com o vento que move as espigas, o ondear da tarde com uma chuva de ondas triplas. A cor da terra, o cheiro da alfafa e do pão. Uma cidade que cheira a mel derramado.*

[...] ... *Não sentir outro sabor que não o dos botões das laranjeiras na mornidão do tempo.*

[...]

*... Toda madrugada a cidade treme com a passagem das carretas. Chegam de todos os lados, atonetadas de salitre, de espigas de milho, de erva-do-pará. Gemem suas rodas fazendo as janelas vibrarem, despertando todo mundo. É a mesma hora em que se abrem os fornos e cheira a pão recém-assado. E de repente o céu pode troar. Cair a chuva. Pode chegar a primavera. Lá você se acostumar aos "de repente", meu filho. (RULFO, 2005. pp. 43-44 e 77)*

Mas, eis o que Juan viu de fato:

Vi as carretas passarem. Os bois movendo-se devagar. O ranger das pedras debaixo das rodas. Os homens como se estivessem dormindo.

[...]

Carretas vazias, remoendo o silêncio das ruas. Perdendo-se no escuro caminho da noite. E as sombras. O eco das sombras. (RULFO, 2005. p. 77)

Assim sendo, só sabemos o que Dolores pensava de Comala na lembrança surgida durante seu leito de morte, quando a fisiologia cerebral já está profundamente comprometida. Não nos esqueçamos que há toda uma neurofisiologia que explica a alteração da percepção da realidade nos momentos que antecedem a morte.

Apesar de tudo, a autora vê a conclusão do conto como uma possibilidade de expiação da ancestral e atávica culpa mexicana que, diz, é mesmo anterior à Conquista. O conto, para ela, traria uma transcendência libertadora, conforme a concepção de sagrado que ela propõe (PERALTA, in, PERALTA; BOSCHI, 1975. pp. 34 e 41).

Juan Preciado, filho de Pedro Páramo, diz o seguinte, no fundamental trecho inicial:

[...] imaginava ver aquilo através das recordações da minha mãe; da sua nostalgia, entre fiapos de suspiros. Ela viveu sempre suspirando por Comala, pelo regresso; mas jamais voltou. Agora, venho eu em seu lugar. Trago os olhos com que ela viu estas coisas, porque me deu seus olhos para ver: *"Existe, passando o desfiladeiro dos Colimotes, a vista muito bela de uma planície verde, um pouco amarelada por causa do milho maduro. Desse lugar a gente vê Comala, branqueando a terra, iluminando a terra durante a noite"*. E sua voz era secreta, quase apagada, como se falasse sozinha... Minha mãe. (RULFO, 2005. p. 26)

A trajetória de Preciado também pertence ao reino da memória:

Los tres días de la trayectoria de Juan Preciado se funden en el instante en que la memoria recorre velozmente las imágenes en retroceso. A partir de ese momento el tiempo se diluye junto con las nubes espumosas que flotan sobre su cabeza. Juan abandona una forma de temporalidad para ingresar en otra donde nada nuevo puede ocurrir porque todo está permanentemente ocurriendo. La vida se transforma en pura memoria. (PERALTA, in, PERALTA; BOSCHI, 1975. p. 73)

Somente ao final desses três dias o leitor percebe que a narração se dá a partir da morte. O tempo cronológico, então, é negado em favor do tempo da memória, imposto no momento em que Juan refaz seu caminho de volta ao ponto de partida. "Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo" (RULFO, 2005. p. 25).

"Talpa" é, ao contrário de Luvina, a imagem da atividade incessante do inferno interior. A memória, agora, converte em algo inacabável a peregrinação que, na realidade do relato, dura apenas um mês e meio. O auge do relato é a dança de Tanilo, lembrando, inclusive, a perduração de rituais astecas, semelhante às imagens pintadas por Orozco na

capela do Hospício de Cabañas. Em mais uma amostra dos tempos distintos de Rulfo, o autor mescla simultaneamente os diferentes tempos.

Tanilo es el único personaje que se libera del tiempo lento de la marcha pues la danza es su trampolín al pasado. Con gestos rítmicos en los que descarga su furia y su desesperación, rasga el tiempo profano y se introduce en el tiempo sagrado por excelencia, creando así también un espacio único donde existe como otro Tanilo [...].  
(PERALTA, in, PERALTA; BOSCHI, 1975. p. 43)

A festa, assim, configura-se como elemento que rompe o tempo presente e insere uma imagem vivificada pela memória de quem participa dela. E essa imagem é tão forte que faz Tanilo até mesmo esquecer de sua situação de quase moribundo.

Talvez, ao ver as danças ele [Tanilo] tenha se lembrado de quando ia todos os anos a Tolimán, na novena do Senhor, e dançava a noite inteira até seus ossos se afrouxarem, mas sem se cansar. Talvez tenha se lembrado disso e querido reviver sua antiga força. (RULFO, 2005. p. 246)

Vista sob o aspecto cultural, a Revolução também pode ser ligada a uma característica muito peculiar gerada pela singular atitude do mexicano no que tange a morte e a festa. Como afirmou Octavio Paz, a ligação, aparentemente irreconciliável, entre esses dois termos torna-se, no México, inegável e absoluta: a vida tem como finalidade a morte. Vive-se para morrer. Aliás, Pimentel fez uma importante observação sobre a morte em *Pedro Páramo*. Na nota de rodapé que se estende da página 42 até a 43, ela observa o fato de Juan só ganhar seu nome quando morre. Até então, não sabemos como ele se chama. A morte o teria individualizado (PIMENTEL, in, ANTOLÍN, 1991. pp. 42-43).

A festa é o momento em que o mexicano liberta-se de sua solidão por meio do arrebatamento e da violência, fato que pode ser observado na obra de Rulfo, cujos únicos momentos de celebração e de festa são na morte, como se vê em "Talpa", e em *Pedro Páramo*, quando das mortes de Susana San Juan e de Miguel Páramo. Na festa, rompe-se com o presente e vive-se um tempo próprio. Participar dela é aliviar-se um pouco da sensação de se viver um presente solitário, pois nela o mexicano comunga, rompe com o antigo e o estabelecido, consuma-se, realiza-se, é. Assim sendo, a festa vincula-se com a morte, na medida em que esta torna-se desejável por ser o fim natural da vida, princípio ordenador, ponto máximo da insatisfação com a vida. A festa seria o momento em que o mexicano melhor poderia lidar com a ruptura, pois toda ruptura origina um sentimento de solidão, que se identifica com o sentimento de orfandade (PAZ, 1984. pp. 47-60), *tópos* muito presente na obra de Rulfo, e ressaltada por muitos críticos.

A festa aparece de maneira enviesada e extremamente sutil em "A Colina das Comadres". O marco espacial onde ela costuma ocorrer também serve para delimitar a passagem daqueles que abandonam o povoado. É um símbolo da desilusão, da tristeza e da partida, representando o fracasso da Reforma Agrária, uma vez que as terras acabaram ficando sob o controle dos irmãos Torrico. Porém, ela também surge enfaticamente no conto que, além de romper o balizamento temporal baseado no tempo da natureza que tanto caracteriza o conto, junta-se à morte, no momento em que o narrador fala sobre um assassinato, que "aconteceu lá por outubro, na altura das festas de Zapotlán".

Se no México a festa é o que nega a sociedade como conjunto orgânico, na literatura de Rulfo a inconstância do tempo histórico é o elemento que estabelece essa impossibilidade de criação de um presente definido e de um futuro alcançável. A sobreposição espacial entre o mundo dos vivos e o dos mortos revela-nos essa negação do social em manifestar-se de forma

palpável e realizável, por meio de anseios e desejos que poderiam ser realizados, mas que não o são.

Em "Talpa", repete-se o que Peralta afirmou sobre "Luvina": o tempo em Rulfo é cíclico. A peregrinação para Talpa será repetida e, nesse processo, a memória servirá como expurgo, somente aliviada pelo esquecimento. Assim, o tempo é expressado no conto em ato circular, carregado negativamente, sem possibilidade de redenção (PERALTA, in, PERALTA, BOSCHI, 1975. p. 44).

