



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: CULTURA,
EDUCAÇÃO E LINGUAGEM - PPGCEL**

FRANCIELLE LEITE SOUZA MACHADO

LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO EM *PEDRO PÁRAMO*

VITÓRIA DA CONQUISTA-BA
2019

FRANCIELLE LEITE SOUZA MACHADO

LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO EM *PEDRO PÁRAMO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários – DELL, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, como pré-requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Letras

Orientador: Prof. Dr. Márcio Roberto Soares Dias

VITÓRIA DA CONQUISTA -BA
2019

M131 Machado, Francielle Leite Souza.

Linguagem e representação em *Pedro Páramo*. / Francielle Leite Souza Machado, 2019.

100f.

Orientador (a): Dr. Márcio Roberto Soares Dias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste Bahia, Programa de Pós-graduação em Letras: cultura, educação e linguagens – PPGCEL, Vitória da Conquista, 2019.

Inclui referências: f. 94 – 100.

1. Linguagem e representação. 2. Romance Mexicano - *Pedro Páramo*. 3. Juan Rulfo. I. Dias, Márcio Roberto Soares. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós -Graduação em Letras: cultura, educação e linguagens- PPGCEL. III. T.

CDD: 401.4

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção - CRB 5/1890

UESB – Campus Vitória da Conquista - BA

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: CULTURA, EDUCAÇÃO E
LINGUAGEM - PPGCEL**

FRANCIELLE LEITE SOUZA MACHADO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Márcio Roberto Soares Dias
Orientador (PPGCEL-UESB)

Prof. Dr. Diógenes Cândido de Lima (PPGCEL-UESB)

Prof. Dr. Halysson Frankleynyelly Dias Santos (PROFLETRAS – UESB)

Vitória da Conquista-BA, 16 de setembro de 2019.

Ao meu amado filho, *Marco Aurélio*.

AGRADECIMENTOS

Ao PPGCEL (UESB) por proporcionar meu enriquecimento intelectual.

À UNEB por disponibilizar o espaço da biblioteca e os livros para estudo. Em especial, à *Maria Salete* pelo incentivo e cordialidade.

À FAPESB pelo apoio financeiro para realização desta pesquisa.

Aos meus pais *Magna* e *Marilzan* (sempre presente) pela vida, amor e cuidados.

Ao meu filho, *Marco Aurélio*, por encher minha vida de luz.

À minha irmã *Flávia* que em tantos momentos si doou.

Ao meu companheiro *Joanito* por compartilhar a vida comigo e apoiar meus estudos.

À minha “irmã mais velha”, *Suzi*, que mesmo distante faz-se presente todos os dias.

À minha família, especialmente os meus avós *Antônia* e *Oswaldo*.

Ao meu tio *Oswaldo Filho* por ter o coração mais bondoso do mundo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. *Márcio Roberto* pela motivação, ensinamentos e exímia orientação.

Às amigas que conquistei no mestrado: *Wilma*, *Josiane*, *Fernanda*, *Paula* e *Andréa*.

Aos colegas da Turma 2017 do PPGCEL. Obrigada por cada palavra amiga, pelos gestos de carinho.

Aos meus professores do mestrado, grandes mestres que contribuíram com minha formação.

Obrigada a todos pelo apoio nesta caminhada!

A veces abres la puerta y entra con el sábado
un vientecillo de abril que remueve los años,
a mí me encuentra de espalda mirando mis manos
y roza la flor del mantel con sus labios helados.

Parece que todo está igual pero algo ha cambiado,
algo se queda en el aire y nos ha interpretado,
tal vez las pequeñas palabras de un libro cerrado
o es sólo el aliento del mar como un pétalo blanco.

Las viejas de donde nací cuando entraba este viento
decían que estaban pensando en nosotros los muertos,
hacían tres cruces al aire y guardaban silencio
(ahora podemos pensar que tal vez sea cierto).

Pero recuerda que el viento es del reino del tiempo,
una de las siete llaves de todo lo eterno,
él sabe cuánto te quiero y nos deja en secreto
un ángel despierto en tus ojos y arregla el florero.

RESUMO

Esta dissertação realiza o estudo da linguagem e representação no romance *Pedro Páramo* (1955), do escritor mexicano Juan Rulfo. O romance, por meio de um rigor obstinado de escrita no polimento e lapidação da linguagem, volve-se sutilmente à representação da realidade do homem latino-americano. A obra de Juan Rulfo, em geral, e o romance *Pedro Páramo*, em particular, contém uma questão central para sua interpretação: o modo como o autor mobiliza categorias narrativas, assim como a elaboração da linguagem em recursos da prosa poética. Entendemos que o estilo rulfiano consiste, em boa medida, nessa escrita peculiar, a um só tempo rigorosa, direta e essencial; mas também capaz de representar em profundidade a realidade em toda sua complexidade de múltiplas dimensões. Refletir acerca da linguagem enquanto instrumento efetivo de experiência e comunicação é uma das melhores maneiras de sondar o texto rulfiano em seu grau maior, que transita na fronteira da realidade e ficção. Por conseguinte, o cerne do estudo constitui-se numa reflexão acerca dos elementos produtores da força expressiva da linguagem em *Pedro Páramo* e da relação desta com a representação da realidade histórico-social da qual emergiu. O suporte teórico deste trabalho embasa-se nos estudos da linguagem e representação literárias e teoria da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Juan Rulfo; Linguagem; Representação; Romance mexicano; *Pedro Páramo*.

ABSTRACT

This dissertation performs the study of language and the representation in the novel *Pedro Páramo* (1955), by the Mexican writer Juan Rulfo. The novel, through an obstinate rigor of writing in the polishing and lapidation of language, turns subtly to the representation of the reality of Latin American man. The work of Juan Rulfo in general and the novel *Pedro Páramo*, in particular, contains a central question for its interpretation: how the author mobilizes narrative categories, as well as the elaboration of language in resources of poetic prose. We understand that the Rulfian style consists, to a large extent, in this peculiar writing, at once rigorous, direct and essential; but also able to represent reality in depth in all its complexity of multiple dimensions. Reflecting on language as an effective instrument of experience and communication is one of the best ways to probe the Rulfian text to its highest degree, which transits the frontier of reality and fiction. Therefore, the center of the study is a reflection on the elements that produce the expressive force of language in *Pedro Páramo* and the relation between it and the representation of the social-historical reality from which it emerged. The theoretical support of this work is based on the studies of language and literary representation and literature theory.

KEYWORDS: Juan Rulfo; Language; Representation; Mexican Romance; *Pedro Páramo*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A OBRA DE JUAN RULFO NO CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO MEXICANO DO SÉCULO XX	16
1.1 Juan Rulfo: um escritor silencioso	16
1.2 <i>Pedro Páramo</i> : a arte ficcional rulfiana	17
1.3 A temática da narrativa rulfiana	21
1.4 Marcos históricos mexicano do início do século XX: A Revolução Mexicana e a Guerra Cristera	22
1.5 A literatura mexicana no contexto pós-revolucionário	29
1.6 O romance rulfiano e as configurações do realismo mágico.....	35
2 O POLIMENTO E LAPIDAÇÃO DA LINGUAGEM	41
2.1 Itinerários da escrita	41
2.2 Caracterização da linguagem em <i>Pedro Páramo</i>	44
2.3 Oralidade	47
2.4 Da inovação da sintaxe.....	50
2.5 A narrativa poética	52
3 <i>PEDRO PÁRAMO</i> : ARQUÉTIPOS DA REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE.....	58
3.1 O que é representação literária?	59
3.2 A ficção representada.....	62
3.3 A morte em <i>Pedro Páramo</i> : “Me mataron los murmullos”	65
3.4 Ecos da memória: “Ruidos. Voces. Rumores.”	79
3.5 O poder: Pedro Páramo es “un rencor vivo”	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	94

INTRODUÇÃO

La literatura es una mentira que dice la verdad. (...) un libro es una realidad en sí, aunque mienta respecto de la otra realidad.

Juan Rulfo

O romance é considerado o mais complexo sucesso literário do gênero narrativo. Segundo Bakhtin (1988), sua raiz histórica remontaria a um sistema complexo de tramas discursivas, através de uma intrincada origem oral e escrita. De acordo com Walter Benjamin (1994), é o surgimento da imprensa que possibilita o aparecimento do romance propriamente dito, já que este dependeria de sua vinculação livresca para circular e formar público de leitores.

Ao longo do século XX, em especial, na sua segunda metade, o romance encontrará nos escritores latino-americanos, um fértil campo para crítica de padrões estabelecidos e para experimentações de novas técnicas e estilos, destacando-se a radical fragmentação da linguagem, o que resultará na rejeição de uma suposta capacidade da escrita literária de retratar de forma objetiva a realidade no texto, capacidade esta em que parece terem acreditado autores realistas e naturalistas do século XIX e início do século XX. Diversos teóricos, como Adorno (2003), Nunes (1995), Benjamin (1994), Lukács (2000), Rosenfeld (1976) e Cândido (1972) abordaram a quebra do projeto de ilusão contido nos autores realistas que se deu primeiramente em prosa moderna, no romance, e posteriormente no conto.

Da leitura de alguns dos principais autores latino-americanos do século XX, tais como Gabriel Garcia Márques, Alejo Carpentier, Jorge Luiz Borges e João Guimarães Rosa, percebe-se que a escrita se caracteriza pela “quebra” da organização lógica e sequencial presente nas principais categorias narrativas (narrador, personagem, enredo, tempo, espaço, etc.) que marcou a literatura do continente no início daquele século. Percebe-se ainda que esta atualidade romanesca se processa através da fragmentação discursiva, do mosaico descritivo que se cria com novas técnicas de desenho de personagens e de cenários, e da subjetivação do tempo e do espaço. Os escritores do período caracterizam-se fundamentalmente pela desconstrução dos elementos característicos da narrativa estruturada a partir de meados do século XIX, a qual se caracterizava pela linearidade cronológica, pela lógica causal dos enredos, por uma nítida demarcação entre narrador e personagem, dentre outros elementos. O movimento de subversão

dos elementos narrativos tradicionais, que se fez presente desde as primeiras décadas e atravessa todo o século XX, na Europa e na América Latina, encontrou pouso na prosa de Juan Rulfo (DONOSO, 1972).

O escritor Juan Rulfo (1917-1986) foi um expoente da literatura contemporânea mexicana. Extrapolou as fronteiras alçando o cenário mundial com seu modo ímpar de narrar, que influenciou gerações de escritores. Respeitado e muito estimado, Juan Rulfo conseguiu um feito que poucos escritores conseguiram; tornou-se um clássico em vida. É admirável que um ficcionista que publicou somente duas obras literárias, o livro de contos *El llano en llamas* (1953) e o romance *Pedro Páramo* (1955), tenha causado impacto tão profundo nas letras latino-americana do século XX. Dotado de aguçado senso crítico e artístico transitou por caminhos diversos; escreveu literatura, artigos, ensaios, roteiros, crítica literária. Dedicou-se por muitos anos à fotografia. Publicou ainda um último livro *El gallo de oro y otros textos para el cine* (1980), com roteiros para o cinema.

A obra de Juan Rulfo, a despeito de sua reduzida quantidade, comporta uma combinação inovadora dos vários elementos narrativos, bem como uma nova maneira de pôr a dialogar texto e realidade, tendo não apenas contribuído para que se produzisse um novo olhar sobre a história e a memória social latino-americanas, mas também, junto com escritores contemporâneos, lançado as bases para a renovação literária que teria lugar no continente a partir de meados do século XX. Mais que um autor que inovou os padrões literários que o precederam, Juan Rulfo foi um precursor de tendências cuja influência pode-se perceber com clareza na base de toda a literatura latino-americana contemporânea. Argumenta Durán:

Creo muy probable que los futuros historiadores de la narrativa mexicana de nuestro siglo se verán obligados, si quieren alcanzar claridad y precisión en su panorama histórico, a dividir la producción de cuentos y novelas publicados en México en el siglo XX en dos grandes etapas. **La primera podría denominarse A.J.R., y la segunda D.J.R., es decir, “Antes de Juan Rulfo” y “Después de Juan Rulfo.** La publicación de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* es un eje central, un gozne en torno al cual se abre una puerta hacia el infinito, una toma de conciencia que hace posible y necesaria la evolución de cierto tipo de literatura que llega hasta nuestros días y posiblemente continuará en el futuro, con resultados imprevisibles pero ciertamente prometedores. (DÚRAN, 1981, s/p - grifo nosso)

Neste sentido, segundo o crítico, a obra rulfiana é um divisor de águas na literatura mexicana. Em outras palavras, o autor defende que a literatura inaugurada por Juan Rulfo simboliza um marco literário digno de reconhecimento. Se antes da publicação de *El llano en*

llamas e de *Pedro Páramo*, a literatura mexicana ainda estava atrelada ao modelo realista de narração com temática nacionalista e indigenista, com estas obras percebem-se novo vigor, folego e renovação. Embora os contos rulfianos sejam classificados como realistas e o romance, pertencente à vertente vanguardista, nota-se que o moderno em Juan Rulfo reside tanto na forma quanto no conteúdo. Suas histórias narram fatos simples do cotidiano, conflitos psicológicos e problemas sociais. As narrativas são representações ficcionais do mundo em que o final nem sempre é feliz. Assim, na maioria das vezes, Rulfo reitera em seus contos e romance uma percepção pessimista, desencantada e sombria da realidade em que seus personagens estão inseridos.

Esta pesquisa tem por objetivo central analisar como o trabalho com a linguagem no romance *Pedro Páramo* induz uma representação ficcional da realidade que tem como ponto de partida a história e cultura mexicanas. Desse modo, o romance rulfiano caracteriza-se pela linguagem que, no intuito de romper com o realismo que marcou a literatura latino-americana, especialmente a que abordava temas de crítica social, desde fins do século XIX até as primeiras décadas do século XX (ROSENFELD, 1976), mobiliza os mais variados recursos da prosa e da poesia para produzir um texto que vai além do mero registro dos aspectos humanos, sociais e políticos, ou seja, da representação ficcional da realidade.

A narrativa inaugurada por Rulfo no romance desenvolve-se através do concurso não necessariamente sequencial das várias perspectivas dos vários personagens, da subversão de qualquer eixo temporal que separe presente e passado, da combinação de elementos típicos do romance, da poesia e do teatro e do recurso às mais variadas figuras estilísticas; criando uma linguagem de caráter híbrido e um texto erroneamente tido por caótico, pois se trata de um registro literário de uma realidade ferreamente estruturada sob as razões da violência e da injustiça. A “modernidade literária” em *Pedro Páramo* não se encontra, assim, apenas na sintaxe do texto, mas no sentido mesmo que se atribui à palavra, em seu valor e no alcance do seu significado. O moderno em Rulfo se percebe, assim, no conteúdo da escrita, tanto quanto em sua forma.