Uma interpretação possível de "Macario" evidencia a consciência do pecado, ou seja, a reiteração da impossibilidade do homem de livrar-se de uma invariável predeterminação, rumo ao fim trágico e resignado. Resignação igualmente presente em "Luvina", quando o professor sugere aos habitantes que deixem o povoado antes que o vento incessante acabe com eles, e escuta que o vento dure o que deva durar, pois é "o mandato de Deus" (RULFO, 2005. p. 311), e em *Pedro Páramo*, em uma incrível similaridade, quando o padre Rentería, comentando sobre o controle das terras de Comala por Pedro Páramo, afirma, resignadamente: "Esta é a vontade de Deus" (RULFO, 2005. p. 109).

Porém, a interpretação mais interessante de "Macario" seria a proposta por Peralta, entendendo-o como fuga da memória e busca da transcendência. Somente sem a memória de uma realidade é que se pode vislumbrar uma outra realidade (PERALTA, in, PERALTA; BOSCHI, 1975. pp. 31-33). Porém, faltou a ela dizer que esse movimento é vago e fortuito, e não possui substância duradoura. Portanto, está fadado ao fracasso. Não se consegue fugir da memória, pois é ela a articuladora de toda a relação do homem com seu passado. E na tensão entre passado e presente, constitui-se a construção da história. Assim sendo, feita a aproximação da memória com a história, conclui-se pela impossibilidade dessa fuga, pois o estudo da história parte, sobretudo, das questões postas pelo presente.

Rulfo tece uma articulação da memória também ligada à crítica social. No começo do relato de "O dia do desmoronamento", o narrador não consegue se lembrar de nada por inteiro. Ele depende da ajuda de Melitón que, por sua vez, recorda-se textualmente dos acontecimentos narrados pelo conto. Ao longo de todo o texto, Rulfo procede a uma crítica à alienação social em que a população rural do México do pós-Revolução encontrava-se.

Falou [o governador] de Juárez, que nós tínhamos erguido na praça e só então soubemos que era a estátua de Juárez, pois ninguém jamais tinha conseguido dizer quem era aquele indivíduo que estava em cima daquele monumento. Sempre achamos que pudesse ser Hidalgo ou Morelos ou Venustiano Carranza, porque em todo aniversário de qualquer um deles era ali que fazíamos as nossas homenagens. (RULFO, 2005. p. 246)

Por vezes, ele faz sua crítica de forma direta, como na retórica vazia do governador. Por outras, velada, quando relata o embotamento das pessoas pela visão do político, ao invés de concentrarem-se nos esforços de reconstrução. O governador, por sua vez, é criticado por meio da descrição de seu comportamento à mesa. Rulfo não poupa ninguém de sua crítica. O aspecto genial desse texto, todavia, está na sutilíssima construção articulada por Rulfo. O dia aludido no conto, do qual o narrador tem dificuldades para recordar-se, também foi o dia do nascimento de seu filho. O que nos faz pensar sobre a importância atribuída a esse acontecimento pelo narrador e, conseqüentemente, sobre o valor dado por ele às relações pessoais, e, no limite, à sua família. Pela memória, Rulfo, portanto, tece sua crítica social.

Não só o tempo pertence à esfera da memória. O espaço construído por Rulfo igualmente lhe pertence. Ao definir o espaço como local da memória, Pimentel divide os espaços de *Pedro Páramo* em três:

1. Espaço ideal, fértil e amável de uma Comala remota e mítica.

2. O presente numa Comala infernal.
3. Os espaços intermediários do passado real de Comala como imagens fragmentárias de uma gradual destruição da natureza e de toda relação harmoniosa entre o homem e seu entorno.

Por meio dessa divisão, podemos reiterar que a espacialidade possui íntima relação com o tempo cronológico. Dessa maneira, Pimentel lembra a idealização que a imaginação realiza com relação ao espaço do paraíso perdido, este pertencente ao mundo do passado:

Así, la presión de un espacio vital perdido, tejido y bordado por la nostalgia de una memoria que idealiza, se impone al espacio "real", y simultáneamente lo "desrealiza", por así decirlo. (PIMENTEL, in, ANTOLÍN, 1991. p. 46)

Espaço e memória são elementos imprescindíveis também na obra fotográfica de Rulfo. Como disse Susan Sontag, todos os fotógrafos são testemunhas implacáveis da passagem do tempo pela capacidade de extrair um determinado momento e petrificá-lo. Para Erika Billeter, essa afirmação encaixa-se perfeitamente na obra de Rulfo, inclusive na literária, pois *Pedro Páramo* é, para ela, um romance sobre a memória (BILLETTER, in, FUENTES, et al., 2002. p. 39).

Nas fotos de Rulfo, veem-se tanto os monumentos indígenas e as ruínas zapotecas, como as construções espanholas e barrocas. Nessa imbricação, chama a atenção de Fuentes a associação entre passado e ruínas, na qual o passado desaparece e re-emerge como presente estático (FUENTES, in, FUENTES, et al., 2002. p. 15).

Porém, Rulfo não fotografa simplesmente um mundo para sempre paralisado, mas um que está desaparecendo. Os habitantes desse mundo não só estão vivendo entre as ruínas do abandono, mas são a expressão mesma da própria ruína, pois "they possess the qualities of



stone, and thus have been petrified by the Medusa-eye of the photographer" (RIVERO, in, FUENTES, et al., 2002. p. 31).

A experiência que Rulfo tem do presente baseia-se na sua perspectiva sobre o passado. Por isso, as ruínas e os monumentos pré-hispânicos, vestígios de uma cultura aniquilada, iluminam o presente das populações camponesas. "In Rulfo, architecture becomes an expression of his nation's painful history. Its aura is composed of solitude and abandonment." As ruínas de suas fotos são testemunhas da força destrutiva da Revolução. A decadência assume, em Rulfo, uma metáfora da morte, um lamento por aquilo que era e não está mais, um símbolo da passagem do tempo (BILLETTER, in, FUENTES, et al., 2002. pp. 42-43).

Dá para perceber uma coerência entre os textos que compõem essa obra organizada por Victor Jiménez. Nenhum dos autores reduziu uma das produções artísticas de Rulfo à outra. A independência de um campo artístico em relação ao outro foi mantida nessa coleção textual, o que enriqueceu a noção de que a história faz-se presente não por aquilo que é aludido diretamente, mas pelo *habitus* comum aos pensadores do pós-Revolução. Tal *habitus* manifesta-se diferentemente nos trabalhos de cada intelectual do período. Em Rulfo, ele manifestou-se pela busca implacável das raízes de um povo devastado, anteriormente, pelos Conquistadores, e em seu tempo, pelos conflitos armados da Revolução.

Essa obra foi essencial para se compreender como a história, a memória e o passado emergem não só no trabalho fotográfico de Rulfo, mas em sua literatura. Novamente, não é o retrato documental que interessa em suas imagens, mas aquilo que está por detrás desses registros, aquele desejo de modernização aliada às raízes culturais de um determinado povo. São os olhares perdidos dos fotografados, as ruínas como símbolos da devastação de uma cultura, a presentificação do passado marcada pelos monumentos e pelas pessoas que foram petrificadas, como bem assinalou Rivero.

Conforme afirmou Margo Glantz, o olhar que Juan Preciado lança sobre Comala é composto pelas vozes da memória, é um olhar em direção ao passado, idealizado, alienado e distorcido. Já Abundio, o arriero que o levou até Comala, tem um olhar concreto, utilitário, panorâmico, geográfico, um olhar do instante, em resumo, uma visão panorâmica. Enquanto as várias histórias que Juan vai ouvindo o ajudam a configurar um retrato de Comala e de seu pai, os olhos e a voz de Dolores congelam e abrem espaço para outras memórias, desconexas e dispersas no tempo (GLANTZ, in, FUENTES, et al., 2002. p. 17-18).