Pedro Páramo desvenda grande rigor da escrita, no polimento e lapidação¹ da linguagem, volvendo-se sutilmente à representação da realidade do homem latino-americano. A obra de Juan Rulfo, em geral, e o romance *Pedro Páramo*, em particular, contém uma questão formal que no nosso entender é central para sua interpretação: o modo como o autor mobiliza

¹ Caracterização da linguagem defendida por Eric Nepomuceno no prefácio da edição brasileira (NEPOMUCENO, 2004).

categorias narrativas; variados recursos da prosa, da poesia e do teatro; ao mesmo tempo em que maneja o instituto da linguagem, dando-lhe um formato obsessivamente ordenado, lógico e minimalista; reduzindo ao estritamente necessário o emprego de descrições detalhadas, de adjetivações e de diálogos longos. Entendemos que o que se poderia chamar de estilo rulfiano consiste, em boa medida, nesta escrita peculiar, a um só tempo rigorosa, direta e essencial; mas também capaz de representar em profundidade a realidade do homem latino-americano em toda a complexidade de múltiplas dimensões. Trata-se de um estilo cujo esmero extremado na escolha e na colocação da palavra produz um texto a um só tempo austero e profundo, no qual nada sobra nem nada falta. Nas palavras de Nepomuceno, “o polimento extremo de seus textos, reduzidos à essência e reforçados em sua consistência, acabou por se tornar a grande característica de Rulfo” (NEPOMUCENO, 2004, p. 14).

Nosso estudo reflete sobre o processo de escrita do romance representado pelo labor com a linguagem. Juan Rulfo manipula a palavra; seus personagens filosofam sobre os problemas cotidianos, resmungam e murmuram seus lamentos. O ato de falar, isto é, proferir enunciados, exteriorizar pensamentos são ações que os personagens rulfiano dominam (mesmo que estejam mortos). A linguagem literária em *Pedro Páramo* é a concretização do maior esforço de seu autor. As imagens e sensações descritas são quase visíveis e percebidas pelos sentidos. Por vezes, o leitor encontra passagens líricas, como as lembranças de Dolores Preciado e os pensamentos de Pedro Páramo por Susana. O trabalho empreendido pelo autor é, com efeito, a recriação da linguagem, que não se limita a narrar os fatos e descrever ambientes, mas que tem como “(...) producto estricto de la imaginación y la intuición; es decir, del dominio del oficio de escritor para conducir una experiencia a través de las palabras” (BOBADILLA, 2015, p. 37).

Entendemos que refletir acerca da linguagem enquanto instrumento efetivo de experiência e comunicação da realidade experimentada em toda sua complexidade é uma das melhores maneiras de se absorver o texto rulfiano em seu grau maior, transitando sempre na fronteira entre realidade e ficção. O cerne, portanto, desta pesquisa consiste num estudo acerca dos elementos produtores da força expressiva da linguagem inaugurada pelo romance *Pedro Páramo*, ou, mais especificamente, aborda o “método” desenvolvido por Juan Rulfo na construção da narrativa que proporciona uma representação ficcional da realidade histórico-social.

Nossa pesquisa pauta-se, então, no seguinte questionamento: Como o trabalho com a linguagem em *Pedro Páramo* se relaciona com representação ficcional da realidade? Ou melhor

dizendo, quais os artifícios empregados no texto que aproximam linguagem e representação? Portanto, dialogaremos com os estudos sobre linguagem e representação no campo literário a fim de respondermos à questão motivadora deste trabalho.

Para responder a esta indagação, esta dissertação será dividida em três seções. A seção inicial, intitulado *A obra de Juan Rulfo no contexto histórico-literário mexicano do século XX*, abre-se com a apresentação do escritor Juan Rulfo por meio de uma breve nota biográfica. Embora, a obra rulfiana esteja sendo editada em nosso país sistematicamente desde a década de 1990, consideramos pertinente elencar alguns dados biográficos do autor, pois este ainda é pouco conhecido do grande público no Brasil. No meio acadêmico brasileiro já se nota um crescente interesse pela obra rulfiana.

Ainda na primeira seção, para melhor compreender o contexto de produção e recepção da obra de Juan Rulfo, é apresentada uma síntese dos principais eventos da história do México do início do século XX, a saber: a Revolução Mexicana (1910-1917?²) e a Guerra Cristera (1926-1929). Essa revisitação à história justifica-se por conta de o romance rulfiano ter como pano de fundo esses assuntos. Em seguida, localiza-se *Pedro Páramo* no amplo contexto literário mexicano pós-Revolução, enfatizando seu lugar entre as principais obras e movimentos vanguardistas que emergiram nesse período.

Na segunda seção, adentramos ao estudo do romance, sob a perspectiva da análise textual, aqui entendida como o trabalho com a linguagem. A crítica especializada na obra rulfiana ressalta a atividade laborativa do escritor ao desenvolver um estilo literário próprio que se reflete na linguagem de suas obras. Considera-se que o processo de escrita dos contos foi um exercício formador para o autor que, mais tarde, demonstraria toda força criativa em seu único romance. Assim, a característica que sobressai em seus escritos é o polimento e lapidação do texto. O romance caracteriza-se por uma linguagem simples que explora os recursos da oralidade e prosa poética. A narração revela uma linguagem de caráter híbrido que insinua uma relação de *Pedro Páramo* com a poesia.

Na terceira seção, a análise do romance tem como foco o processo de representação da realidade, isto é, os arquétipos presentes no romance que simulam a representação do real. Entende-se que a representação inaugurada em *Pedro Páramo* é pautada na relação entre os elementos da realidade e da ficção. O romance ambienta-se em um contexto social e histórico de grande impacto para a historiografia mexicana. Juan Rulfo toma a realidade socio-histórica

² A historiografia diverge sobre o fim da Revolução mexicana. Adotamos aqui o ano de 1917 como fim dos conflitos armados, com a promulgação da Constituição revolucionária (WOMACK, 2002).

como ponto de partida e ao imprimir um novo olhar recria a realidade. Através do jogo da linguagem, o texto projeta imagens, sentimentos, sensações que vai além do mero registro dos fatos. Assim, o romance adentra na dimensão filosófica ao explorar em profundidade a personalidade do homem mexicano e seus conflitos mais íntimos. Coube-nos explorar o conceito de mimesis, conforme Aristóteles e Platão. Discutimos sobre os atos de fingir e a ficcionalização no texto, conforme proposto por Wolfgang Iser. Por fim, aprofundamos nossa análise da representação no romance rulfiano em três categorias, a saber: a morte, o poder e a memória.

1 A OBRA DE JUAN RULFO NO CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO MEXICANO DO SÉCULO XX

1.1 Juan Rulfo: um escritor silencioso

Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno (1917-1986), ou simplesmente Juan Rulfo, foi um escritor, roteirista e fotógrafo mexicano. Tornou-se mundialmente reconhecido como um dos grandes escritores latino-americanos no cenário das Letras do século XX. Recebeu diversos prêmios, com destaque para o Prêmio Nacional de Literatura, no México (1970), e Prêmio Príncipe das Astúrias, na Espanha (1983). Em 1980, ingressou como membro da *Academia Mexicana de la Lengua*³. Publicou em vida somente três livros: a coletânea de contos *El llano en llamas* (1953), o romance *Pedro Páramo* (1955) e uma coleção de roteiros para o cinema, *El gallo del oro y otros textos para cine* (1980).

A trajetória literária de Juan Rulfo inicia-se com a publicação de contos e artigos em revistas acadêmicas e literárias, vindo a consagrar-se como grande escritor, perfilando-se a Gabriel Garcia Márquez, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, João Guimarães Rosa, dentre outros. Afirmava que começou a escrever para espantar a solidão e sua inspiração advinha das histórias contadas por um tio. Uma vez consagrado como escritor, abandonou a escrita literária, passando a ser conhecido, por esse motivo, como o “escritor mais silencioso da América Latina” (NEPOMUCENO, 2004, p. 11). Diante de insistentes cobranças sobre futuras obras, Rulfo desconversava e nunca esclareceu seu silêncio: “Eu tinha o voo, mas cortaram minhas asas. Perdi” (RULFO, 2004, p. 11). Outras vezes justificava que a morte do tio estimado era o motivo do distanciamento da escrita. Em várias ocasiões, precisou esquivar-se de cobranças e até afirmou estar escrevendo um novo livro, que nunca existiu. Após sua morte, em sua mesa de trabalho foram encontrados papéis rabiscados, folhas avulsas, nada consistente que pudesse ser publicado. Na verdade, não acreditava que ainda tivesse algo relevante para contar.

Embora tenha “deixado” a carreira literária, o escritor mexicano continuou escrevendo artigos, ensaios (sobre temas diversos, inclusive crítica literária) para revistas e jornais, além de roteiros para televisão. Dedicou-se por muitos anos a um *hobby*, a fotografia. Sem dúvida, a maior parte da produção rulfiana é fotográfica. Com mais de 6 mil negativos, as fotografias não

³ Assemelha-se à Academia Brasileira de Letras.

destoam da literatura. Dono de um olhar sensível, soube captar a realidade e paisagens mexicanas como ninguém ao fotografar,

“(...) a arquitetura colonial, as ruínas, as tumbas, os efeitos da erosão, os detalhes escultóricos dos edifícios, os testemunhos da história. E os humildes, o povo simples no cotidiano e no trabalho: os negros do sul dos Estados Unidos e os indígenas do México, os meeiros e os camponeses, cujas vidas de desenrolam ao lado da herança muda da violência e das guerras civis. (...) Na fotografia, Rulfo encontrou talvez a verdadeira dimensão do silêncio. (DE LUIGI, 2010, p. 18)

Boa parte do seu acervo fotográfico está disponível à visitação na *Fundación Juan Rulfo*, no México. Entre as publicações imagéticas do escritor-fotógrafo, destaca-se *Juan Rulfo: 100 fotografias*, lançada no Brasil pela editora Cosacnaif. Múltiplos talentos dominavam nosso autor: escritor, fotógrafo, roteirista, e poucas vezes, ator.

Com relação à produção literária rulfiana, esta se ambienta nos campos mexicanos, abordando a temática rural de denúncia social e histórica, numa mescla entre realidade e ficção. As poucas páginas de *Pedro Páramo* (aproximadamente 130 páginas), por exemplo, dão conta de um contexto devastado pela Revolução Mexicana e, ao mesmo tempo, pela desesperança. Trata-se de uma visão desencantada do passado recente do México, em que os próprios mortos removem suas memórias transmitindo uma sensação de derrota e impotência frente aos problemas sociais do país.

Apesar de a obra rulfiana ser “pequena” em volumes, é inversamente proporcional em valor estético e cultural. Seus dois livros têm importância fundamental nas letras mexicanas e na literatura latino-americana. Especialmente o romance *Pedro Páramo* constitui, segundo Jorge Luis Borges, “una de las mejores novelas de las literaturas de lengua hispánica, y aun de la literatura” (BORGES, 1988, p. 43).

Com efeito, a obra de Rulfo, ao longo dos anos, acumulou imensa fortuna crítica. Em todo mundo, estudos das mais diversas áreas do conhecimento (história, filosofia, literatura, sociologia etc.) inferem novas significações e contribuem para propagação dos livros. *Juan Rulfo: toda la obra*, a maior edição crítica sobre sua produção literária, coordenada pelo pesquisador francês Claude Fell, esmiúça em mais de mil páginas os contos de *El llano en llamas* e o romance *Pedro Páramo*. Aliás, este foi traduzido em mais de 40 idiomas, tornando-se uma das obras literárias mais representativa da literatura mexicana (ZEPEDA, 2015).

1.2 Pedro Páramo: a arte ficcional rulfiana

“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”⁴ (RULFO, 2017, p. 5). Assim inicia-se o romance *Pedro Páramo*, com a chegada do personagem Juan Preciado, ao povoado de Comala, localizado no pequeno estado mexicano de Colima. Preciado chegava àquele pouso em cumprimento a uma promessa feita a sua mãe, Dolores, no leito de morte. De fato, a primeira esposa de Pedro Páramo abandonara o marido muitos anos antes, por não mais suportar viver ao lado do homem brutalizado e difícil, tendo ido morar com a irmã Gertrudis. Quando deixou Comala, Dolores levou consigo seu único filho, Juan Preciado. Como nunca mais regressou a Comala, o menino não teve oportunidade de conviver com o pai. No entanto, antes de morrer, Dolores pedira ao filho que fosse ter com o pai e lhe cobrasse o esquecimento em que os deixara. No parágrafo de abertura do livro, fica declarado o tema do romance: o retorno do filho à origem mítica da sua história por meio da jornada em busca do pai. Segundo Octavio Paz, o tema do regresso explica o fato insólito de o herói do romance ser um morto:

(...) sólo después de morir podemos volver al edén nativo. Pero el personaje de Rulfo regresa a un jardín calcinado, a un paisaje lunar, al verdadero infierno. El tema del regreso se convierte en el de la condenación: el viaje a la casa patriarcal de Pedro Páramo es nueva versión de la peregrinación del alma en pena. Simbolismo – ¿inconsciente? – del título: Pedro, el fundador, la piedra, el origen, el padre, guardián y señor del paraíso, ha muerto. Páramo es su antiguo jardín, hoy llano seco, sed y sequía, cuchicheo de sombras y eterna incomunicación. El jardín del Señor: el Páramo⁵ de Pedro. Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen – no una descripción – de nuestro paisaje. (...) Su visión de este mundo es, en realidad, visión de otro mundo. (PAZ, 1967, p. 17-18)

O leitor é guiado por Preciado a desvendar os mistérios de Comala. O narrador “engana” o leitor, ao fingir que sua narração se dirige a ele. Na verdade, Juan Preciado está dialogando com Dorotea, mas tal fato só será revelado no meio do romance. Comala era um povoado desértico habitado por fantasmas. A única coisa que restava desse sítio era o acervo de memória de seus antigos habitantes. O retorno do jovem Preciado é impulsionado exatamente pela busca da memória de sua mãe, o que o conduzirá à sua própria origem.

⁴ “Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal Pedro Páramo”. (Tradução nossa)

⁵ Em espanhol, o substantivo comum “páramo” (também presente na língua portuguesa) apresenta as seguintes acepções: 1. terreno yermo, raso y desabrigado (terreno deserto, plano e desprotegido); 2. lugar frío y desamparado (lugar frio e ermo). O *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* traz, entre outras, as seguintes acepções para o verbete “páramo”: 1. planalto deserto; 2. campo situado no alto dos Andes.

Ao adentar em Comala, Preciado deixa o tempo cronológico/objetivo para submergir no tempo reminescente. Temporalidade circular, estática, capturada pelo espaço do povoado e determinante da eternidade dos conteúdos das memórias narradas. A eternidade que só se percebe no tempo da morte (um não tempo).

No *pueblo* abandonado, Juan Preciado ouve murmúrios, vozes e ecos de um tempo distante. Em suas andanças pelas ruas da cidade e por seus arredores, é guiado e acolhido por seus antigos moradores: Abundio, Eduviges Dyada, Damiana Cisneros e o casal de irmãos, Donis e sua irmã-mulher. Tais personagens, que viveram na época de Pedro Páramo, contam suas lembranças. Já em sua chegada, Preciado fica sabendo pelo meio-irmão, Abundio, que seu pai havia morrido há muito tempo. Não se percebe nesta passagem afeto pelo irmão recém descoberto, lamento pelo pai morto ou mágoa por sua morte. Tudo o que se verifica é o registro de fatos passados e irremediáveis. A fatalidade da morte transparece aqui na frieza da narrativa.