A importância do olhar na obra rulfiana é sublinhada por Glantz na imagem de Pedro Páramo olhando em direção ao horizonte, fitando a estrada por onde o corpo de Susana havia sido levado até o cemitério. Seu desejo pelo corpo que não está mais presente leva à dor, tristeza e nostalgia (GLANTZ, 2002. p. 21). Posso dizer Pedro sofre da lembrança, dolorosa e profunda, de um tempo que não volta mais. De um tempo que não se conecta com o presente e, portanto, isola-se do *continuum* da vida. E quando a lembrança fica presa ao passado, o memorioso do presente sofre, chora e deseja algo que existe apenas em suas recordações, normalmente dissociadas dos reais acontecimentos.

Assim, arriscaria uma interpretação sobre *Pedro Páramo* que não vi contemplada na fortuna crítica que esteve ao meu alcance. Lá pelo meio da segunda metade do romance, Rulfo enfatiza a relação de Pedro e Susana San Juan, e mostra a perda de interesse do protagonista por tudo após a morte de sua amada.

Desalojou sua terra e mandou queimar os seus trastes e suas coisas. Uns dizem que foi porque ele já estava cansado, outros porque ficou desiludido; mas o fato é que pôs o pessoal para fora e sentou-se na sua cadeira de couro, virado de cara para o caminho.

Desde então a terra ficou baldia e feito uma ruína. (RULFO, 2005. p. 119)

Logo em seguida, os sentimentos de Pedro são narrados pelo próprio.

Esperiei trinta anos pelo seu regresso, Susana. Esperiei até eu ter tudo. Não somente alguma coisa, mas tudo que se pudesse conseguir de maneira que não nos sobrasse nenhum desejo, só o seu, e o desejo de você.

[...]

Senti que o céu se abria. Tive vontade de correr até você. De rodear você de alegria. De chorar. E chorei, Susana, quando soube que enfim você iria regressar.  
(RULFO, 2005. pp. 121-122)

Será, então, que foi Susana a verdadeira motivação de tudo? Pedro Páramo chorando de felicidade? Todo o processo de conquistas, assassinatos, coerções e ameaças teria sido movido por um torpe sentimento amoroso? Rulfo, com maestria, não deixa pistas para que tais indagações possam ser respondidas. O que temos é a lembrança de Pedro Páramo, associada ao ato narrativo baseado na recordação dos tempos em que Susana estava viva.

A meu ver, o processo da lembrança liga-se à ambiguidade. E esta seria um dos traços marcantes da escrita de Rulfo, ampliada para toda sua obra, como pode-se ver, por exemplo, no final do conto "A noite em que deixaram ele sozinho", pois não sabemos se a personagem foi alvejada, ou se conseguiu escapar. Essa relação entre ambiguidade e lembrança, estabelecida por Rulfo, pode ser observada à luz da seguinte afirmação de Antolín: "Comala fue el espacio fértil, lleno de vitalidad, transformado en páramo yermo por la venalidad de un cacique y el entreguismo de la comunidad" (ANTOLÍN, in, ANTOLÍN, 1991a. p. 75).

Não me lembro, entretanto, de encontrar nada na obra de Rulfo que pudesse confirmar essa afirmação. O que de fato existe é a lembrança de Dolores – remeto àquele processo já aludido aqui de reorganização do passado operada pela memória –, que narra uma Comala

completamente inacessível a nós, leitores. Só conhecemos da antiga Comala aquilo lembrado por ela, nada mais. Portanto, não se pode saber se era realmente um espaço fértil e vivaz.

No processo da lembrança, a memória converte o tempo em objeto de consciência, no qual o homem se encontra sempre em um “abismo de passado”, onde o futuro não se realiza (PERALTA, in, PERALTA; BOSCHI, 1975. p. 18). Rulfo simboliza esse aprisionamento no tempo através dos diálogos de mortos em *Pedro Páramo*. A presença constante dessas almas penadas, elemento essencial do folclore mexicano, pode representar algo que está sempre escapando, uma sensação repetida de abandono. Na opinião de John S. Brushwood, *Pedro Páramo* seria o melhor retrato, na literatura mexicana, dessas almas penadas (BRUSHWOOD, 1992. pp. 60-62).

Um dos papéis da memória seria, portanto, o de ressignificar o passado. Um ótimo exemplo de ressignificação dos símbolos foi dado por Fritz Saxl em sua análise sobre três representações pictóricas: a submissão da serpente pelos homens, a dominação do touro pelo homem e a figuração do anjo guerreiro. Nesse estudo, ele aborda a questão de como as imagens têm um significado num determinado momento e lugar, cuja criação exerce um poder magnético de atração sobre outras ideias em seu entorno, mas que, ao longo do tempo, podem ser esquecidas ou, de repente, serem recordadas após séculos de olvido (SAXL, 1989. p. 12). Ou, como diria Benjamin, um mundo que perdeu o sentido das coisas torna-se um conjunto de imagens, cujos sentidos devem ser redefinidos (SELIGMANN-SILVA, in, SELIGMANN-SILVA, 2003. p. 398). Impossível manter o sentido original das coisas nesse percurso ladeado, por um lado, pela lembrança e, por outro, pela ressignificação memorialista.

Da mesma forma, para Auerbach:

Quem representa do início ao fim, o decurso total de uma vida humana ou de um conjunto de acontecimentos que se estende por espaços temporais maiores, corta e isola propositadamente; a cada instante a vida começou há tempo, e a cada instante

continua a fluir incessantemente; e ocorrem às personagens das quais fala muito mais coisas que as que ele pode esperar narrar. Mas pode-se esperar relatar com certa perfeição aquilo que aconteceu a poucas personagens no decurso de alguns minutos, horas ou, em último caso, dias; e com isto encontra-se, também, a ordem e a interpretação da vida, que surge dela própria; isto é, aquela que se forma, em cada caso, na sua consciência, nos seus pensamentos e, de forma mais velada, também nas suas palavras e ações. **Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos:** a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto, a qual, evidentemente, segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências que se nos apresentam, modifica-se constantemente de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical. (AUERBACH, 2007. p. 494, grifo meu)

A memória trabalha, assim, nos registros históricos que foram tecidos em seus respectivos presentes, mas que se transformaram, com a passagem do tempo, em novos processos simbólicos, os quais são constantemente apropriados pelos agentes do presente. Vale lembrar que a memória é fragmentária, calcada em experiências pessoais e no apego emocional a determinados lugares simbólicos, e não objetiva traduzir integralmente o passado, afinal, "a memória não pode ser confundida com a realidade; esta não pode ser totalmente recoberta por aquela" (SELIGMANN-SILVA, in, SELIGMANN-SILVA, 2003. pp. 65 e 80-81). Partindo do apontamento feito por Márcio Seligmann-Silva, fomos em busca do texto de Borges, "Do rigor na ciência", publicado em *O Fazedor*, de 1960. Nesse texto, Borges escreve sobre a impossibilidade e a inutilidade da representação total de algo. No caso, o mapa do Império, que continha rigorosamente todos os pontos daquele imenso território, mas que acabou sendo abandonado e esquecido.

Memória e esquecimento são constituintes do mesmo processo. O ato de lembrar é tão importante quanto o de esquecer, pois o excesso de lembranças aprisiona o ser e o impede de seguir adiante. O futuro, para ser viabilizado, também precisa do esquecimento. Os recomeços necessitam que se esqueçam de determinados fatos, atitudes e pessoas. Na literatura de Rulfo, parece que o ato de esquecer inexistente, na medida em que suas personagens estão sempre ligadas ao tempo passado, a certos lugares e a seus mortos.

O lugar histórico ocupado pelo rememorante redefine a carga simbólica daquela realidade vivida, mas que em seu momento presente (no passado) não permitia essas novas associações. Virginia Woolf, e a medição de uma certa meia marrom, foi o caso escolhido por Auerbach para ilustrar esse processo. No universo literário mexicano, Azuela ressentia-se desse desenvolvimento narrativo, pois sua obra é sincrônica aos acontecimentos revolucionários, bem como Guzmán, que mesmo posterior a Azuela, está colado demais em sua história imediata. E, por fim, surge Rulfo, que relata uma realidade passada, redefinindo seus significados. Entretanto, Rulfo não está falando unicamente do México da Revolução, ou da pós-Revolução, mas está tratando da condição humana, de uma condição humana específica. E partindo dessa condição individual, ele alça sua narrativa a novas dimensões simbólicas.