Através dos diálogos entre Preciado e os habitantes de Comala, narra-se a morte de Miguel Páramo, o assassinato de Toribio Aldrete, o casamento de Dolores com Pedro Páramo, as bodas do mesmo D. Pedro Páramo com Susana e a destruição do povoado. Paulatinamente se desvela, nesses diálogos, o “grande mistério” de Comala: todos os interlocutores de Juan Preciado já estão mortos, inclusive ele mesmo. Intercalam-se murmúrios que retomam os diálogos mantidos por Preciado com sua mãe, o pensamento de Dolores Preciado (no romance essas passagens estão entre aspas e com grifo em itálico) e outros diálogos de personagens desconhecidos. A narrativa se compõe, portanto, da voz dos mortos e de murmúrios, todas articuladas ao esforço de Preciado, em resgatar sua própria história.

O aparente caos narrativo produzido pelo emprego das várias digressões confirma ainda à experiência de aleatoriedade contida na narrativa de uma comunidade de mortos. Não se percebe em Comala tempo, razão nem limites de qualquer natureza. Com a mesma naturalidade com que Preciado conhece o irmão que assassinou o pai, segue dialogando com mortos e se depara, mesmo nessa dimensão insólita, com o tabu maior que se verifica entre os vivos: a relação incestuosa entre Donis e sua irmã. Contrário à narrativa do Novecentos, a narrativa de Rulfo oferece-se por uma infinidade de sendas, desde a analítica (quase nunca usada) até a alegórica (que domina a maior parte do texto).

A segunda parte do romance destina-se à narração da vida de Pedro Páramo. O universo do protagonista é marcado pela aridez, pelo arbítrio e pela violência. A simbologia do nome do personagem denuncia sua personalidade forte. Pedro significa pedra e páramo quer dizer plânice desértica. Portanto, Pedro Páramo se apresenta como um homem rude e vingativo.

Aguiar e Silva (1983, p. 35) ressaltam que “o nome do personagem funciona frequentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente”. Nele não se verificam quaisquer limites.

Ações e valores do chefe local sempre foram desmedidos e orientados todos para seu fim único: abarcar Comala inteira em suas posses, transformá-la numa *Media Luna* (fazenda) ampliada e confundir o povo por meio de seus empregados. Através da astúcia e da força, Pedro Páramo apoderara-se das terras da região, expandindo sua fazenda, suas posses originais. No passado, ao passar por dificuldades financeiras, contraindo dívidas com seus vizinhos, D. Pedro lançou mão da opressão e astúcia para conseguir contornar a situação a seu favor. Para tanto, casou-se com Dolores Preciado, com o objetivo de quitar a dívida que tinha com seu pai e apoderar-se dos seus bens; mandou assassinar Toribio Aldrete em defesa de suas propriedades e, posteriormente, financiou grupos armados ligados à Revolução com o intento preservar os grupos dominantes e conservar o domínio sobre seu pequeno feudo.

Assim, temido e odiado pelos moradores de Comala, Pedro Páramo encarna o chefe local aterrorizante, o latifundiário, proprietário de terras adquiridas por meio de fraudes, coação e violência explícita; personifica a elite latifundiária latino-americana, senhora da vida e da morte dos que estão abaixo dela na arcaica estrutura social do subcontinente. Elite sempre disposta a mobilizar, em favor de seus interesses mais estritos, tanto o poder das armas quanto o poder das leis, escritas sob medida para garantir a preservação do estado de coisas vigente.

A aridez e os vícios de Pedro Páramo parecem ser, por um momento, matizados pelo amor que nutria, desde a adolescência, por Susana San Juan. A ilusão se dissipa, contudo, na medida em que lança mão de subterfúgios torpes para alcançar o amor da mulher. Após a partida de Dolores Preciado, cujas posses foram apropriadas pelo marido, Pedro manda matar o pai de Susana San Juan, último empecilho para o matrimônio. Pedro casa-se com Susana San Juan já enlouquecida e com saúde debilitada. O casamento é a realização de um capricho de D. Pedro. Paulatinamente, as ações de Pedro Páramo culminarão num desfecho trágico da narrativa.

Enfurecido com o “luto festivo” pela morte de Susana, espécie de grande *fiesta de los muertos* de uma morta só, Pedro Páramo jura vingar-se: “Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre”⁶ (RULFO, 2017, p. 124). No último grande arbítrio de Pedro, a esfera pública de Comala, já totalmente envolvida na esfera privada da fazenda *Media Luna*, é

⁶ “Vou cruzar os braços e Comala morrerá de fome”. (Tradução nossa)

destruída pelo rancor do grande chefe. A fusão entre público e privado na pessoa de Pedro Páramo atinge seu paroxismo, e o sofrimento do chefe repercute inteiro no sofrimento do povoado. Na medida em que o ódio e o rancor pela perda da mulher corroem Pedro, a estagnação e a fome destroem Comala.

A fusão final entre o grande chefe e o povoado se dá quando de sua morte. Assassinado pelo filho bastardo Abundio Martínéz, Pedro não se converte, como todos os outros, em fantasma que vagará por toda a eternidade sobre as terras de Comala, mas será convertido em terra e memória. “Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras”⁷ (RULFO, 2017, p. 132). Num último gesto de violência e aridez, torna-se pedra, na própria terra calcinada de Comala.

1.3 A temática da narrativa rulfiana

Assim como nos contos de *El llano en llamas*, Juan Rulfo trouxe para seu romance a atmosfera do campo mexicano, evidenciando alguns problemas sociais, como a pobreza, o isolamento, o poderio do chefe local, a justiça (ou a falta desta), dentre outros. No romance, o autor trabalha os conflitos humanos com profundidade, como o abuso sexual, vingança, incesto, as relações de poder, dentre outros. Destacamos também a morte, como a temática enraizada no folclore e na cultura mexicana. Deste modo, *Pedro Páramo* combina histórias, conflitos, rancores, remorsos. Há também uma história de amor (destrutivo), o mesmo que destruiu Comala.

Em ambos os livros, Rulfo retrata a realidade mexicana através de uma visão desencantada (e até mesmo pessimista). Seus personagens são afetados pelos fatos históricos que envolveram o país e que acentuaram as desigualdades sociais. São homens e mulheres simples, geralmente, do campo que sofrem as consequências do sistema, da injustiça e do esquecimento. Podemos notar o reflexo da exclusão social em muitas de suas histórias.

No terceiro conto de *El llano en llamas*, “Es que somos muy pobres”, o autor traz uma reflexão um tanto perturbadora. O enredo é simples: uma moçoila chamada Tacha, de família pobre, que perde sua vaca Serpentina numa enchente. O curioso é que a vaca serviria de dote quando a jovem estivesse na idade de se casar. Neste caso, a vaca substituiria o dinheiro já que a família não tinha recursos financeiros. Como Serpentina fora levada pelo rio, Tacha fica

⁷ “Deu uma batida seca contra a terra de foi se desmoronando como se fosse um montão de terra”. (Tradução nossa)

desamparada, pois nenhum jovem se casaria com uma moça sem dote. A vaca simboliza o destino de Tacha: sem o casamento, a moça estaria destinada à prostituição (como acontecera com suas duas irmãs mais velhas). A única esperança era o bezerro Oxalá, filho de Serpentina, que estava desaparecido. Ninguém sabia do seu paradeiro. O conto, narrado em primeira pessoa pelo irmão de Tacha, apresenta o seguinte desfecho:

Eu a abraço e tento consolá-la, mas não adianta. Ela chora cada vez mais. 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, 2004, p. 210).

Em *Pedro Páramo*, os personagens estão tão desamparados quanto Tacha. Todos dependem do chefe local. Pedro Páramo personifica a autoridade, uma espécie de coronel, que detém o poder; o senhor da vida e da morte. Ele representa a elite que manda e desmanda conforme seus interesses. Se, no conto, ainda resta uma esperança para Tacha de salvar sua vida (representada pelo bezerro), no romance, os personagens não têm a quem ou a que recorrer. A vingança e o rancor em Pedro Páramo são sentimentos que o dominavam. Inexoravelmente, o povoado está fadado a morrer à míngua sem a compaixão de D. Pedro.

A narrativa rulfiana tem como pano de fundo dois episódios da história do México do início do século XX: A Revolução Mexicana e a Guerra Cristera. A temática de cunho social, em que problemas sociais, como a reforma agrária, o poder político, a organização do Estado são alguns temas abordados num tom de denúncia e reflexão. Assim, Rulfo desnuda uma realidade fortemente enraizada na cultura do poderio político e econômico que configura o “subdesenvolvimento” social na América latina.

1.4 Marcos históricos mexicano do início do século XX: A Revolução Mexicana e a Guerra Cristera

Para escrever sobre a literatura mexicana do século XX (neste caso, *Pedro Páramo*) faz-se necessário discorrer previamente acerca do contexto histórico que marcou profundamente o cenário político e social desse país. Nosso objetivo, nesta seção, é apresentar ao leitor os principais fatos históricos desencadeados no final do século XIX e início do século XX que culminaram na primeira revolução social da América Latina, isto é, a Revolução Mexicana

(1910-1917?), e mais tarde, na Guerra Cristera (1926-1929). O conhecimento desses marcos históricos é muito relevante para nosso estudo, uma vez que o romance *Pedro Páramo* é ambientado durante esses eventos, além de integrar um movimento literário decorrente da Revolução. Advertimos que há uma extensa literatura sobre a temática da Revolução com diferentes narrativas e diversidade ideológica. Neste caso, apresentaremos aqui os principais acontecimentos, selecionando as informações mais relevantes e pertinentes ao estudo.

Entendemos que a literatura desempenha o papel de reflexão e crítica da sociedade, visto que, como prática social e fruto do conhecimento sistemático, ganha novas dimensões na imaginação do autor, convertendo-se em arte. O texto literário nasce a partir da visão de mundo de escritor que toma a realidade como referência. Assim, o contexto histórico do qual nos ocuparemos aqui é de fundamental importância para compreendermos as transformações na sociedade mexicana que reverberam até os dias atuais. Não pretendemos fazer uma leitura histórica do romance *Pedro Páramo*. Nossa leitura e análise serão guiadas pelos estudos literários com contribuições do campo historiográfico para elucidar os movimentos revolucionários que marcaram a formação do Estado mexicano atual.

A Revolução Mexicana foi um movimento armado que se iniciou em 1910, cuja proposta inicial era solucionar um problema político, ou seja, a derrubada o governo ditatorial de Porfírio Díaz. Outras demandas sociais foram agregadas à Revolução, como a reforma agrária e o desenvolvimento socioeconômico. A historiografia é divergente quanto ao final da Revolução, não havendo consenso entre os historiadores. Conforme ressaltamos, neste estudo, adotamos o ano de 1917 como marco final oficial dos conflitos armados, com a promulgação da Constituição revolucionária (WOMACK, 2002).

No final do século XIX, o México iniciou longa jornada rumo à modernização após um extenso período de conquistas e derrotas políticas. Em 1872, após a morte do presidente Benito Juárez, o ministro das relações exteriores Sebastián Lerdo de Tejada y Corral assumiu o cargo de forma interina. Após as eleições em dezembro permaneceu como presidente eleito. Percebendo que Tejada tentaria e reeleição, o general Porfírio Díaz entra na disputa pela presidência, em 1876. Díaz havia construído sólida carreira militar e era considerado um herói nacional pela atuação na guerra contra os franceses, mantendo prestígio político e bom relacionamento com os militares. Conseguiu vencer as eleições, dando início à Era *Porfiriato* (1876-1911), governo ditatorial que se estendeu por mais de três décadas. Como em toda ditadura, o governo exercia o poder através da força militar, da manipulação e da ilegalidade.

Durante a administração de Porfirio Díaz, o país iniciou um processo de modernização, com base na industrialização, mineração, extração de petróleo, expansão da malha ferroviária; adotou um modelo econômico desenvolvimentista, voltado ao comércio exterior e à busca de capital estrangeiro. O cenário ideal para a estabilidade política e o desenvolvimento econômico. O regime porfiriato conferiu benfeitorias aos latifúndios e aos investimentos estrangeiros, principalmente dos EUA, no mercado de mineração. Nessa época, a indústria petrolífera mexicana cresceu, tornando-se a terceira produtora mundial de petróleo. Héctor Aguilar Camín (2000) elenca aspectos importantes sobre este momento socioeconômico e ressalta que, apesar do desenvolvimento das cidades impulsionado pelo investimento estrangeiro, houve o aumento da inflação, resultando na diminuição do poder de compra da população; a malha ferroviária aproximou as cidades, porém favoreceu a expropriação de terras devido ao aumento dos preços; a criação de cidades mineradoras que, mesmo pegando salários maiores, “semeou um nacionalismo explosivo resultante da discriminação antimexicana do emprego” (MEYER; CAMÍN, 2000, p. 15). Além disso, o campo também sentiu o impacto, uma vez que a “modernização agrícola consolidou um setor extremamente dinâmico, mas contribuiu para a destruição da economia camponesa, usurpou os direitos das aldeias e comunidades rurais, atirando seus habitantes à inclemência do mercado, da fome, da peonagem e da migração” (MEYER; CAMÍN, 2000, p. 16).

O crescimento e o progresso econômicos implantados por Díaz tiveram efeito contrário no plano social. Assim, no início do século XX, vieram à tona os problemas sociais, apenas “camuflados” pela modernização, como o aumento da população urbana, o crescimento das desigualdades no campo, as expropriações de terras dos agricultores e das comunidades indígenas, a necessidade de reforma agrária e a alta inflação. Na verdade, o *porfiriato* favoreceu uma pequena elite e deixou à margem a maior parcela da população, criando, com efeito, um falso desenvolvimento, já que os benefícios não chegavam a todos, tornando os pobres mais desamparados e os ricos mais afortunados. Desse modo, as classes menos favorecidas foram renegadas e impedidas de ter acesso ao “progresso”. Se houve um “saldo positivo” do *porfiriato*, este foi percebido apenas na indústria, na expansão da malha ferroviária, na mineração, na abertura ao capital estrangeiro, na criação de gado e na exportação. Mas, tudo isto, a um alto custo, principalmente para as classes mais baixas da sociedade mexicana.

Por volta de 1904, a insatisfação dos mexicanos com a política e economia cresceu tanto que a pressão ao porfiriato foi inevitável. As reivindicações surgiam de norte a sul, vindas de grupos liberais, do movimento operário e sindical, das *haciendas* e das cidades mais distantes.

Toda sociedade mexicana cobrava os prejuízos advindos do capitalismo e da industrialização tardia.