Mas, essa relação entre passado e presente só se dá pela mediação do transcurso histórico compreendido entre esses dois momentos: o do fato e o do lembrar. Essa operação, ausente em Azuela e nos outros autores citados, está no cerne mesmo da obra de Rulfo. Em *Los de Abajo* e *La sombra del caudillo*, vemos o concreto, aquilo que está lá, entre as personagens. Estamos pisando em chão de terra batida e sentimos sua poeira, inalamos o pó que vem da terra, somos queimados pelo sol inclemente que se levanta, escutamos o zunir das balas dos embates travados entre federais e revolucionários, sentimos o cheiro dos cavalos. Rulfo, por sua vez, é transcendental: escutamos o silêncio dos mortos, ouvimos nas lufadas de

vento os murmúrios do passado que calam as vozes dos vivos, surge o etéreo, o improvável possível, as presenças fantasmagóricas se sobrepõem às dos homens de carne e osso. Estamos presos ao passado e Comala é a personificação de tudo aquilo que está amarrado a ele.

Os mortos de Rulfo <sup>9</sup> nos lembram dos mortos de Dante: no além, preservam as características que possuíam em vida. Se o tema da *Divina Comédia* é dos mais sublimes, assim também é o tema de Rulfo: o destino das almas após a morte. Podemos estender aos dois autores o que Auerbach afirmou sobre Dante: há demasiado realismo, demasiada vida concreta, demasiado *biotikon* (vida biológica) (AUERBACH, 2007. p. 18).

Em Rulfo germina um mito a partir da delimitação da realidade narrativa; a morte precede o mito. Já o mito de Azuela surge do fracasso de uma épica. Mas a genealogia normal da literatura ocidental é outra. O mito precede a tudo; a épica o transcende e o prolonga na ação do herói. Ao demonstrarem a falibilidade heroica, as epopeias desses dois autores mexicanos se revelam elas mesmas como trânsito, pontes para a tragédia (FUENTES, in, AZUELA, 1997. p. XVI).

O mito e o herói garantem o bem-estar moral e social dos povos, algo ausente em Rulfo. O escritor mexicano, portanto, rompe com os mitos. Seus heróis são antiheróis, como Macario, o professor mais velho de Luvina, as personagens de "Talpa", enfim, todos os viajantes dos contos. Como os heróis gregos, as personagens rulfianas deslocam-se com bastante frequência. Entretanto, são maus viajantes, porque, ou fracassam em seus intentos, como em "Anacleto Morones" e "E nos deram a terra", ou encontram a morte no destino final de suas jornadas, como em "Você não escuta os cães latirem", "Talpa" e "O homem" (ANTOLÍN, in, ANTOLÍN, 1991f. p. 91).

---

<sup>9</sup> Boixo acredita que a morte, em Rulfo, poderia ser a representação de uma passagem a um mundo melhor. Contudo, não sei se essa afirmação seria válida, pois parece-me que quando as personagens de Rulfo morrem, dão um salto para o vazio, rumo ao nada, na mais profunda falta de esperança. Os mortos de Rulfo estão presos às suas tumbas, sem nenhum lugar para ir. O próprio Antolín diz que Comala é um inferno onde se queimam todas as ilusões e todos os projetos de melhora, cujos habitantes são o símbolo do entreguismo, delegando tudo às autoridades, que, por sua vez, lhes oprime. ANTOLÍN, Francisco. "El mundo simbolico de Rulfo". In: ANTOLÍN, Francisco. *Los espacios en Juan Rulfo*. Miami: Ediciones Universal, 1991. pp. 82-84.

Fuentes observa que a épica é o ato humano que se desprende da terra original do mito, de sua identificação primária com os deuses como atores, para assumir ele mesmo a ação. Ela nasce quando os homens obrigam os deuses a viajar com eles.

El mito – nadie, entre nosotros, sabrá esto mejor que Juan Rulfo – permanece junto a las tumbas, en la tierra de los muertos, guardando a los antepasados, viendo que se queden quietos. (FUENTES, in, AZUELA, 1997. p. XX)

A épica converte a tumba – transformada por Rulfo em um espaço paradoxal, ao liberar as personagens de seus limites para que narrem a partir da morte (FARES, 1991. p. 153) –, em uma trincheira, vivificando-a com sangue dos vivos. Assim, convoca o espírito dos mortos, que sentem sede de vida, e a recebem com autoconsciência da épica transmutada em tragédia, consciência de si. Para restaurar os valores coletivos da *polis*, o herói trágico regressa ao lar, à terra dos mortos, e fecha o círculo no reencontro como mito de origem. Ulisses em Ítaca e Orestes em Argos (FUENTES, in, AZUELA, 1997. p. XXI). E Juan Preciado em Comala.



## 6 Conclusões

Em uma recente viagem feita à Barcelona, deparei com uma intrigante situação. Resolvemos visitar o *Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Seu acervo havia me surpreendido enormemente, pois não esperava encontrar tantas obras em um museu nem tão famoso para nós brasileiros. Ao percorrer seus longos corredores, fui deparando com quadros e pinturas religiosas que cobriam um amplo período. As obras que mais me aguçaram os sentidos haviam sido as que iam do século XII ao século XVIII. Esse conjunto havia me lembrado da visita realizada ao *Museo de Arte Thyssen-Bornemisza*, em Madrid, feita algumas semanas antes, e de seu efeito sobre mim: a nítida mudança dos temas das telas quando colocadas lado a lado seguindo uma ordem cronológica. Fui perguntado sobre o motivo de se retratarem as vidas dos santos e de Cristo utilizando-se as paisagens contemporâneas aos artistas que as retratavam. Isso me intrigou, pois, apesar de intuir a resposta a tal pergunta, ela nunca havia me ocorrido precisamente em tal ambiente. Ao retornar dessa viagem, teve início o curso sobre o *Mimesis*, de Auerbach. Nessa leitura, a resposta para tal pergunta me foi dada de forma bastante completa e satisfatória. Os homens representam-se de acordo como eles veem a si próprios. Dessa forma, temos que os homens representavam as imagens sagradas como se fossem contemporâneas a eles por não terem ainda o perspectivismo histórico que surge, de fato, com o historicismo alemão a partir do final do século XVIII. Nas artes plásticas essa percepção é quase intuitiva, muito evidente. Mas na literatura isso não é tão óbvio quanto possa parecer.

Azuela e Guzmán viam a Revolução como um movimento predestinado ao fracasso e à corrupção. Não lhes era possível, entretanto, visualizar o porvir. Rulfo, escrevendo quarenta anos depois, enxergou na Revolução a tragédia do povo mexicano. A ele lhe foi permitido entender o ocorrido, ao menos em sua fase da luta armada. Essa foi sua grande vantagem e o

que lhe possibilitou imputar em sua obra algo de mítico e trágico e que sinaliza uma certa visão sobre um México refém de seu passado, imobilizado por seus fantasmas nascidos da Revolução, impossibilitado de se atrelar ao desenvolvimento sócio-político-econômico que permitiria ao país superar de vez o longo rastro deixado pela Revolução.

Auerbach forneceu-me, assim, uma matriz teórica para pensar sobre as narrativas ficcionais vistas conforme uma ótica do historiador. A leitura de suas obras levou-me para outros referenciais teóricos balizadores de uma abordagem que ampliou, em muito, meu entendimento acerca da questão. O motivo pelo qual as narrativas de Azuela, de Guzmán e de Rulfo diferem tanto entre si não reside apenas no distanciamento cronológico. Mas a implicação gerada por esse distanciamento explica tais diferenças. No limite, a questão abordada entre o passado e o presente, o fato e a lembrança, a memória e o memorioso.

Mesmo que não concorde com as ideias sobre a similaridade dos fazeres literários e históricos que Hayden White estabelece, foi possível compreender alguns pontos em comum entre essas duas atividades. Concomitantemente a essa similaridade, há diferenças fundamentais entre a história e a ficção. Vale dizer, ambas lidam com os mesmos objetos – os homens nos seus tempos, a consciência crítica (para usar um termo muito caro a Auerbach), a memória, o tempo –, mas não podem ser tomadas como similares nessa tarefa, pois elas abordam os temas, por mais que se complementem, de maneiras muito distintas entre si.

Uma das formas que dão sentido para a percepção dos movimentos sociais que ocorrem em determinada sociedade é justamente sua produção literária. A literatura se transforma, então, em material rico para o historiador, mesmo que seu testemunho não seja da mesma natureza do testemunho documental tradicional. Afinal, os historiadores atuais já superaram as visões sobre esse assunto que o historicismo e o positivismo perpetraram. A partir das concepções da “Nova História”, especialmente da fundação da *Revista dos Annales*, em 1929, por Marc Bloch e Lucien Febvre, o historiador não pode mais descartar a literatura

como fonte documental. No limite, ele não deve rejeitar nenhuma forma de testemunho histórico (LE GOFF, 2006. p. 107) e conta, para isso, com uma crítica do documento que, desde Mabillon e Paperbroeck, no século XVII, acha-se estruturalmente acurada, bem embasada e atenta às peculiaridades dos documentos, sejam falsos ou verdadeiros; pois também a fraude tem seu valor documental, já que ela pode exprimir uma mentalidade e informar sobre as circunstâncias que a inspiraram (BLOCH, 2002. p. 98).

É importante salientar o fato óbvio, porém às vezes esquecido, de que a ficção não postula uma verdade, mas a põe entre parêntesis, ao passo que a história tem como aporia a verdade do que houve (LIMA, 2006. pp. 16-21) – aporia levada ao extremo com o historicismo alemão do começo do século XIX, cujo melhor exemplo teria sido Ranke e seu famoso “*wie es eigentlich gewesen*”. Por isso, ainda de acordo com Luiz Costa Lima, seria insustentável uma ideia semelhante à da postulada por White, que apontaria para o caráter ficcional das narrativas históricas e seus conteúdos inventados, colocando-os próximos à literatura.

Entre o espaço empírico dado pela obra e o reencontro através de sua leitura, os significados psicológicos, históricos e sociais foram articulados pela ficcionalidade, que intensifica as relações entre o poeta e o leitor por meio da plurissignificação, e, por isso, a intensificação da referencialidade (BARBOSA, 1990. p. 17). Como contraponto dessa visão crítica, destaca-se a análise de Curiel sobre *La sombra del Caudillo*. Ele insiste nos níveis de realidade com o "fora" do texto, separando-o em carrancismo, delahuertismo, obregonismo e callismo. E, mesmo quando analisa o texto internamente, ele o valora positivamente porque a obra se projetaria em uma realidade pós-revolucionária (CURIEL, in, GUZMÁN, 2002. p. 578).

Ainda dentro dessa discussão do "dentro" e do "fora" da literatura, as observações críticas de White acerca das concepções de Auerbach sobre o tema podem ser bastante

relevantes para o entendimento dessa questão, que ainda teima em persistir e a confundir aqueles que pretendem aproximar-se da relação entre história e ficção. Novamente, deparei com esses apontamentos em um momento já bastante avançado da pesquisa. Entretanto, como já foi afirmado logo na Introdução, eles não invalidaram as contribuições do filólogo alemão para a presente pesquisa. Diz White:

Thus, what is most characteristic of Auerbach's concept of literary history is the way he uses the figuralist model to explicate not only the relation between various literary texts but also the relation between literature and its historical contexts. For him, the representative literary text may be at once (1) a fulfillment of a previous text and (2) a potential prefiguration of some later text, but also (3) a figuration of its author's experience of a historical milieu, and therefore (4) a fulfillment of a prefiguration of a piece of historical reality. In other words, it is not a matter of an author having an experience of a historical milieu and then representing it, in a figurative way, in his text. On the contrary, the experience is already a figure and, insofar as it will serve as a content or referent of a further representation, it is a prefiguration that is fulfilled only in a literary text. (WHITE, 1999. p. 93)

Nas afirmações de João Alexandre Barbosa e nas considerações de White sobre Auerbach acha-se a riqueza da literatura ficcional como documento histórico válido, salientada sua diferença com relação aos relatos históricos. A literatura ficcional pode e deve ser considerada como importante fonte histórica, atentando-se para a peculiaridade da relação entre real e ficcional, uma vez que essa capacidade de atrair o real é sua maior força e sua área de maior dificuldade, pois "fiction seems to offer truth and ends up as precisely what it was at the outset: a fiction, an invention, perhaps even a lie" (UNWIN, in, UNWIN, 2003. p. 07).

A alegação de que o caráter de ficcionalidade de uma obra literária não seria pertinente ao estudo histórico de qualquer sociedade, porque ela não visa o real, é insuficiente para desqualificar determinada experiência de um grupo social fixada nesse registro, pois a relação entre história, ficção e literatura não se dá apenas no nível da linguagem, mas é estruturada no nível mais aprofundado de ressignificações e de apropriação de conteúdos simbólicos.

Portanto, estudar Juan Rulfo é um caminho a ser trilhado em busca de uma maior compreensão sobre os desdobramentos literários modernistas da América Latina, bem como para um aprofundamento da interpretação das relações que se estabelecem entre história e ficção, onde a literatura se constitui como uma representação do real, jamais seu espelho. O irreal, virtual mas verdadeiro, inserido no real, tem a capacidade de causar uma reinterpretação do visível com olhos novos (TATARD, 1994. p. 59).

Aproximar algumas teorias sobre o nacionalismo e articulá-las com certos movimentos modernistas na busca por identidades nacionais foi um dos resultados mais profícuos que se pôde obter nessa pesquisa, partindo, sempre, da reflexão acerca da obra literária de Rulfo.

A partir das reflexões realizadas ao longo do programa de pós-graduação, pude vislumbrar uma aproximação mais adequada aos indígenas de Rulfo, considerados não como herdeiros de tradições antigas e perdidas, mas como representantes de um campesinato representado, em sua obra, para além das delimitações da realidade histórica mexicana imediata.

Outra ajuda de vital importância foi a compreensão da articulação dos fenômenos culturais com os processos de constituição de identidades nacionais. E como esta dissertação é relativa aos aspectos literários, propus uma aproximação, e delimitação, dessa articulação com a literatura.

Ampliando a discussão sobre as temporalidades, realizada ao longo da pesquisa, chegou-se ao tema do nivelamento dos tempos históricos de cada país da América Latina – como se cada povo, cada cultura que habita o continente tivesse o mesmo ritmo histórico – estabelecido em consequência das relações engendradas entre essa periferia e o centro capitalista. Cobriram-se essas diferenças com um véu tão opaco que mal se pôde perceber as nuances ou mesmo as gritantes diferenças entre povos tão díspares entre si quanto possível. Dessa forma, emergindo dessas relações, surge um tempo uniforme e imposto, que impediu o reconhecimento da simultaneidade de tempos históricos diferentes, em que cada cultura vive seu próprio tempo de maneira similar e única, em uma exclusiva relação com seu passado. Remeto àquilo que Davi Arrigucci chamou de “a forma mesclada”. Na literatura da América Latina é necessário pensar o texto em seu contexto concreto, o que implica na necessidade de se compreender a natureza literária da forma mesclada e suas intrincadas relações com o processo histórico-social do desenvolvimento desigual.

Ao fim e ao cabo, Jalisco torna-se símbolo de toda uma América Latina incapaz de se fazer como povo independente, com complexidades inerentes à sua formação histórica que devem, sim, ser lembradas e marcadas, para que os diferentes projetos de América Latina se materializem. Juan Rulfo transcende seu próprio tempo histórico, na medida em que sua obra reflete, ainda nos dias atuais, o desejo de um povo em se fazer e se reconhecer como tal, o que nos leva a uma reflexão acerca da própria imagem criada da América Latina. Imagem esta que nos é imposta pela ideologia e pelo olhar estrangeiro, que negam as diferenças intrínsecas de cada região do continente e que muitas vezes nós, brasileiros e, ao mesmo tempo, latino-americanos, também acabamos por reproduzir.