Em meio ao caos, eis que surge o primeiro personagem que daria início à Revolução Mexicana, Francisco Madero. Vindo de umas das famílias mais ricas do México, Madero, pregando o fim da reeleição, destacou-se por ir de encontro ao regime de governo composto por um sistema ditatorial em que o presidente e delegados detinham o poder. Ele foi o primeiro candidato oficial e autêntico a competir com Díaz nas urnas. Com o apoio dos adversários políticos do presidente e dos exércitos revolucionários de Pancho Villa e Emilio Zapata, Madero entrou na disputa pelo poder fazendo grande campanha contra Díaz (tentativa de oitava reeleição de Díaz). Percorreu boa parte do México em campanha divulgando a ideologia democrática liberal e seus ideais: sua plataforma política ficou conhecida como *Projeto Maderista*. Cultivou popularidade, pois seu discurso pregava o fim da ditadura porfiriana, a reforma agrária e a democracia. Em congresso com os “grupos de oposição e de associações liberais” (PLANA, 1996, p. 23), Madero foi escolhido como candidato às eleições presidenciais. No dia 16 de junho de 1910, no entanto, Madero foi detido e preso em Monterrey, acusado de incitar a opinião pública contra o presidente em exercício. Na verdade, tratava-se de um plano para tirá-lo da disputa presidencial. Em 26 de junho, o resultado da eleição não surpreendeu tornando “vitorioso” Porfirio Díaz.

Pouco tempo depois, Madero, que estava em liberdade condicional, viajou para o Texas, onde, juntamente com exilados e militantes, formularam o *Plan de San Luis Potosí*. À essa altura, vários grupos armados se formaram em todo território, homens do campo que se alçaram em armas para defender seus direitos e lutar contra o *porfirato*. Durante 1910, os conflitos armados se intensificaram: levantes, rebeliões, ataques, revoltas e combates que, segundo Romana Falcón, configuraram “um mosaico de rebeliões locais, (...) em que, todas juntas, compuseram a revolução” (FALCÓN, 1990, p. 89). O clima de insatisfação dominou as cidades e o campo, avançando para a capital, Cidade do México, sede do governo.

Maior foi o mês vitorioso para a Revolução com a derrubada da ditadura porfiriana, mais especificamente no dia 25, em que Porfirio Díaz assinou sua renúncia e seguiu para exílio na Europa. O ministro das relações exteriores Francisco León de la Barra foi nomeado presidente provisório até novas eleições. Em junho, Madero chegou ovacionado à Cidade do México com seus seguidores.

Francisco Madero venceu a eleição presidencial em 1º de outubro de 1911, “em plena crise nacional, em meio a greves operárias, à recusa dos ex-revolucionários em desmobilizar as

tropas, demonstrando uma falta de confiança no novo governo” (CORRÊA, 1983, p. 68). Em pouco tempo, suas atitudes acabaram por desacreditar boa parte dos seus eleitores e coligados. Na verdade, a incerteza pairava no ar. Daí em diante o presidente se distanciaria de seu projeto governamental, desfazendo acordos importantes, gerando discórdias, favoritismos e privilégios. Meyer e Camín esclarecem:

Ele já não era o apóstolo universal e incontestado que havia sido quando entrara na capital, em 6 de junho, aclamado pelas massas. Era um homem que voltara as costas a muitos de seus apoiadores. (...) Com a política da desmobilização, Madero alienara a vontade e criara a suspeita nos corações de muitos combatentes, líderes e políticos que o tinham seguido na insurreição de 1911. Ele havia colocado o Exército no centro de uma campanha de pacificação, empreendida, em grande medida, contra as aldeias meridionais e os bandos maderistas do ano anterior. (MEYER; CAMÍN, 2000 p. 42)

Durante seu governo, Madero promoveu conquistas significativas no segmento industrial, como políticas trabalhistas: como a redução na jornada de trabalho, reajuste salarial, melhorias das condições de trabalho, repouso remunerado, etc. Mas as principais promessas maderistas não se concretizaram na prática: não solucionou os problemas nem tampouco realizou a tão desejada reforma agrária. A instabilidade política incitou os zapatistas (revolucionários pertencentes ao grupo de Emilio Zapata) a formular um novo plano, o *Plano de Ayala*, que “foi a expressão clara e orgânica da afronta que a conciliação maderista infligia às forças sociais mobilizadas com a insurreição de 1910” (MEYER; CAMÍN, 2000, p. 44). A consequência do Plano de Ayala foi a revolta zapatista mais duradora de todas entre os anos de 1911 a 1913.

Um golpe de estado arquitetado pelo embaixador norte-americano Henry Lane Wilson e a oposição, mais especificamente o general Victoriano Huerta, selaria o fim do governo maderista. Em fevereiro, Madero foi preso e seu irmão torturado até a morte. O plano era tirar Madero do poder e colocar Huerta, o comandante do exército. A princípio, isso não poderia ser feito, pois, na falta do presidente e do vice-presidente, quem deveria assumir era o secretário das relações exteriores, neste caso, Pablo Lascuráin. Todavia, uma negociata foi selada na calada da noite: Lascuráin nomeou Victoriano Huerta para o cargo de secretário de governo e em seguida renunciou à presidência. O sucessor imediato seria o secretário de governo. Neste caso, Huerta, “personagem-chave de um exército federal hostil ao governo, (...) [e] pilar da ordem social e política porfiriana” (PLANA, 1996, p. 28).

Dessa maneira, mais uma vez, o México cairia nas amarras da ditadura militar, agora sob o comando de Victoriano Huerta. Mas o novo regime constituía uma afronta à Revolução, uma vez que voltaram os mesmos esquemas e regalias do porfiriato. Após a morte de Madero, os conflitos voltaram com força total. As regiões norte e sul agitaram-se contra o regime ditatorial, depois do assassinato do governador de Chihuahua, Abraham González. A essa altura, Huerta já havia liquidado acordos, cometido vários crimes, inclusive assassinatos, dissolvido o congresso e instaurado “um regime de terror. Os governadores dos Estados são trocados por governadores militares; 80 deputados (maderistas, antirreeleicionistas e independentes) são detidos” (NUNES, 1980, p. 81).

Nesse cenário, Venustino Carranza, antigo latifundiário, ex-senador do governo maderista e governador de Coahuila, organiza um grupo de rebeldes e cria o *Plano Guadalupe*, um guia contra o governo, proclamando a “Revolução Constitucionalista”. Nessa época, os revolucionários Emilio Zapata e Pancho Villa já reivindicavam a reforma agrária. Sem o apoio dos EUA, o governo de Huerta, sem condições de sustentar o golpe de estado, renuncia em 1914.

A Revolução já dava sinais de dissolução, uma vez que as constantes trocas de governo não surtiam os efeitos desejados. Mesmo quando os revolucionários estiveram no poder não conseguiram atender as demandas sociais. Pouco tempo depois, Carranza assume a presidência com o projeto social voltado para a burguesia. Nesse período, o governo constitucionalista tratou de promover a consolidação de estruturas políticas, tais como o combate às forças populares de norte a sul, a nacionalização do petróleo, concessões a empresas estrangeiras, especialmente dos EUA, estabelecimento de uma Assembleia Constituinte (WOMACK Jr., 2002). No plano social, o governo deixou de atender mais uma vez as reivindicações populares, gerando hostilidade.

Os desentendimentos entre os líderes eram constantes. Pancho Villa e Zapata mantiveram a pauta da reforma agrária, mas, ao convocar a Assembleia Constituinte, Carranza excluiu a participação camponesa. A promulgação da Constituição de 1917, com algumas propostas do Plano Ayala, foi um golpe contra Villa e Zapata. A nova Constituição de cunho progressista, defendia a valorização dos direitos individuais, o direito à propriedade, a nacionalização do solo e do subsolo. Por fim, a luta revolucionária de Zapata e Villa sucumbiu quando ambos os chefes camponeses foram assassinados.

Segundo Octavio Paz, em *O labirinto da solidão*, a Revolução:

(...) consiste en un movimiento tendente a reconquistar nuestro pasado, asimilarlo y hacerlo vivo en el presente. Y esta voluntad de regreso, fruto de la soledad y de la desesperación, es una de las fases de esa dialéctica de soledad y comunión, de reunión y separación que parece presidir toda nuestra vida histórica. Gracias a la Revolución el mexicano quiere reconciliarse con su Historia y con su origen. De ahí que nuestro movimiento tenga un carácter al mismo tiempo desesperado y redentor. Si estas palabras, gastadas por tantos labios, guardan aún algún significado para nosotros, quieren decir que el pueblo se rehúsa a toda ayuda exterior, a todo esquema propuesto desde afuera y sin relación profunda con su ser, y se vuelve sobre sí mismo. La desesperación, el rehusarse a ser salvado por un proyecto ajeno a su historia, es un movimiento del ser que se desprende de todo consuelo y se adentra en su propia intimidad: está solo. Y en ese mismo instante, esa soledad se resuelve en tentativa de comunión. Nuevamente desesperación y soledad, redención y comunión, son términos equivalentes (...). La Revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser. De su fondo y entraña extrae, casi a ciegas, los fundamentos del nuevo Estado. Vuelta a la tradición, reanudación de los lazos con el pasado, rotos por la Reforma y la Dictadura, la Revolución es una búsqueda de nosotros mismos y un regreso a la madre. (PAZ, 1998, p. 60-61)

Paz (1998) afirma que a Revolução foi o caminho encontrado pelos mexicanos para reconquistar o passado, isto é, recuperar as origens reconciliando-se com a História. É, portanto, o resgate do homem mexicano, do sentimento de identidade nacional, de pertencimento. Tudo isso só seria possível pelo autoconhecimento, pelas lutas diárias e revolucionárias, pela justiça social e força popular.

Um desdobramento importante da Revolução foi outra rebelião, denominada *Cristiada* (1926-1929). Iniciada em 1926, a revolta deu-se em resposta aos artigos anticlericais presente na Constituição de 1917. No decreto de 2 de julho de 1926, o então presidente Plutarco Elias Calles reformulou o código penal tipificando os crimes religiosos com a Lei Calles: expulsão de padres estrangeiros, prisão e multas para padres e clérigos que ministrassem aulas religiosas, punição para atos religiosos praticados fora da igreja e a proibição do uso de roupas ou outra identificação de membros católicos, dentre outros.

(...) decretada por el presidente de la República el 14 de junio de 1926 y que constaba de 33 artículos. Entre otras acciones, la ley prohibía enseñar la religión en escuelas primarias, eliminaba la participación de los sacerdotes en decisiones políticas del país, impedía celebrar actos característicos del culto católico fuera de los lugares destinados para ello y usar fuera de los templos sotana o hábito religioso. El artículo 19° de la mencionada ley, exigía a los sacerdotes que se registraran ante las autoridades civiles prescindiendo de las eclesiásticas para el ejercicio de su ministerio en los templos, lo que significaba para la iglesia católica que dependería en su actividad espiritual del gobierno civil y no del eclesiástico. (QUEZADA, 2012, p. 196)

Desse modo, o comitê dos bispos suspendeu por tempo indeterminado a realização de missas nas igrejas do país. Tal medida gerou conflitos armados em diversas regiões mexicanas, que reclamavam a abertura dos cultos e a liberdade da religião. A Lei Calles consistiu em uma perseguição à Igreja católica, o que gerou grande insatisfação entre os fiéis. Embora, a Igreja rejeitasse as rebeliões, alguns clérigos estimulavam os levantes. A Guerra Cristera foi, por conseguinte, uma reação contra os abusos do Estado para com a Igreja. Em 1929, depois de 4 anos, o Estado e a Igreja católica põem fim à batalha sangrenta.

1.5 A literatura mexicana no contexto pós-revolucionário

Se no plano político, o início do século XX mexicano foi marcado pelas lutas revolucionárias, no plano literário, este foi também o período da transição da narrativa tradicional pelos movimentos pós-vanguardistas, que consolidaram a nova narrativa latino-americana do século passado.

O período revolucionário mexicano compreendido entre o final do século XIX até metade do século XX disseminou profundas transformações nas esferas culturais e sociais. Na política, economia e sociedade em geral, as mudanças empreendidas no período revolucionário e pós-revolucionário construíram uma nova configuração do México. Se antes o país era dominado pela ditadura arbitrária, por volta dos anos 1940, poder-se-ia vislumbrar horizontes mais promissores com a estabilidade econômica e política.

O contexto da Revolução também foi refletido nas artes⁸ com importantes produções no cinema, teatro, pintura, música e literatura. Sem dúvida, a maior influência do levante deu-se no campo literário. Após o cessar-fogo, desenvolveu-se o subgênero narrativo denominado *La novela de la revolución*, trazendo uma nova temática de cunho social e histórico. Refere-se ao

⁸ O tema da Revolução estendeu-se para outros segmentos artísticos. Nos anos 1920, brotou um novo movimento nas artes plásticas, o Muralismo. Diego Rivera, Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco são os representantes mais conhecidos. A proposta do movimento consistia na arte em suporte permanente, como painéis e paredes, ou seja, arte mural ou pintura mural. Os murais ficavam em área pública, o que possibilitava a interação com o público. Os muralistas foram incentivados pelo governo, em especial o secretário de educação Vasconcelos Calderon. O objetivo do projeto muralista era cultivar os problemas sociais através de temas históricos. Era também uma oportunidade de fomentar a cultura, exaltar o espírito de nacionalismo e identidade cultural do povo mexicano. No entanto, alguns pintores e críticos não o viam com bons olhos; consideravam-no uma arte tendenciosa, pois cumpria somente um protocolo com financiamento do governo. Os murais mais importantes do movimento foram *A distribuição de armas*, de Diego Rivera; *Do Porfirisismo à Revolução*, de David Alfaro Siqueiros; e *Prometeu*, José Clemente Orozco.

conjunto de obras literárias inspiradas nos conflitos da Revolução. A literatura revolucionária é caracterizada pelos combates armados, atos populares e militares, além das mudanças sociopolíticas. Tais obras procuraram elucidar o momento histórico e as transformações por que estava passando toda sociedade. As obras da literatura da revolução não foram escritas durante os conflitos, mas uma década depois.

Por la novela de la Revolución Mexicana hay que entender el conjunto de obras narrativas de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución que principia con la rebelión maderista el 20 de noviembre de 1910 y, cuya etapa militar puede considerarse que termina con la caída y muerte Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920. (CASTRO LEAL, 1991, p. 7)

Essa vertente literária teve como propósito a crítica social e a reflexão sobre o contexto histórico. Abarcou cinco gerações de escritores, sendo a primeira intitulada de *Geração criadora*, representada por Mariano Azuela, com a obra inaugural *Los de abajo* (1915). Os autores dessa geração passaram suas infâncias sob a ditadura de Porfirio Díaz, na juventude vibraram com as ideias de Francisco Madero e na fase adulta vivenciaram as decepções do movimento. Nas segunda e terceira gerações, as obras eram de cunho ideológico esquerdista e tratavam o tema da revolução de um ponto de vista mais intelectual, sem desprezar, contudo, o contexto histórico.

O escritor Juan Rulfo, ao lado de Juan José Arreola, compôs a quarta geração. Eles não são escritores da literatura da revolução propriamente dita, mas suas obras têm como pano de fundo tanto a Revolução quanto a Guerra Cristera. Tal geração destaca-se pela contribuição à narrativa, enquanto gênero literário, impulsionado pela inovação da linguagem e estrutura formal. As obras mais relevantes são *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, e *La feria*, de Juan José Arreola.