Pensando o passado a partir do presente, o historiador vai perscrutar, em Juan Rulfo e em suas obras, não apenas reflexões sobre o México pós-Revolução, mas aperceber-se que

elas se tornam uma construção simbólica de toda uma população carente de símbolos e de construções ideológicas.

## 7 Fontes e bibliografia

### Fontes

AZUELA, Mariano. **Los de abajo. Edición crítica.** Jorge Ruffinelli, coordinador; 2. ed.: Madrid / Paris / México / Buenos Aires / São Paulo / Lima / Guatemala / Sna José / Santiago: ALLCA XX, 1997. (Colección Archivos: 2. ed.; v. 4)

GUZMÁN, Martín Luis. **La sombra del caudillo. Edición crítica.** Rafael Olea Franco, coordinador; 1. ed.: Madrid / Barcelona / La Habana / Lisboa / París / México / Buenos Aires / São Paulo / Lima / Guatemala / San José / Caracas: ALLCA XX, 2002. (Colección Archivos: 1. ed.; v. 54)

RULFO, Juan. **Juan Rulfo. Toda la obra. Edición crítica.** Claude Fell (coord.). 2. ed.: Madrid / París / México / Buenos Aires / São Paulo / Río de Janeiro / Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos: 2. ed.; v. 17).

RULFO, Juan. **O galo de ouro e outros textos para cinema.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. **Pedro Páramo & Chão em Chamas.** Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2005.



## **Bibliografía**

ABAD, José M. Cuesta. Luvina: estructura dialógica del monólogo. In: ANTOLÍN, Francisco. **Los espacios en Juan Rulfo**. Miami: Ediciones Universal, 1991. pp. 127-148.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialéctica do esclarecimento. Fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ANTOLÍN, Francisco. Comala: microcosmos del universo. In: ANTOLÍN, Francisco. **Los espacios en Juan Rulfo**. Miami: Ediciones Universal, 1991a. pp. 67-75.

\_\_\_\_\_. De Azuela a Rulfo. In: ANTOLÍN, Francisco. **Los espacios en Juan Rulfo**. Miami: Ediciones Universal, 1991b. pp. 21-31.

\_\_\_\_\_. El mundo simbólico de Rulfo. In: ANTOLÍN, Francisco. **Los espacios en Juan Rulfo**. Miami: Ediciones Universal, 1991c. pp. 76-84.

\_\_\_\_\_. Entrevista con Juan Rulfo (México, 1973). In: ANTOLÍN, Francisco. **Los espacios en Juan Rulfo**. Miami: Ediciones Universal, 1991d. pp. 11-20.

\_\_\_\_\_. Los narradores de los cuentos de Juan Rulfo. In: ANTOLÍN, Francisco. **Los espacios en Juan Rulfo**. Miami: Ediciones Universal, 1991e. pp. 107-116.

\_\_\_\_\_ . Processo de desmitificación del espacio rulfiano. In: ANTOLÍN, Francisco. **Los espacios en Juan Rulfo**. Miami: Ediciones Universal, 1991f. pp. 85-93.

AUERBACH, Erich. **Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_ . **Ensaio de literatura ocidental. Filologia e crítica**. São Paulo: Ed. 34, 2007.

\_\_\_\_\_ . **Introdução aos estudos literários**. São Paulo: Cultrix, 1995.

ARIAS, Arturo. La novela social: entre la autenticidad del subdesarrollo y la falacia de la racionalidad conceptual. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura. Emancipação do discurso. Vol. 2**. São Paulo: Memorial, 1995. pp. 757-786.

ARRIGUCCI JR, Davi. **Enigma e comentário. Ensaio sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_ . **Achados e perdidos. Ensaio de crítica**. São Paulo: Polis, 1979.

\_\_\_\_\_ . Entrevista com Davi Arrigucci Jr. **Fragmentos. Revista de língua e literatura estrangeiras**, Florianópolis, n. 27, pp. 133-158, jul/dez. 2005. Entrevistadores: Walter Carlos Costa e Rafael Camorlinga Alcaraz.

AUB, Max. **Guía de narradores de la Revolución Mexicana**. México: Lecturas Mexicanas, 1985.

BARBERO, J. M. De los medios a las mediaciones. Barcelona, 1987. Conforme SCHELLING, Vivian. Popular culture in Latin America. In: KING, John (ed.). **The Cambridge companion to Modern Latin American culture**. Cambridge: The Cambridge University Press, 2004. pp. 171-201.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo. Ensaio de crítica**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: Vários orgs.; **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Os surtos modernistas. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial/Edunesp, 1990. pp. 13-30.

BERECOCHEA, Ximena. Presencia ausente: Juan Rulfo, fotógrafo. **Fragmentos. Revista de língua e literatura estrangeiras**, Florianópolis, n. 27, pp. 85-92, jul/dez. 2004.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.

BILLETER, Erika. Juan Rulfo: images of memory. In: FUENTES, Carlos; et al. **Juan Rulfo's Mexico**. Washington / London: Smithsonian Institution Press, 2002. pp. 39-43.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BOIXO, José Carlos González. Lectura temática de la obra de Juan Rulfo. In: RULFO, Juan. **Juan Rulfo. Toda la obra. Edición crítica**. Claude Fell (coord.). 2. ed.: Madrid / París / México / Buenos Aires / São Paulo / Río de Janeiro / Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos: 2. ed.; v. 17). pp. 651-662.

BORGES, Jorge Luis. Do rigor na ciência. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas. Vol. II**. São Paulo: Globo, 1999. p. 247.

\_\_\_\_\_. O escritor argentino e a tradição. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas. Vol. I**. São Paulo: Globo, 1998. pp. 288-296.

\_\_\_\_\_. Juan Rulfo: *Pedro Páramo*. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas. Vol. IV**. São Paulo: Globo, 2005. p. 583.

BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire**. Paris: Du Seuil, 1998.

BRUSHWOOD, John S. **La novela hispano-americana del siglo XX. Una vista panorámica**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

\_\_\_\_\_ . **México en su novela. Una nación en busca de su identidad.**

México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália. Um ensaio.** Brasília: EdUnB, 1991.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda.** Lisboa: Vega, 1993.

CAMPBELL, Federico. La sombra de la realidad en la ficción. In: GUZMÁN, Martín Luis. **La sombra del Caudillo** / Martín Luis Guzmán; edición crítica, Rafael Olea Franco, coordinador. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; Sna José; Caracas: ALLCA XX, 2002. (Colección Archivos: 1. ed.; 54). pp. 594-604.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas.** São Paulo: Edusp, 2006. (Coleção ensaios latino-americanos)

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo.** Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, 1993.

\_\_\_\_\_ . **Visão da América.** São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção prosa)

CERTEAU, Michel de. **The practice of everyday life.** Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1988.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana.**

São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998. (Coleção Estudos: 158).

\_\_\_\_\_. Introdução. In: LEZAMA LIMA, José. **A expressão americana.** São Paulo: Brasiliense, 1988. pp. 17-41.

\_\_\_\_\_. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano.** São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHOUBEY, Chandra Bhushan. Juan Rulfo: lo real, no lo mágico. **Fragmentos. Revista de língua e literatura estrangeiras,** Florianópolis, n. 27, pp. 15-24, jul/dez. 2004.

COHEN, A. Self-consciousness: an alternative anthropology of identity. London: Routledge, 1994. Conf.: RADCLIFFE, Sarah; WESTWOOD, Sallie. **Remaking the nation. Place, identity and politics in Latin America.** London/New York: Routledge, 1996.

CORONEL, Rogelio Rodriguez. La Novela de la Revolución Mexicana. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. Emancipação do discurso, Vol. 2.** Campinas: EdUnicamp/Memorial, 1994. pp. 739-756.

CURIEL, Fernando. ¿Sombras nada más? Novísima lectura de un clásico. In: GUZMÁN, Martín Luis. **La sombra del Caudillo** / Martín Luis Guzmán; edición crítica, Rafael Olea Franco, coordinador. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2002. (Colección Archivos: 1. ed.; 54). pp. 559-593.

DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do povo. Sociedade e cultura no início da França moderna: oito ensaios.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. (Coleção oficinas da história)

DETJENS, Wilma Else. **Home as creation: the influence of early childhood experience in the literary creation of Gabriel García Márquez, Agustín Yáñez and Juan Rulfo.** New York; Berlin; Bern; Frankfurt; Paris; Wien: Lang, 1993. (American university studies: Ser. 12, Latin American literature; Vol. 18)

EVERDELL, William R. **The first moderns. Profiles in the origins of twentieth-century thought.** Chicago/London: The university of Chicago Press, 1998.

FARES, Gustavo C. **Imaginar Comala: el espacio en la obra de Juan Rulfo.** New York; Bern; Frankfurt; Paris: Lang, 1991. (American university studies: Ser. 2, Romance languages and literatura; Vol. 160)

FELL, Claude. Introducción del coordinador. In: RULFO, Juan. **Juan Rulfo. Toda la obra. Edición crítica.** Claude Fell (coord.). 2. ed.: Madrid / París / México / Buenos Aires / São Paulo / Río de Janeiro / Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos: 2. ed.; v. 17). pp. XXI-XXX.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. **Então você pensa que é humano? Uma breve história da humanidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FORSTER, Merlin H.; JACKSON, K. David. **Vanguardism in Latin America Literature: an annotated bibliographical guide**. Connecticut: Greenwood Press, 1990.

FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Grijalbo, 1985. p. 15.  
Conf.: TATARD, Béatrice. **Juan Rulfo photographe: esthétique du royaume des âmes**. Paris: Éditions L'Harmattan, 1994. (Recherches & Documents. Ameriques Latines).

FRANCO, Rafael Olea. *La sombra del Caudillo: la definición de una novela trágica*. In: GUZMÁN, Martín Luis. **La sombra del Caudillo** / Martín Luis Guzmán; edición crítica, Rafael Olea Franco, coordinador. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2002. (Colección Archivos: 1. ed.; 54). pp. 451-478.

FUENTES, Carlos. Forms that defy oblivion. In: FUENTES, Carlos; et al. **Juan Rulfo's Mexico**. Washington / London: Smithsonian Institution Press, 2002. pp. 13-16.

\_\_\_\_\_. *Liminar: La Iliada descalza*. In: AZUELA, Mariano. **Los de abajo**. Edición crítica, Jorge Ruffinelli (org.). 1. edición: Madrid / Barcelona / La Habana / Lisboa / París / México / Buenos Aires / São Paulo / Lima / Guatemala / San José / Caracas: ALLCA XX, 1997. (Colección Archivos: 1. ed.). pp. XV-XXIX.

GALINDO, Luis Ortega. **Expresión y sentido de Juan Rulfo**. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1984.



GAY, Peter. **Modernism: the lure of heresy. From Baudelaire to Beckett and beyond.** New York/London: Norton, 2008.

GARCÍA-BARRAGÁN, María Guadalupe. Principios de identidad nacional y cultural en los orígenes de la literatura colonial mexicana. In: YURKIEVICH, Saúl (org.). **Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura.** Madrid: Editorial Alhambra, 1986. pp. 165-172.

GARCÍA-PINTO, Magdalena. La identidad cultural de la vanguardia en Latinoamérica. In: YURKIEVICH, Saúl (org.). **Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura.** Madrid: Editorial Alhambra, 1986. pp. 102-110.

GELADO, Viviana. **Poéticas da transgressão. Vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina.** São Carlos/Rio de Janeiro: Edusfcar/7Letras, 2006.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **O queijo e os vermes.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

GIRARDOT, Rafael Gutiérrez. Consciência estética y voluntad de estilo. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura. Emancipação do discurso. Vol. 2.** São Paulo: Memorial, 1995. pp. 285-306.

GLANTZ, Margo. The eyes of Juan Rulfo. In: FUENTES, Carlos; et al. **Juan Rulfo's Mexico.** Washington / London: Smithsonian Institution Press, 2002. pp. 17-22.

GOLLNICK, Brian. The regional novel and beyond. In: KRYSTAL, EFRAÍN (ed.). **The Cambridge Companion to the Latin American novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. pp. 44-58.

GOMBRICH, E. H. **The uses of images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication**. London: Phaidon, 2000.

GONZALEZ CASANOVA, Pablo. La démocratie au Mexique. pp. 111-112. Conf.: TATARD, Béatrice. **Juan Rulfo photographe: esthétique du royaume des âmes**. Paris: Éditions L'Harmattan, 1994. (Recherches & Documents. Ameriques Latines).

GRUZINSKI, Serge. **La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII**. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

HOBSBAWM, Eric. J.; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HUERTA, David. Estilo y paisaje en La sombra del Caudillo. In: GUZMÁN, Martín Luis. **La sombra del Caudillo** / Martín Luis Guzmán; edición crítica, Rafael Olea Franco, coordinador. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2002. (Colección Archivos: 1. ed.; 54). pp. 605-615.

JIMÉNEZ, Víctor. Juan Rulfo's Mexico. In: FUENTES, Carlos; et al. **Juan Rulfo's Mexico**. Washington / London: Smithsonian Institution Press, 2002. pp. 33-38.

\_\_\_\_\_ ; DEMPSEY, Andrew. **Juan Rulfo. Oaxaca**. México: Editorial RM; Barcelona: RM Verlag, 2009.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette. **Juan Rulfo, del Páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra**. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

\_\_\_\_\_. Historia política y escritura en *La sombra del Caudillo*. In: GUZMÁN, Martín Luis. **La sombra del Caudillo** / Martín Luis Guzmán; edición crítica, Rafael Olea Franco, coordinador. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2002. (Colección Archivos: 1. ed.; 54). pp. 616-629.

JITRIK, Noé. **La vibración del presente: trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos**. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

\_\_\_\_\_. Las dos tentaciones de la vanguardia. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. Vol. 3. Vanguarda e Modernidade**. São Paulo: Memorial, 1995. pp. 57-74.

KANTOROWICZ, Ernst H. **Os dois corpos do Rei: um estudo sobre teologia política medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: EdUnicamp, 2006.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia. O romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

LOZOYA, Jorge Alberto. Juan Rulfo: vocation of silence. In: FUENTES, Carlos; et al. **Juan Rulfo's Mexico**. Washington / London: Smithsonian Institution Press, 2002. pp. 23-26.

MORA, Jorge Aguillera. El fantasma de Martín Luis Guzmán. In: GUZMÁN, Martín Luis. **La sombra del Caudillo** / Martín Luis Guzmán; edición crítica, Rafael Olea Franco, coordinador. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2002. (Colección Archivos: 1. ed.; 54). pp. 538-558.

MORENO, Fernando. Para una poética de los valores en *La sombra del Caudillo* o las sombras reverberantes de Martín Luis Guzmán. In: GUZMÁN, Martín Luis. **La sombra del Caudillo** / Martín Luis Guzmán; edición crítica, Rafael Olea Franco, coordinador. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2002. (Colección Archivos: 1. ed.; 54). pp. 511-523.

NATALI, Marcos Piason. **A política da nostalgia. Um estudo das formas do passado**. São Paulo: Nankin, 2006.

NEGRÍN, Edith. Recepción de *La sombra del Caudillo*. In: GUZMÁN, Martín Luis. **La sombra del Caudillo** / Martín Luis Guzmán; edición crítica, Rafael Olea Franco, coordinador. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2002. (Colección Archivos: 1. ed.; 54). pp. 479-508.

NÚÑEZ, Estuardo. O elemento latino-americano em outras literaturas. In: MORENO, César Fernández (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp. 83-112.

ORTEGA Y MEDINA, Juan A. La novedad americana en el viejo mundo. In: ZEA, Leopoldo (Org.). **El descubrimiento de América y su impacto en la historia**. 1. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. pp. 19-42.