Por fim, a quinta e última geração fora composta de escritores que propunham críticas sociais. Aqui, as obras não procuram mais discutir os conflitos, mas as consequências e abusos deles decorrentes. Há uma constante preocupação com o contexto pós-revolucionário no sentido de refletir os problemas sociais. Nesse momento são publicadas as seguintes obras: *Oficio de tinieblas*, de Rosario Castellanos; *La muerte de Artemio Cruz*, *La región más transparente*, de Carlos Fuentes; *Bramadero*, de Tomás Mojarro e *Los albañiles*, de Vicente Leñero.

Segundo Klahn (1996, p. 523), “con la revolución, la novela, que anteriormente se limitaba a ser imitación de modelos europeos empieza a ser auténticamente mexicana, no sólo en sus temas, sino en su estructura”. Isto é, *la novela de la revolución* trouxe autenticidade, renovação temática e estrutural à narrativa.

Nesse cenário, as obras *El llano en llamas* e *Pedro Páramo* apresentam um panorama da contextualização histórica e suas consequências para o povo mexicano. Não estamos afirmando que as obras são registros históricos, mas que a história serve como ponto de partida para a criação das narrativas. Ao situar os contos e o romance em meio ao momento revolucionário, Rulfo traduz para o texto literário uma nova percepção de mundo. Ao fazê-lo, o autor imprime novo olhar aos fatos sociais. Em seus textos, por vezes temos uma dimensão, por assim dizer, concreta da realidade, como no conto “Nos ha dado la tierra”. Em outra, a realidade é pulverizada e o fantástico domina a narrativa como em *Pedro Páramo*.

Por eso puede decirse que hay en la obra de Rulfo una denuncia del momento histórico concreto de la Revolución en México, de forma que al analizar cómo se presenta este tema literariamente, no podemos menos que tener constantemente presente su referente externo: los hechos históricos tal como sucedieron. Sólo así se apreciará en su justa medida el valor literario de este tema. El mundo que describe Rulfo es el mundo fallido de la Revolución. (BOIXO, 1996, p. 653)

O romance rulfiano, assim como outras obras da literatura da revolução, traz uma representação para campo literário, isto é, a ficcionalização da história. Sobre a temática cristera, Urrutia ressalta:

Por otra parte, junto a estas obras, que abordan de manera directa y central la Cristiada (poco conocidas la mayoría de ellas), tres autores que ocupan un lugar destacado en el canon de la narrativa mexicana se acercaron también a este evento histórico del que fueron testigos, más o menos próximos, en su infancia y juventud: **Yáñez, Rulfo y Revueltas**. Los tres pertenecen a regiones fuertemente marcadas por la guerra cristera: Jalisco y Durango. A pesar de las diferencias de edad, comienzan a publicar en fechas próximas. También los tres aprovechan la tradición narrativa precedente (la novela de la Revolución y sus derivaciones: novela proletaria, indigenista y de la guerra cristera) y, asimilando las nuevas corrientes extranjeras, llevan a cabo lo que algunos críticos denominan el proceso “modernizador” de la narrativa mexicana. Frente a las novelas de tema cristero, sus novelas y relatos recogen hechos de la guerra de manera más bien oblicua: los elementos propiamente ficcionales adquieren mayor peso y lo histórico determina en menor medida la acción. La búsqueda de las huellas de la guerra cristera en su obra literaria prometía un nuevo ángulo desde el que aproximarse a algunos de sus textos, ampliamente estudiados ya por la crítica. A la vez, este análisis se mostraba muy sugerente para ahondar en las complejas relaciones entre la historia y la ficción en tres autores

excepcionales dentro del panorama literario mexicano. (URRUTIA, 2002, p. 425 – grifo-nosso)

Superando o tema da Revolução, a literatura mexicana adentra em nova era a partir da década de 1940. O ambiente cultural, artístico e acadêmico é consolidado com a firmação de instituições importantes, como a Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), El Colegio Nacional, La Academia de la Lengua e o Palacio de Bellas Artes. A indústria cinematográfica, a música e a pintura voltam-se para a corrente nacionalista e, em menor extensão, indigenista. Surgem os grupos Estridentismo, Los Contemporáneos, Poesia en Voz Alta e a Generación de medio siglo:

Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores. Cada uno de los miembros de esa supuesta generación (...) ha alcanzado (...) responsabilidad y compromiso con el arte. No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años no existía en México. (MELO, 1966, p. 42-43)

Neste contexto, o Centro Mexicano de Escritores é fundado em 1951 pela escritora norte-americana Margaret Shedd. O objetivo era “estimular la creación literaria de los escritores jóvenes a través de incentivos económicos y su modus operandi consistiría en reuniones semanales en las que los becarios leerían y discutirían colectivamente sus trabajos” (MELO, 1966, p. 202). O Centro contribuiu com a consolidação da cultura e letras mexicanas na década de 1950. Muitos escritores iniciaram sua trajetória com o apoio da instituição.

Es necesario señalar que, entre sus becarios, el Centro Mexicano de Escritores acogió a poetas, dramaturgos, cuentistas y novelistas que, a partir de la mitad de la década de los cincuenta, marcarían de una manera significativa a la literatura mexicana. Basta citar libros como *Pedro Páramo*, *La región más transparente*, *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*, *Balún Canán* y *Farabeuj*, nacidos entre muchos otros bajo el estímulo de esas becas, para damos cuenta del papel preponderante que jugó el Centro en la promoción de nuestra literatura desde mediados de siglo. (PEREIRA, 1995, p. 204)

Na literatura, a transição do realismo para o movimento vanguardista firmará a nova novela contemporânea que abandona de vez as influências realistas dando espaço às inovadoras técnicas narrativas (FUENTES, 1974). Desse modo, os livros de Juan Rulfo foram determinantes nesse período de transição. Considerados marcos da literatura mexicana, *El llano en llamas* e *Pedro Páramo* unem, ao mesmo tempo, o antigo e o novo. Nesse contexto, Octávio Paz traz uma importante reflexão sobre a poesia moderna:

Entende-se por tradição a transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos; por conseguinte, qualquer interrupção na transmissão equivale a quebrantar a tradição. Se a ruptura é destruição do vínculo que nos une ao passado, negação da continuidade entre uma geração e outra, pode chamar-se de tradição àquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade? E há mais: inclusive, caso se aceitasse que a negação da tradição por extenso poderia, pela repetição do ato através de gerações de iconoclastas, constituir uma tradição, como chegaria a sê-lo realmente sem negar-se a si mesma, ou seja, sem afirmar em um dado momento, não a interrupção, mas a continuidade? A tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura. . . A contradição subsiste se, em lugar das palavras interrupção ou ruptura, empregamos outra, que se oponha com menos violência às ideias de transmissão e da continuidade. (PAZ, 1984, p. 17)

Sobre essa questão, Octávio Paz sugere a discussão acerca da relação entre tradição e ruptura na poesia moderna, destacando duas questões: i) toda ruptura torna-se tradição, assim como o novo se transforma em velho; ii) faz-se necessário criar um pacto com o novo ou não haverá dinamismo. Nesse sentido, o crítico assegura que a modernidade traz um paradoxo ao considerar-se como “ruptura da tradição”, ou seja, através da negação da tradição que se desponta como projeto de outra tradição. Logo, a ruptura originada a partir da negação da tradição vigente cede lugar a tradição contestadora, que trará novas informações e elementos. Ela é a releitura da tradição esquecida. No movimento cíclico, o processo de ruptura retornará a ser “tradição da ruptura”.

A prosa rulfiana é o elo da tradição e da ruptura. Se por um lado Rulfo se mantém fiel à tradição passada em preservar a temática camponesa da literatura mexicana, por outro, irá se juntar à ruptura com novo modo de narrar representado pela

forma dialogada, el monólogo interior, la dislocación de los planos temporales, la simultaneidad de planos, la eliminación del autor como narrador, la introspección, el paso lento, la insistencia en detalles relativamente insignificantes y la omisión de hechos espectaculares, la preferencia por la evocación y la alusión sobre la descripción. (GARRIDO, 1996, p. 862)

Os textos rulfianos são ambientados no campo mexicano e tratam dos problemas do camponês, além de explorar outras técnicas de narração. Os contos de *El llano en llamas* vinculam-se à corrente realista, pois discutem os problemas sociais através da perspectiva crítica. Já no romance, o autor maneja as categorias narrativas e transforma os temas nacionais em universais, sendo considerado umas das obras percussoras do realismo mágico.

Entende-se por realismo mágico⁹, o movimento literário que surgiu na América latina, no início do século e teve o ápice no final dos anos 1950. Segundo Chiampi, “a nova estética refutava a realidade pela realidade e a fantasia pela fantasia, ou seja, propugnava buscar outras dimensões da realidade, mas sem escapar do visível e concreto” (CHIAMPI, 1980, p. 22). Em 1927 na Itália, o escritor e jornalista Bontempelli apropria-se do termo realismo mágico em seus escritos. Com a tradução da obra de Roh para o espanhol em fins dos anos 1920, o conceito realismo mágico acaba sendo inserido como gênero literário do romance hispano-americano por Arturo Uslar Pietri, em *Letras y Hombres de Venezuela* (1948). Ainda em 1948, Alejo Carpentier cunha a nomenclatura *realismo maraviloso* no prólogo do romance *El reino de este mundo*. Pouco tempo depois, Ángel Flores publica o artigo “Magical Realism in Spanish American Fiction”, importante texto crítico em que aborda o realismo literário enquanto movimento frutífero na América Latina. Em 1967, Luis Leal publica “Magical Realism in Spanish American Literature”, o artigo debate as ideias de Flores e amplia a discussão da temática.

No artigo “Realismo mágico”, Pierti (1990) assegura que as denominações realismo mágico e realismo maraviloso são sinônimas, pois traduzem e expressam a realidade através do sentido mágico. Instala-se, portanto, uma desordem terminológica, já que escritores e críticos optam por empregar terminologias diferentes: realismo mágico, realismo maraviloso, surrealismo e fantástico. Chiampi (1980) defende ser mais apropriado o termo realismo maraviloso por ser “onipresente e de uso indiscriminado na crítica hispano-americana” e marca “o processo de esvaziamento conceitual que o realismo mágico sofreu na aplicação à produção literária” da América hispânica (1980, p. 19-22). Além disso, segundo a autora, essa designação é mais pertinente por “situar o problema no âmbito específico da investigação literária” (CHIAMPI, 1980, p. 43).

Na década de 1990, Splindler (1993) postula a expressão realismo mágico como mais abrangente, indicando a subdivisão: metafísico, ontológico e antropológico. O realismo mágico metafísico está condizente com os postulados de Roh, o que o vincula ao sentido original da palavra mágico. No campo literário, o realismo mágico metafísico emprega a técnica de estranhamento, no qual leitor é induzido a um senso de irrealidade. Algo que lhe é familiar

⁹ A designação realismo mágico não é originário da literatura. Em 1925, o crítico de arte alemão Franz Roh publicou o livro *O realismo mágico*, cunhando o novo conceito que estava inicialmente ligado à arte plástica, contrário ao expressionismo alemão.

passa a ser descrito como desconhecido e intrigante, mas não adentra especificamente no sobrenatural.

Por outro lado, o realismo mágico antropológico não se limita à literatura latino-americana. É apresentado pelo encontro de duas vozes, isto é, por vezes narra episódios de viés lógico e em outros momentos de crenças em magia. Tal característica vincula o realismo mágico à cultura de determinado povo ou grupo social. Segundo Splindler (1993), esse tipo de realismo mágico é mais adequado e objetivo do que o realismo maravilhoso proposto por Carpentier. De tal modo, no evento mágico o sobrenatural é projetado pela intertextualidade em meio às crenças étnico-culturais e mitos. Por fim, no realismo mágico ontológico o sobrenatural se desenvolve de forma “natural”, sem obrigação de esclarecimentos (SPLINDLER, 1993).

González Boixo (2015) discute, no ensaio *El realismo mágico y Pedro Páramo: una asociación paradójica*, aquilo que nos parece o mais coerente ao situar o romance rulfiano na corrente do realismo mágico. Segundo ele, o realismo mágico na perspectiva da crítica literária é de dois tipos, ontológico ou técnico.

No decorrer dos anos, notamos que o conceito de realismo mágico suscitou acepções distintas no intuito de enquadrá-lo enquanto procedimento literário. Bellini (1997, p. 469) sintetiza que “el primer producto de la renovación es, como se ha dicho, el ‘realismo mágico’, la búsqueda de la realidad propia a través de la naturaleza, el mito y la historia, para afirmar el sello de la originalidad y de la unicidad americana en el mundo”.

O realismo mágico preocupa-se com a questão estética ao tratar os fatos estranhos e irrealis como comuns, ordinários. Assim, o objetivo é expressar as emoções e fatos através de uma nova perspectiva; as obras representam as particularidades do sonho, fantasia e a essência da realidade sem desprezar as crenças, o mito e a cultura.

1.6 O romance rulfiano e as configurações no realismo mágico

A obra de Juan Rulfo, em especial *Pedro Páramo*, representa o ingresso da narrativa mexicana contemporânea na “nueva novela hispano-americana” e no realismo mágico. Segundo Mónica Mansour (1981, p. 40), Rulfo representa, na linhagem literária histórica, “el momento de mayor transformación en la narrativa contemporánea. *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* marcan un hito en el concepto de la narrativa y en el manejo de la lengua”.

Em Comala, o jovem Preciado encontra os antigos moradores, como por exemplo, Abundio (filho bastardo do seu pai), Edugives Dyada (amiga de sua mãe), Damiana Cisneros

(empregada da fazenda *Media Luna*). Com todos esses personagens, Juan Preciado tem experiências estranhas que não fazem sentido. Assim, quando Preciado chega na casa de Eduviges começa o seguinte diálogo:

(...) ¿De modo que usted es hijo de ella?
 — ¿De quién? — respondí.
 — De Doloritas.
 — Sí, ¿pero cómo lo sabe?
 — Ella me avisó que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy.
 — ¿Quién? ¿Mi madre?
 — Sí. Ella.
 (...)
 — Mi madre — dije —, mi madre ya murió.
 — Entonces ésa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. Ahora lo entiendo. ¿Y cuándo hace que murió?¹⁰ (RULFO, 2017, p. 12-13)

O diálogo acima faz parte do fragmento 5, no qual Juan Preciado diz a Eduviges que sua mãe tinha falecido. A senhora é uma antiga amiga de Dolores que, segundo ela, tinha lhe avisado que o rapaz chegaria. Acontece que Dolores havia morrido há sete dias. Ao saber da morte da amiga, Eduviges faz um comentário que causa estranhamento: o tom de voz de Dolores, que lhe teria soado fraco, se devia ao fato de ter atravessado uma longa distância para chegar ali, isto é, teria vindo do além-túmulo. Tanto Juan Preciado quanto o leitor têm dificuldades de aceitar esta justificativa, visto que o plano da realidade não faz sentido. No plano biológico, a morte é o fim do corpo enquanto organismo vivo. Ora, se todos os homens morrem e a morte em termos biológicos significa o fim do corpo (e da consciência), então Dolores não podia se comunicar com Eduviges. Desse modo, a passagem infringe uma lei natural, infração esta que se firma nos moldes do realismo mágico.