OSGUEDA, Roy C. Boland. The Central American novel. In: KRYSTAL, Efraín (ed.). **The Cambridge Companion to the Latin American novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. pp. 162-180.

OTTE, Georg. História, Cultura e Identidade: o caso do México. In: MACIEL, Maria Esther; ÁVILA, Myriam; OLIVEIRA, Paulo Motta (orgs.). **América em Movimento. Ensaio sobre literatura latino-americana do século XX**. Rio de Janeiro: Sette Letras/Memorial, 1999. pp. 129-146.

PAZ, Octavio. **El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

\_\_\_\_\_. **Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia.** Barcelona: Planeta, 1996. (Coleção Biblioteca de bolsillo)

PERALTA, Violeta; BOSCHI, Liliana Befumo. **La soledad creadora.** Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975.

PIMENTEL, Luz Aurora. Los caminos de la eternidad. El valor simbólico del espacio en *Pedro Páramo*. In: ANTOLÍN, Francisco. **Los espacios en Juan Rulfo.** Miami: Ediciones Universal, 1991. pp. 40-66.

PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo. Ficção, memória e história em Jorge Luis Borges.** São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

PIZARRO, Ana. **De ostras y caníbales: ensayos sobre la cultura latinoamericana.** Santiago: Universidad de Santiago, 1994.

\_\_\_\_\_. La emancipación del discurso. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura. Emancipação do discurso. Vol. 2.** São Paulo: Memorial, 1995. pp. 21-32.

\_\_\_\_\_. Vanguardia y modernidad en el discurso cultural. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura. Vanguarda e modernidade. Vol. 3.** São Paulo: Memorial, 1995. pp. 19-28.

PORTAL, Marta. **Rulfo: dinámica de la violencia**. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica/Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1990.

PRIETO, Adolfo. Conflitos de gerações. In: MORENO, César Fernández (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp. 419-436.

RADCLIFFE, Sarah; WESTWOOD, Sallie. **Remaking the nation. Place, identity and politics in Latin America**. London/New York: Routledge, 1996.

RAFFI-BÉROUD, Catherine. La literatura de la independencia mexicana o los primeros pasos hacia la identidad cultural. In: YURKIEVICH, Saúl (org.). **Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura**. Madrid: Alhambra, 1986. pp. 173-182.

REALES, Liliana. A longa noite de Onetti. In: **Simpósio Internacional de Literatura Argentina em seu Bicentenário, 2010**. Florianópolis, 2010. Disponível em: <<http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/liliana/liliana1.pdf>>. Acesso em: 01 fev. 2011

RIVERO, Eduardo. Juan Rulfo: writing light and photographing word. In: FUENTES, Carlos. et al. **Juan Rulfo's Mexico**. Washington / London: Smithsonian Institution Press, 2002. pp. 27-32.

ROBE, Stanley L. La génesis de *Los de abajo*. In: AZUELA, Mariano. **Los de abajo**. Edición crítica, Jorge Ruffinelli, coordinador; 2. ed.: Madrid / Paris / México / Buenos Aires / São

Paulo / Lima / Guatemala / Sna José / Santiago: ALLCA XX, 1997. (Colección Archivos: 2. ed.; v. 4). pp. 199-230.

ROGGIANO, Alfredo A. Acerca de la identidad cultural de Iberoamérica: algunas posibles interpretaciones. In: YURKIEVICH, Saúl (org.). **Identidad cultural de iberoamérica en su literatura**. Madrid: Alhambra, 1986. pp. 11-20.

RUFFINELLI, Jorge. Después de la ruptura: la ficción. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura. Vanguarda e modernidade. Vol. 3**. São Paulo: Memorial, 1995. pp. 367-392.

\_\_\_\_\_. Introducción del coordinador. In: AZUELA, Mariano. **Los de abajo**. Edición crítica, Jorge Ruffinelli, coordinador; 2. ed.: Madrid / Paris / México / Buenos Aires / São Paulo / Lima / Guatemala / Sna José / Santiago: ALLCA XX, 1997. (Colección Archivos: 2. ed.; v. 4). pp. XXXI-XXXIII.

RULFO, Juan. España en el corazón. In: RULFO, Juan. **Juan Rulfo. Toda la obra. Edición crítica**. Claude Fell (coord.). 2. ed.: Madrid / París / México / Buenos Aires / São Paulo / Río de Janeiro / Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos: 2. ed.; v. 17). pp. 381-383.

\_\_\_\_\_. **Juan Rulfo**: depoimento [1977]. Entrevistador: Joaquín Soler Serrano. Madrid: Radiotelevisión Española, 1977. (Serie A fondo).

SAAVEDRA, Anita Arenas. **Juan Rulfo, el eterno: caminos para una interpretación**. Maracaibo: Astro Data, 1997.



SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Ariel, 1997.

SANTACILLA, Carlos Obregón. Cincuenta años de arquitectura mexicana (1900-1950). México: Editorial Patria, 1952. pp. 34-40. Conf.: JIMÉNEZ, Víctor. Juan Rulfo's Mexico. In: FUENTES, Carlos. et. al. **Juan Rulfo's Mexico**. Washington / London: Smithsonian Institution Press, 2002.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAXL, Fritz. **La vida de las imágenes**. London: Alianza, 1989.

SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia. O romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

SCHELLING, Vivian. Popular culture in Latin America. In: KING, John (ed.). **The Cambridge companion to Modern Latin American culture**. Cambridge: The Cambridge University Press, 2004. pp. 171-201.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida cotidiana**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. pp. 115-148.

TATARD, Béatrice. **Juan Rulfo photographe: esthétique du royaume des âmes**. Paris: Éditions L'Harmattan, 1994. (Recherches & Documents. Ameriques Latines)

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TRÄGER, C. Des lumières à 1830: héritage et innovation dans le romantisme allemand. In: **Romantisme**, nº 28-29, 1980, p. 99.

TREVOR-ROPER, Hugh. A invenção das tradições: a tradição das Terras Altas (Highlands) da Escócia. In: HOBBSAWM, Eric. J.; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2008. pp. 25-52.

UNWIN, Timothy. On the novel and the writing of literary history. In: \_\_\_\_\_(org.). **The Cambridge companion to the french novel. From 1800 to the present**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. pp. 01-15.

VARGAS, Augusto Tamayo. Interpretações da América Latina. In: MORENO, César Fernández (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp. 455-478.

VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. São Paulo: Arx, 2004.

VERANI, Hugo J. Estrategias de la vanguardia. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura. Vanguarda e modernidade. Vol. 3**. São Paulo: Memorial, 1995. pp. 75-88.

VILLORO, Luis. Los grandes momentos del indigenismo. México: Lecturas Mexicanas, sep. 1987. p. 196. Conf.: TATARD, Béatrice. **Juan Rulfo photographe: esthétique du royaume des âmes**. Paris: Éditions L'Harmattan, 1994. (Recherches & Documents. Ameriques Latines).

WALTER, Monika. Cultura popular como alegoría de la modernidad. **Nuevo Texto Crítico**, Stanford University, V. VII, n. 14-15, pp. 369-375, jan/jun. 1995.

WHITE, Hayden. **Figural realism. Studies in the Mimesis Effect**. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. **Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe.** Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1990.

WILSON, Jason. Spanish American narrative, 1920-1970. In: KING, John (ed.). **The Cambridge companion to Modern Latin American culture.** Cambridge: The Cambridge University Press, 2004. pp. 84-104.

YURKIEVICH, Saúl. **Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura.** Madrid: Alhambra, 1986.

\_\_\_\_\_. Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. Vol. 3. Vanguarda e Modernidade.** São Paulo: Memorial, 1995. pp. 89-98.

ZANETTI, Susana. Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916). In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura. Emancipação do discurso. Vol. 2.** São Paulo: Memorial, 1995. pp. 489-534.

ZEA, Leopoldo. El descubrimiento de América y la universalización de la historia. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **El descubrimiento de América y su impacto en la historia.** 1. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. pp. 05-18.