¹⁰ (...) — E quer dizer então que é filho dela?

— Ela quem?

— Doloritas.

— Sou, mas como é que a senhora sabe?

— Ela me avisou que o senhor viria. E justamente hoje. Que chegaria hoje.

— Quem? Minha mãe?

— Sim. Ela.

(...)

— Minha mãe — eu disse —, minha mãe já morreu.

— Então essa foi a causa da voz dela está tão fraca, como se tivesse precisado atravessar uma distância muito grande para chegar aqui. Agora eu entendo. E morreu faz quanto tempo? (Tradução nossa)

Boixo (2015) discute o caráter mágico-realista em *Pedro Páramo* elencando os três recursos narrativos de “lo insólito”, a saber: o fantástico, o maravilhoso e o maravilhoso cristiano. Sobre o fantástico, Boixo analisa a chegada de Juan Preciado à casa de Eduviges:

Eduviges lo está esperando en su casa y, sorprendido, Juan Preciado le pregunta que como es posible que sepa que llegaría ese día. Ella le dice que fue la madre de Juan Preciado quien le avisó. Como es lógico, Juan Preciado no puede creerle y le asegura que su madre murió hace siete días. La respuesta de Eduviges es significativa porque supone un avance sustancial en el terreno de lo fantástico. Hasta ahora, el comportamiento de los interlocutores de Juan Preciado había sido extraño, pero la realidad no quedaba cuestionada. En cambio, Eduviges toma como lo más normal del mundo su comunicación con una persona muerta está transgrediendo el plano de la realidad e introduciendo un elemento sobrenatural. La postura de Juan Preciado es la que cualquier lector adoptaría en una situación semejante. No existe motivo para hacer caso de lo que dice Eduviges y por eso comenta: “Yo creía que aquella mujer estaba loca”. (BOIXO, 2015, p. 52)

Em outra passagem, Eduviges volta a conversar com Juan Preciado. Ela explica sobre o cavalo de Miguel Páramo, que está galopando sem parar próximo a sua casa. O jovem afirma não estar ouvindo nenhum cavalo e a tensão domina a cena.

— No entiendo. Ni he oído ningún ruido de ningún caballo.
 — ¿No?
 — No.
 — Entonces es cosa de mi sexto sentido. Un don que Dios me dio; o tal vez sea una maldición. Sólo yo sé lo que he sufrido a causa de esto.
 (...) Entonces es cosa mía. Bueno, como te estaba diciendo eso de que no regresó es un puro decir. No había acabado de pasar su caballo cuando sentí que me tocaban por la ventana. Ve tú a saber si fuera ilusión mía. Lo cierto es que algo me obligó a ir a ver quién era. Y era él, Miguel Páramo. (...)
 — ¿Qué pasó? — le dije a Miguel Páramo —. ¿Te dieron calabazas?
 — No. Ella me sigue queriendo — me dijo —. Lo que sucede es que yo no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy.
 — No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa¹¹. (RULFO, 2017, p. 24-25)

¹¹ — Não entendo. Não ouvi nenhum ruído de nenhum cavalo.

— Não?

— Não.

— Então é coisa de meu sexto sentido. Um dom que Deus me deu; ou talvez uma maldição. Só eu sei o que sofri por causa disso.

(...) Então é coisa minha. Bem, como eu estava dizendo, essa história de que ele não regressou é só um jeito de falar. O cavalo mal tinha acabado de passar quando ouvi que batiam na minha janela. Vá saber se foi ilusão minha. Mas a verdade é que alguma coisa me obrigou a ir ver quem era. E era ele, Miguel Páramo.

Eduviges experimenta uma experiência mística de receber um morto em sua casa. O filho de Pedro Páramo, Miguel Páramo, foi visitar sua noiva em Contla, mas no caminho sofreu um acidente de cavalo e morreu. Ele retornou para contar a Eduviges que não encontrou o povoado, pois se dissesse para outras pessoas seria tachado de louco. O curioso é que Miguel não sabia que tinha morrido, sendo avisado pela senhora. Novamente, a mulher afirma conversar com pessoas mortas. Além disso, ressalta que pode ser um dom que Deus lhe deu ou uma maldição. Para explicar certos fatos inexplicáveis do ponto de vista do real, o narrador alude a um dom, ou seja, algo sobrenatural. Mais adiante, o diálogo entre Juan Preciado e Dorotea exemplifica o recurso ao fantástico.

- Eres tú la que ha dicho todo eso, Dorotea?
 — ¿Quién, yo? Me quedé dormida un rato. ¿Te siguen asustando?
 — Oí a alguien que hablaba. Una voz de mujer. Creí que eras tú.
 — ¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? **Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado.** Le ha llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño.
 — ¿Y quién es ella?
 — La última esposa de Pedro Páramo. Unos dicen que estaba loca. Otros, que no. La verdad es que ya hablaba sola desde en vida.¹² (RULFO, 2017, p. 83 – grifo nosso)

No diálogo, Juan Preciado já ciente de sua morte e conversa com sua vizinha de túmulo. Ele indaga sobre a mulher que fala sozinha. Dorotea diz se tratar de Susana San Juan, a esposa de Pedro Páramo que morrera louca. Aqui há uma quebra na narrativa, pois assinala o momento em que o leitor descobre que Juan Preciado havia morrido e sua narração não se dirige a ele (leitor), mas à sua interlocutora, Dorotea. Até então os eventos insólitos apresentados na

— O que aconteceu? — perguntei a Miguel Páramo. — Levou um fora?

— Não. Ela continua gostando de mim — ele me disse. — Acontece que eu não consegui encontrá-la. Não achei o povoado. Havia muita neblina ou fumaça ou sei lá o quê; mas o que sei é que Contla não existe. Vim contar isso a você, porque você me entende. Se eu contasse aos outros de Comala iam dizer que estou louco, do jeito que sempre disseram que sou.

— Não. Louco não, Miguel. Você deve estar é morto. Lembre-se que disseram a você que esse cavalo ainda iria matá-lo algum dia. Lembre-se, Miguel Páramo. Pode até ser que você tenha desandado a fazer loucuras, mas isso já é outra história. (Tradução nossa)

¹² — Foi você que disse tudo isso, Dorotea?

— Quem, eu? Adormeci um pouco. Continuam assustando você?

— Ouvi alguém falando. Uma vez de mulher. Achei que era você.

— Voz de mulher? Achou que era eu? Deve ser a que fala sozinha. A da sepultura grande. Dona Susanita. Está enterrada aqui, ao nosso lado. A umidade deve ter chegado até ela, que está se revirando no meio do sono.

— E quem é ela?

— A última esposa de Pedro Páramo. Uns dizem que era louca. Outros, que não. A verdade é que já falava sozinha quando estava viva. (Tradução nossa)

narrativa, mesmo que sem equivalência com a realidade, eram tolerados porque estava restrito à Eduvigés (pelo dom ou maldição) ou aos murmúrios que Juan Preciado atribuía ao cansaço. Na verdade, este momento é o ponto-chave porque, ao descobrir que Juan Preciado estava morto, como de resto todos os seus interlocutores, o leitor percebe uma ruptura com a realidade, transformando a narrativa em sobrenatural. Por outro lado, o pacto com o realismo mágico é mantido porque os personagens aceitam naturalmente tal realidade. Nessa passagem, Boixo identifica o recurso narrativo maravilhoso:

La categoría de “lo maravilloso”, en el marco narrativo de “insólito”, hace referencia a un mundo cuya realidad “inventada” no es equiparable a la realidad del lector y que, por lo tanto, tiene sus propias leyes y una lógica interna. (...) Entre las sorpresas que le aguardan al lector, la que tiene lugar en el fragmento 36 – a mitad de la novela – es de gran relieve, ya que afecta a la estructura de la obra. Allí se ofrece el primer diálogo entre Juan Preciado e Dorotea, que comparten una tumba en el cementerio de Comala. A pesar de que no hay seres antropomórficos, ni monstruos, ni magos, ni una inacabable lista de prodigios (...), el lector sabe que se encuentra ante un mundo que está más allá de su realidad, aunque ese mundo le resulta tan cercano que casi le parece que forma parte de su propia realidad. (BOIXO, 2015, p. 53)

Pedro Páramo narra a vida a partir da morte, isto é, narra a realidade através do mágico. Assim, Juan Rulfo cria uma realidade mística e atemporal, na qual (...) a “novela en la que el plano de la realidad nunca se ve modificado por las creencias religiosas, cuyo ámbito permanece en el plano de la espiritualidad. (...) la realidad se convierte en símbolo, fundamento generador de arquetipos y mitos” (BOIXO, 2015, p. 49).

Por fim, o crítico aponta como o recurso “lo maravilloso cristiano” pode ser percebido em *Pedro Páramo*. Neste recurso, as personagens compartilham da mesma compreensão da realidade que o leitor. Mas divergem em um ponto: aceitam a presença do sobrenatural como consequência da matéria religiosa. Logo, os personagens se comportam de maneira racional frente à realidade, exceto quando adentram nas crenças religiosas.

(...) el personaje de lo “maravilloso cristiano” sí lo percibe como algo sobrenatural y, por lo tanto, expresa una variedad de sentimientos que tienen que ver con las características concretas del hecho sobrenatural: puede admirarse del poder divino ante un milagro o puede aceptar con normalidad de presencia de un alma en pena o sentir pavor; dualidad esta última reiterada en la novela de Rulfo (BOIXO, 2015, p. 55).

Conforme o crítico aponta, associar *Pedro Páramo* ao realismo mágico é um paradoxo, porque o romance descumpra o requisito principal, ou seja, a ausência de personagens indígenas

impede a projeção do pensamento mítico-mágico. Para ele, a obra está mais para o fantástico do que para o realismo mágico. Por outro lado, alguns críticos refutam esse entendimento e asseguram que o romance rulfiano pertence à vertente, pois vislumbra a visão mágica da realidade.

Neste sentido, torna-se difícil definir em que vertente literária *Pedro Páramo* está inserido. Não se trata de uma obra realista porque rompe com a narrativa tradicional desse movimento. Pode-se dizer que integra o realismo mágico. Segundo Fuentes (1974), o romance de Rulfo é o fio que nos conduz à nova narrativa latino-americana e a sua relação com os problemas que planta a crise internacional da novela.

Em suma, a obra de Rulfo trouxe novas configurações para a literatura mexicana a partir da década de 1950. Na América latina, os livros influenciaram escritores e a consolidação do realismo mágico. Embora, nosso escritor tenha produzido poucas obras, estas são tida como referências nas letras latino-americana por unir aspectos importantes da nova narrativa. O tradicional e o moderno se fundem dando novas possibilidades de narração e leituras. O estilo literário desenvolvido pelo autor é considerado audacioso por muitos críticos e apreciadores. A “audácia” está em narrar os excluídos e desfavorecidos, além de empregar técnicas até então em pouco exploradas. O México armou-se nos primeiros anos do século XX em busca de modernidade representada pela Revolução mexicana; no âmbito literário, essa modernidade teria seu ápice em *Pedro Páramo*.

2 O POLIMENTO E LAPIDAÇÃO DA LINGUAGEM

2.1 Itinerários da escrita

Após a publicação do livro de estreia *El llano en llamas* (1953), a coletânea dos contos previamente publicados em revistas e mais outros contos inéditos, Juan Rulfo obteve do Centro Mexicano de Escritores duas bolsas consecutivas (1952-1953 e 1953-1954). As bolsas foram destinadas à escrita do romance que provisoriamente denominou de *Los desiertos de la tierra*. Tais bolsas foram fundamentais para que o escritor pudesse se dedicar exclusivamente à obra.

O romance que gestava em outubro de 1953 foi oficialmente publicado em março de 1955, com o título *Pedro Páramo*. A primeira edição, lançada pelo Fondo de Cultura Económica, teve uma tiragem de 2000 exemplares. “Até o fim de seus dias, Rulfo haveria de se lembrar que daquela edição ele deu de presente aos amigos a metade; a outra metade precisou de quatro anos para ser vendida” (NEPOMUCENO, 2004, p. 15). No ano anterior, isto é, em 1954, Rulfo havia publicado fragmentos parciais do romance em revistas acadêmicas e literárias.

A primeira “aparição” do romance deu-se na edição nº 1 da Revista *Las Letras Patrias*. Com o subtítulo “Un cuento”, o fragmento compreende as sequências narrativas iniciais do romance até então intitulado *Una Estrella Junto a la Luna*. O segundo fragmento saiu na Revista *Universidad de México* (nº 10). Esta parte apresenta o monólogo de Susana San Juan, que interrompe o diálogo entre Juan Preciado e Dorotea, denominado “Fragmento de la novela *Los murmullos*”. Por fim, divulga na Revista *Dintel* (nº 6), o fragmento *Comala* que inclui as três passagens finais do romance (ZEPEDA, 2014). Os trechos publicados nas revistas são uma amostragem do romance ainda em fase de escrita e desconhecemos as intenções do escritor em publicá-los. No entanto, alguns críticos acreditam que provavelmente Rulfo estava interessado numa recepção crítica prévia de seu romance.

O fac-símile de *Pedro Páramo* contém 127 páginas datilografadas. Muitas delas com rasuras e anotações de próprio punho do autor. Eliminando-se as rasuras e trechos cortados, as edições atuais do romance dificilmente ultrapassam 130 páginas (dependendo do formato da edição). É uma amostra do trabalho de escrita de Rulfo. A obsessão pelo corte e lapidação do texto podem ser facilmente percebidos na leitura de sua obra. Juan Rulfo afirmou que suprimiu

mais de 100 páginas do romance e posteriormente admitiu que nem ele mesmo o entendeu. Há uma preocupação excessiva em secar o texto, deixando somente o necessário: os adjetivos são escassos, a linguagem transita entre a oralidade e a poesia, situando o romance numa nova vertente literária.

Percebem-se mudanças significativas do texto inicial para o definitivo. Primeiramente, podemos citar o título do romance. O autor cogitou chamá-lo *Los desiertos de la tierra*. Com a progressão da escrita, substituiu o título por *Una estrella junto a la luna* e algum tempo depois alterou para *Los murmullos*. Por fim, mudou para o título definitivo *Pedro Páramo*. Muitos escritores usam títulos provisórios em suas obras, é uma prática comum ao próprio amadurecimento da escrita. Entretanto, no romance rulfiano esta atitude ganha força, pois não é somente um simples fato de alteração de título. Por traz há algo maior, isto é, um método de trabalho em busca da expressão perfeita.

É válido destacar outras alterações relevantes nos fragmentos iniciais publicados nas revistas. Em *Las Letras Patrias*, o fragmento *Un cuento* inicia da seguinte forma: “Fui a Tuxcacuexco porque me dijeron que allá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”¹³ (RULFO, 2014, p. 18). No texto definitivo consta: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”¹⁴ (RULFO, 2017, p. 5). As mudanças de localidade e tempo verbal representam uma preocupação do autor em situar a história no tempo e no espaço de forma precisa. Jorge Zepeda ressalta que

Dicha corrección indica el abandono de una nomenclatura convencional — todavía ligada a los códigos literarios del regionalismo — a favor de un sustantivo que, como todo aquello que se encuentra dentro de los límites del espacio que identifica, se presta al equívoco. Los verbos utilizados en la versión publicada en *Las Letras Patrias* indican la estancia de Tuxcacuexco como algo terminado, un episodio o situación de la que la voz narrativa ha salido y ante la cual se interpone una distancia temporal correlativa a la distancia física. El deíctico *allá* acentúa la percepción de un sitio en el que ya no se encuentra el que enuncia, portador de un relato dirigido en apariencia a quien lo lee, aunque en realidad es una conversación entre personajes a la que se asiste inadvertidamente. La substitución de Tuxcacuexco por Comala es eufónica y representa el mejor ejemplo de la necesidad que Rulfo tenía, como autor en sintonía con la narrativa más innovadora, de abandonar el paradigma decimonónico. (ZEPEDA, 2014, p. 5-6)

¹³ Fui a Tuxcacuesco porque me disseram que lá vivía meu pai, um tal Pedro Páramo. (Tradução nossa)

¹⁴ Vim a Comala porque me disse que aqui vivía meu pai, um tal Pedro Páramo. (Tradução nossa)

Conforme apontado por Zepeda (2014), a mudança entre os nomes do povoado e do tempo verbal são decisivos para Rulfo inovar em seu romance, rompendo com os padrões narrativos do século anterior. Com a evolução do texto, os nomes de alguns personagens também mudaram: *Bonifacio Páramo* torna-se *Abundio Martinez* e o sacerdote *Aniceto* muda para *Padre Rentería*. Constatamos que a escrita do romance rulfiano é a consequência de uma constante atividade laboral e criativa. O trabalho do autor em reescrever por vezes demonstra o aperfeiçoamento do estilo, o polimento e lapidação do texto e o experimento com a linguagem. Desse modo, “en cada reedición de sus libros, Rulfo introducía cambios de puntuación, palabras y acaso sintaxis, o retiraba a veces un cuento, o agregaba otro. Así, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* no serían simplemente dos libros terminados, sino muchos libros en proceso”. (LEMA-HINCAPIÉ, 2017, s/p)

Mas, o que seria o polimento e a lapidação do texto *Pedro Páramo*? Esta característica foi defendida por Eric Nepomuceno no prefácio da edição brasileira de *El llano en llamas* e *Pedro Páramo*:

Rulfo foi extremamente exigente com sua escrita. Tinha obsessão pelo corte e pela exaustiva lapidação e polimento e, note-se, escrevia para combater a solidão. O manejo com as estruturas da narrativa não se assemelhava a nada feito até então na literatura local. (...). Eram ecos longínquos, já que serviam somente de base para que ele forjasse um estilo absolutamente próprio onde acomodar sua voz singular: a literatura russa do século XIX, autores nórdicos que havia lido em minúcia. (NEPOMUCENO, 2004, p. 11)

Para elucidar melhor esta questão recorreremos às definições destes dois substantivos-chaves: lapidação e polimento. Segundo o dicionário Houaiss o vocábulo *polimento* significa “ato ou efeito de polir; polidura; lustro, brilho” (HOUAISS, 2001, p. 2251). Ou seja, o ato de polir promove finura ou refinamento. Já o vocábulo *lapidação*, quer dizer, “ato ou efeito de lapidar” (HOUAISS, 2001, p. 1722), isto é, ação de tornar (uma pessoa, uma ideia, uma obra etc.) melhor; aperfeiçoamento, educação. De posse destas definições podemos inferir que Nepomuceno (2008) se apropria de conceitos alheios ao texto literário para traduzir e/ou caracterizar a obra rulfiana. Polir e lapidar são assim as duas faces da mesma moeda, neste caso, são as bases do trabalho empreendido pelo autor com a linguagem. Juan Rulfo é, portanto, um artesão que tem como ofício produzir uma obra literária de grande valor estético. No processo de criação, ele pule e lapida o texto. Mas esta tarefa não se executa com as mãos, à maneira de um artesão tradicional. Seu ofício é de um artesão-escritor, aquele cujas ferramentas – de polir

e lapidar – é a linguagem, e as pedras preciosas brutas, as palavras. Logo, entende-se que o produto final do artesão-escritor também seja uma arte preciosa – que não tem valor monetário, mas valor estético. O trabalho com a linguagem em *Pedro Páramo* é então o próprio polimento e lapidação da palavra pela linguagem artística. Significa refinar o texto; aperfeiçoar o que está em estado bruto; tornar superior e perfeita obra literária. Assim,

El estudio del lenguaje se convierte en una de las claves para entender la obra de Rulfo. Como en cualquier obra literaria, el mundo que allí se presenta sólo cobra existencia a través de la materialidad del lenguaje; por eso nos interesa analizar como el lenguaje a través de un estilo, de un determinado uso, acentúa o crea esa realidad. La palabra, el lenguaje, es una de esas partes esenciales que, junto con el narrador, el empleo del tiempo, la ordenación de la materia narrada y otros elementos, forman ese todo que es la creación de un mundo ficticio. (BOIXO, 1983, p. 249-50)

2.2 Caracterização da linguagem em *Pedro Páramo*

É incontestável a importância da obra literária rulfiana para a literatura. Os livros são tidos como modelos para narrativa moderna, especialmente na América Latina. Diversos escritores tomam-nas como referências, ora pela organização estrutural, ora pela estética inaugurada. Na verdade, vários outros pontos chamam atenção, como a fragmentação temporal, o desenho das personagens e a temática. Popovic Karic (2007, p. 9) afirma que “*El llano en llamas* e *Pedro Páramo* representan una reliquia literaria cuyos colores y formas reflejan la historia, la cultura y el pensamiento mexicano”.

Nesta subseção, destacamos o exercício laborativo com a linguagem, em sentido amplo, por ser a categoria mais complexa e trabalhada no autor. O grande desafio de Juan Rulfo estava com condensar em poucas páginas uma história densa (profunda), mas sem deixar de lado a expressividade do texto. Assim, através da elaboração da escrita, Rulfo cria uma “nova versão” da história mexicana, ou seja, sua representação ficcional da realidade. Para tanto, o autor busca na cultura e história mexicana, os elementos mais representativos, tais como o camponês, as revoluções, a língua e a morte.

O plano narrativo caracteriza-se pelo discurso direto e domínio da língua. A colocação da palavra revela as aflições mais íntimas do homem mexicano. Não há excessos e percebe-se a elaboração da sintaxe na organização frasal e da semântica na construção do sentido. Há pouca descrição, os períodos são curtos, o uso ideal de figuras de linguagem, elementos poéticos como tonicidade e a métrica, vão adornando o romance rulfiano.

A leitura do romance rulfiano simula uma experiência sensorial, uma vez que a descrição no manejo da palavra é carregada de significados e sentidos. Em certa ocasião, Rulfo descreveu seu método de trabalho: “No começo, você deve escrever levado pelo vento, até sentir que está voando. A partir daí, o ritmo e a atmosfera se desenham sozinhos. É só seguir o voo. Quando você achar que chegou aonde queria chegar é que começa o verdadeiro trabalho: cortar, cortar muito”. (RULFO, 2004, p. 8). A secura do texto torna-se, portanto, mais um elemento do esforço de representação da realidade. O trabalho com a linguagem recria a realidade com a pungência telúrica da palavra medida e calculada. Trabalho árduo e complexo, o uso conciso da palavra, a construção precisa da sintaxe, o aprofundamento da dimensão poética demandam tempo, esforço, conhecimento. Por isso a sensação de que o vigor da narrativa rulfiana brota exatamente da intensificação das forças intelectuais e artísticas que, juntas, burilam a palavra criadora de imagens para, não simplesmente, mimetizar a realidade, mas aprofundar o leitor nos subterrâneos dos conflitos e dramas humanos.

Pedro Páramo apresenta frases semanticamente bem estruturadas, além de uma linguagem poeticamente elaborada, não raro elíptica, que se cristaliza na revelação da palavra literária. A linguagem em *Pedro Páramo* apresenta variantes: de um lado, um estilo de expressão particular de um grupo, que corresponde aos diálogos incrustados de “mexicanismos”¹⁵ dos personagens; de outro, o estilo característico do narrador, pleno de lirismo.

O uso de técnicas narrativas e do estilo literário de Juan Rulfo, a destacar o laconismo, fatalismo atemporal e o caráter simbólico da linguagem, acaba por definir muitos recursos retóricos e poéticos que lhe moldam o exercício de criação literária. No romance, o autor serve-se de alguns desses recursos e figuras de linguagem, como a metáfora, a anáfora, entre outros, para descrever as implicações e conotações da realidade. Observe-se o aspecto metafórico quando Pedro Páramo pensa em Susana: “Tus labios estaban mojados como si **los hubiera besado el rocío**”. (...)” De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus **ojos de aguamarina**”¹⁶ (RULFO, 2017, p. 15 – grifo nosso). Observa-se a comparação entre os lábios molhados de Susana com as gotas de orvalho e os olhos verdes ou azulados como a cor do mar. O “sujeito poético” exalta lirismo e plenitude referente à pessoa amada.

¹⁵ Entendemos que o termo “mexicanismos” refere-se à linguagem popular. Grosso modo, assemelha-se ao regionalista linguístico observado no Brasil.

¹⁶ Seus lábios estavam molhados como se tivessem sido beijados pelo orvalho”. (...) “De você, eu me lembrava. Quando você estava ali me olhando com seus olhos de água-marinha. (Tradução nossa)

Outro recurso frequentemente utilizado por Rulfo é a reiteração. Nota-se uma recorrente repetição de palavras, frases e até mesmo de pensamento das personagens, o que evidencia um movimento giratório/cíclico da narrativa. No romance, a anáfora está presente em vários fragmentos, conforme no trecho a seguir: “**Vine a Comala** porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. (...) Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso **vine a Comala**”¹⁷ (RULFO, 2017, p. 5 – grifo nosso).

Cabe ressaltar o aspecto simbólico empregado na linguagem rulfiana, a começar pelo nome do personagem principal que dá título ao romance: Pedro significa pedra e páramo, planície seca. Nas palavras de Tringali (1988):

A função poética da linguagem quer dizer a função artística da linguagem, o que acontece quando a linguagem deixa de ser utilitária, um simples meio de comunicação e se converte enfim em si mesma e obriga a atenção fixar-se nela. E, na prática, como se realiza a linguagem artística, com quais recursos? A Retórica Geral responde que a função artística da linguagem se manifesta através do recurso às figuras. A linguagem figurada se generaliza como função poética ou artística da linguagem. (...) O que não se pode, no entanto, é identificar a função poética da linguagem ou função retórica com a essência da literatura. (TRINGALI, 1988, p. 120-1)

De certa forma, percebemos que se exercitam várias figuras retóricas e poéticas na linguagem narrativa de Rulfo. Além disso, há o emprego de recursos gráficos que ajudam a compor o texto, como o uso de aspas, reticências e passagens em grifo itálico. No romance, as lembranças de Dolores Preciado são grafadas em itálico e entre aspas. Esta variante demarca o pensamento da mãe de Juan Preciado, bem como reforça a separação temporal e espacial que os separam. O trecho a seguir exemplifica um pensamento de Dolores: “*Hay allí, pasando el puerto, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche de los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche*”¹⁸ (RULFO, 2017, p. 6 – grifo do autor).

¹⁷Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo. E assim foi se formando em mim um mundo ao redor da esperança que era aquele senhor chamado Pedro Páramo, o marido da minha mãe. É por isso que eu vim a Comala. (Tradução nossa)

¹⁸ Há lá, passando pelo porto, clareando a terra, iluminando-a durante a noite dos Colimotes, a vista muito bonita de uma planície verde, algo amarelo para o milho maduro. Comala é vista daquele lugar, clareando a terra, iluminando-a durante a noite. (Tradução nossa)

O trabalho com a linguagem no texto rulfiano não se concretiza somente com o manejo da palavra, da construção do sentido e da condição do homem; a utilização das aspas, reticências, do grifo itálico são elementos que chamam atenção do leitor e que não estão no texto por acaso. Ao demarcar a voz do Dolores do tempo remoto e num espaço distante, o autor reitera seu compromisso com a memória no resgate das lembranças longínquas; de um passado mexicano não tão distante.

2.3 Oralidade

Alguns críticos defendem que a originalidade da linguagem em *Pedro Páramo* instala-se na inovação da sintaxe. Tomando como base a fala do camponês mexicano, Rulfo trabalha as técnicas estruturais da língua preservando os elementos da oralidade. Salientamos que os estudos sobre oralidade são muito amplos e complexos requerendo uma análise mais aprofundada. Este trabalho não tem como foco o estudo da oralidade em *Pedro Páramo*; trazemos esta explanação para elucidar melhor nossa análise sobre a linguagem.

De acordo com Jean Franco: “El lenguaje de Rulfo es un habla regional, estilizada, pero no estamos ante un escritor regional, o al menos más regional de lo que pudiese serlo un Tolstói” (FRANCO, 1975, p. 383). Faz-se necessário apresentarmos brevemente o ponto de origem do qual nosso autor apropriando-se da cultura popular desenvolveu uma linguagem original e um estilo próprio de narrar.

A relação da obra de Juan Rulfo com a oralidade tem sido objeto de estudo de vários pesquisadores, tais como Walter Mignolo, Ángel Rama, Carlos Pacheco e Martin Lienhard. Os estudiosos partem da oposição oralidade/escrita, relacionando a oralidade com as culturas iletradas e marginalizadas da América pré-hispânica; e a escrita com a cidade letrada e a cultura espanhola. Por outro lado, alguns estudos têm privilegiado a análise da estrutura da narrativa rulfiana demonstrando a presença da oralidade na escrita. A construção da linguagem falada na obra de Rulfo está intimamente relacionada à oralidade, com ênfase na entonação (PACHECO, 1992).

Segundo Ángel Rama (2008), Juan Rulfo e outros escritores latino-americanos (José María Arguedas, Augusto Roa Bastos e Guimarães Rosa) têm levado a voz das comunidades predominantemente orais às sociedades escritas. Rama usa o termo *transcultural literária* para designar esse intercâmbio cultural na América Latina. O crítico Martín Lienhard (1996) baseia-

se nas oposições oral-escrita e cultura pré-hispânica-cultura europeia, ressaltando a escrita como instrumento de dominação e a oralidade como ponto de marginalização e inferioridade. O autor defende que, em *Pedro Páramo*, dialogam os seguintes conceitos: cultura oral influenciada pela pré-mitologia americana, nas afinidades aparentes entre *Pedro Páramo* e o mito de Quetzalcóatl¹⁹; e cultura escrita, conforme Carlos Fuentes (1972) aponta, com as semelhanças do romance com a *Odisseia*, de Homero.

Em entrevista, Rulfo sintetiza sobre seu trabalho e ressalta a importância da oralidade em sua obra.

J. S. ¿Podría dar una idea de cómo llegó a encontrar la manera de escribir *Pedro Páramo*?

J. R. Pues en primer lugar, fue una búsqueda de estilo. Tenía yo los personajes y el ambiente. Estaba familiarizado con esa región del país, donde había pasado la infancia, y tenía muy ahondadas esas situaciones. Pero no encontraba un modo de expresarlas. **Entonces simplemente lo intenté hacer con el lenguaje que yo había oído de mi gente, de la gente de mi pueblo.** Había hecho otros intentos -de tipo lingüístico- que habían fracasado porque me resultaban poco académicos y más o menos falsos. Eran incomprensibles en el contexto del ambiente donde yo me había desarrollado. **Entonces el sistema aplicado finalmente, primero en los cuentos, después en la novela, fue utilizar el lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído de mis mayores, y que sigue vivo hasta hoy**²⁰.

Em outra ocasião, Rulfo acrescentou dizendo: “Precisamente lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería, no hablar como se escribe, sino escribir como se habla” (RULFO *apud* HARRS, 2003). Nota-se que o destaque dado à linguagem na obra rulfiana não é por acaso. Esta tem atenção especial fazendo do texto escrito uma extensão da fala do camponês. O fato de “escrever como se fala” é uma marca recorrente na obra de Rulfo.

Rulfo encontró la forma justa para mostrar el imaginario cultural de una comunidad rural al eliminar al narrador omnisciente y darles a los personajes

¹⁹ Quetzacoatl é uma divindade na cultura e na literatura mesoamericanas cujo nome vem da língua Nahuatl e significa "serpente emplumada" ou "serpente de penas quetzal". É o deus asteca do vento, do ar e do aprendizado, usa em volta do pescoço o "peitoral do vento" *ehcailacocozcatl*, "a jóia do vento em espiral e voluta" feita de uma concha. Este talismã era uma concha cortada na seção transversal e provavelmente foi usado como um colar por governantes religiosos, como foram descobertos em sepultamentos em sítios arqueológicos em toda a Mesoamérica e provavelmente simbolizava padrões testemunhados em furacões, vórtices de poeira, conchas e redemoinhos, que eram forças elementares que tinham significado na mitologia asteca. Nos desenhos do códice, Quetzalcoatl e Xolotl eram retratados usando um *ehcailacocozcatl* em volta de cada um de seus pescoços. Segundo a lenda, Quetzalcoatl foi coagido por Tezcatlipoca a se embriagar de vinho e a ter relações sexuais com sua irmã, Quetzalpetlatl, uma sacerdotisa celibatária, e negligenciando seus deveres religiosos. Na manhã seguinte, Quetzalcoatl, sentindo vergonha e arrependimento, mandou seus servos construírem um baú de pedra, adorná-lo em turquesa e, em seguida, deitá-lo no baú e incendiá-lo. Suas cinzas subiram para o céu e então seu coração se seguiu, tornando-se a estrela da manhã, Vênus.

²⁰ <http://ciudadseva.com/texto/entrevista-a-juan-rulfo/> (Grifo nosso)

vida y lengua propias. Así narrador y personaje se convierten en una sola identidad, se confunden; y al confundirse se crea un lenguaje literario nuevo que finge ser lenguaje hablado, y que se establece como valiosas las experiencias y la visión del que habla (KLAHN, 1992, p. 427).

Neste sentido, a estrutura oral em *Pedro Páramo* pode ser descrita como “la utilización exhaustiva de las potencialidades de evocación fonética que pueden hallarse en la palabra escrita, la letra se pretende sonido, encarnación de una voz” (PACHECO, 1992, p. 60). O crítico, Carlos Pacheco analisa a “textura bucal” da narrativa, o domínio da fonética no visual; o processamento de linguagem fonética e finalmente os diferentes recursos para representar a mentalidade de uma cultura oral; cita como a construção retórica da oralidade é construída através da repetição como um elemento estrutural, como “um recurso fundamental no projeto rulfiano em representar uma cultura oral”; esta construção retórica tem como objetivo produzir uma “impressão bucal” (PACHECO, 1992).

Cabe ressaltar que Rulfo não queria transcrever a língua falada; sua intenção era “escrever como se fala”, ou seja, dá um tratamento estético a fala campesina sem intervir nas marcas de oralidade. Percebida por uma aguçada audição, as estruturas da linguagem oral deram ao escritor as ferramentas necessárias para recriar a linguagem do camponês, em um labor artístico que assemelha essas mesmas estruturas. Por isso, quando lê *Pedro Páramo*, o leitor tem impressão “de estar ouvindo”. Conforme Pacheco, “a construção retórica da oralidade” é uma reelaboração da oralidade criada na própria estrutura da escrita, que nasce na linguagem oral.

Rulfo es el primero que transforma el lenguaje popular en un elemento artístico. Su idioma es completamente local, pero su calidad poética la hace universal.(...) él no es un imitador, es un recreador, reelabora el lenguaje con una firme, consciente voluntad artística. Se adentra en sus fuentes semánticas para crear una expresión individual, pero no rompe sus condiciones más íntimas con el genio de la lengua y con el pueblo... La eficacia de este lenguaje se demuestra palabra por palabra. En el transcurso de la narración es imposible hallar un solo término que desentone del conjunto ... (PACHECO, 1959, p. 3).

Ao preservar a marca da oralidade, isto é, a fala do camponês mexicano, Juan Rulfo está preservando a identidade cultural do homem do campo, além de trazer para seus textos os aspectos sociais e históricos da vida do interior do México. Dar voz ao camponês significa narrar a história de outro ponto de vista; ouvir os excluídos, os pobres, os injustiçados. Trazendo

para a literatura esta reflexão, o autor problematiza uma realidade que na maioria das vezes é marcada pela injustiça social.

Ao tomar da cultura popular os aspectos mais representativos, Juan Rulfo preserva em sua obra a identidade de povo mexicano. Isto significa que, ao trazer a fala do camponês mantendo as marcas da oralidade, inovando à escrita, reelaborando a linguagem, fundando um novo estilo de narrar, o autor incorpora em sua escrita o ato político e ideológico das classes desfavorecidas. O uso da língua denuncia o lugar de fala, ou seja, aponta de onde ela vem, a classe social, localização geográfica. Em *Pedro Páramo*, a voz do camponês mexicano está em evidência, pois é também elemento central na obra. Como afirma Juan Villoro (2016):

Si Mariano Azuela escribió *Los de abajo* y Martín Luis Guzmán escribió de “los de arriba”, Rulfo lo hizo de los expulsados (...). Rulfo crea la gran parábola del despojo: hombres que son tan pobres y tan desposeídos que ni siquiera tienen derecho de que algo les suceda, no tienen propiedad ni un destino propio, no tienen historia. (VILLORO, 2016, s/p.)

O México que tem por idioma oficial, o espanhol, isto é, a língua do país colonizador (Espanha), trazendo em seu bojo o viés político e ideológico. Deixa latente a história de um país colonizado, que através da miscigenação entre índios e espanhóis originou o povo mexicano. Nesse contexto, a língua deixa de ser somente o veículo de comunicação e passa a ser instrumento histórico. Na prosa rulfiana, a língua não é somente um instrumento do qual o autor usa para narrar histórias. Esta é uma das categoriais mais trabalhadas, que requer muita atenção. Assim, a potencialidade do idioma espanhol em *Pedro Páramo* é a concretização do poder na palavra e da linguagem como elemento construtor da realidade imaginada pelo autor.

2.4 Da inovação da sintaxe

O estilo literário engloba uma série de elementos dos quais os escritores lançam mão na escrita de suas obras. Percebemos a predileção por temas mais robustos como em *Cien años de soledad*, de Gabriel Garcia Márquez, pela concisão em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, pelo manejo com a linguagem em *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. A matéria-prima de trabalho do escritor é a língua. Mas, não basta dominar o léxico, sendo preciso reinventá-lo, como fez Guimarães Rosa, e neste caso, Juan Rulfo.

Sem formação acadêmica, Juan Rulfo graduou-se na vida e nas agruras dos campos mexicanos. Tornou-se escritor por vocação para a escrita, bem como pelo leitor assíduo que era. Conhecia muitos clássicos da literatura mundial, tanto que o é sempre ressaltado influências significativas dos grandes clássicos da literatura em sua obra.

Sua escrita pauta-se num texto enxuto que preza pela organização lexical e elaboração da linguagem. O trabalho com a língua é facilmente percebido em *Pedro Páramo*. No romance, o autor procurou descrever sucintamente, o uso da palavra com dimensão poética e figuras de linguagem, como por exemplo, a metáfora. Do ponto de vista gramatical,

Todos los elementos son portadores de significación (las palabras, los componentes fónicos, las formas gramaticales, sintácticas, la fraseología, como los componentes temáticos), y participan en la creación del sentido global de la obra. Pero el orden que asumen los elementos dentro de una obra no obedece a una fórmula fija; su jerarquización juega un papel decisivo en el sentido de la obra en la medida que son mayores portadores de significación que los otros elementos. (STEPHAN, 1990, p. 19)

E, ainda, conforme apontado, Rodríguez-Luis:

(...) se compone en gran medida de voces que sí desvían de la norma culta, el empleo por Rulfo de la lengua popular mexicana está lograda a través de una variedad de estructuras sintácticas y de un meticuloso proceso de selección y depuración lingüísticas. No cabe duda que es una recreación artística del lenguaje popular lo que constituye la esencia – en lugar del meramente el vehículo – de la originalidad de Rulfo. (RODRÍGUES-LUIS, 1985, p. 139)

A obra rulfiana é consequência do estilo erudito de Juan Rulfo. Conforme vimos, o trabalho de criação do romance *Pedro Páramo* estende-se mesmo após a publicação com correções pontuais em edições posteriores. Segundo o autor:

Había leído mucha literatura española –confiesa Rulfo– y descubrí que el escritor llenaba los espacios desiertos con divagaciones y elucubraciones. Yo, antes, había hecho lo mismo y pensé que lo que contaba eran los hechos y no las intervenciones del autor, sus ensayos, su forma de pensar, y me reduje a eliminar el ensayo y a limitarme a los hechos, y para eso busqué personajes muertos que no están dentro del tiempo o del espacio...evité la adjetivación entonces de moda...sólo destruía la substancia esencial de la obra, es decir, lo sustantivo. ***Pedro Páramo* es un ejercicio de eliminación.** Escribí doscientas cincuenta páginas donde otra vez el autor metía su cuchara. La práctica del cuento me disciplinó, me hizo ver la necesidad de que el autor desapareciera y dejara hablar a sus personajes libremente, lo que provocó, en apariencia, una

falta de estructura. Sí hay en *Pedro Páramo* una estructura, pero una estructura construida de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas donde todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo. También se perseguía el fin de dejarle al lector la oportunidad de colaborar con el autor y que llenara él mismo esos vacíos. En el mundo de los muertos el autor no podía intervenir. (RULFO *apud* FREIXAS, 1998, p. 212 – grifo nosso)

Percebe-se que a linguagem em *Pedro Páramo* passou por um processo exaustivo de correção. O autor procurou retirar os excessos do texto a fim de produzir uma obra “minimalista”. O papel desempenhado pela linguagem exigiu muito conhecimento, domínio e, acima de tudo, um estilo próprio de narrar. Desse modo, “el estilo sustantivo del autor – parco en la adjetivación y en la descripción – y la ausencia casi completa de palabras abstractas en su obra si vinculan también con aquella vocación con síntesis afectiva del habla” (VITAL, 2017, s/p). Conforme González Boixo:

La prosa de Rulfo, basada en verbos y sustantivos indicará, en principio, un ritmo narrativo rápido, basado en la acción; sin embargo, más bien se observa que el ritmo es lento, pues los personajes utilizan continuos circunloquios y repeticiones. No obstante, también se encuentra momentos en que la narración es sólo acción, avance, llegando a ser extremadamente ágil. (BOIXO *apud* VARELA, 2004, p. 36).

A austeridade com a linguagem na prosa rulfiana pode ser entendida também como uma metáfora. A concisão do texto é também minimização das descrições, dos diálogos longos, das ações e até mesmo do enredo. Com o texto curto do romance, Rulfo priorizou a essência da narrativa, tendo como foco a narração da história da destruição de Comala, lugar onde até mesmo o silêncio tem voz.

2.5 A narrativa poética

José Luis Bobadilla inicia o ensaio *Rulfo y la poesía en Pedro Páramo* afirmando que Juan Rulfo foi o “poeta mexicano mais importante do século XX” (BOBADILLA, 2015, p. 35). Esta constatação, um tanto peculiar, instaura um traço distintivo na escrita do autor mexicano. Como sabemos, a literatura rulfiana é escrita em prosa. Então, por que considerá-lo “o poeta mais importante do século XX”? Estaria Bobadilla exagerando ao atribuir esta característica a Rulfo? Talvez. No decorrer do ensaio, o crítico defende seu ponto de vista e traça uma análise que classifica a obra rulfiana como poesia porque “su escritura alcanza y rebasa los limites de

la expresión poética que lo antecedió. Su lenguaje amplía la tradición de la poesía y la literatura mexicanas de una manera más honda sin ser coercitiva” (BOBADILLA, 2015, p. 36). Esta constatação não fica restrita a Bobadilla, sendo que outros pesquisadores também corroboram essa asserção, ao considerar os textos de Juan Rulfo como prosa poética. Segundo, López Mena (2005),

Juan Rulfo es el narrador mexicano más importante del siglo XX. Su breve obra tiene la significación de un momento de llegada de las direcciones de la literatura nacional, el de la aspiración al carácter auténtico en el uso del lenguaje y en la construcción de los argumentos (LOPÉZ MENA, 2005, p. 202).

Parece-nos mais coerente o posicionamento acima de López Mena sobre a importância de Juan Rulfo para a literatura mexicana naquele período. Cabe-nos questionar: como o romance rulfiano se configura em narrativa poética? Victor Jiménez (2006) nos traz a resposta:

Son textos (*El llano en llamas e Pedro Páramo*) que se inscriben en una línea imaginaria que yo llamaría de “refundación” del lenguaje, con una revaloración de sus aspectos musicales y rítmicos. Se privilegia la descripción del paisaje en clave lírica, en estrecha correlación con cuanto siente el personaje. De este último se pone en evidencia la voz, la palabra proferida, la modulación de dicha palabra, y el gesto que la acompaña, como también el silencio. Se observa un principio rítmico dado por la reiteración de vocablos y expresiones. Esto la acerca a la poesía. (JIMÉNEZ, 2006, p. 459-460)

Em *Pedro Páramo*, a poética narrativa se concretiza através de macroestruturas (tempo, espaço, personagens, linguagem, etc.) para atingir um efeito de verossímil com a realidade. Lembremos do esforço de Rulfo em condensar uma história profunda em poucas páginas. Assim, o autor opta pelo que Pellicer (2010) denomina de *economia poética*, técnica que segundo ele, amplia o sentido e a significação da palavra.

El resultado del trabajo de Juan Rulfo para darle forma al discurso narrativo de *Pedro Páramo* fue magistral por muchos motivos, sobre los cuales la crítica se ha ocupado con la extensión y la profundidad que merece una de las cumbres de las letras universales del siglo XX. Entre esos motivos se encuentra la destreza con la que el autor manejó la economía poética en la composición de su obra maestra; economía concebida como el arte de proyectar un significado por medio del ahorro en el empleo de los recursos del significante. Una suerte de minimalismo poético. Ahorro en el que lo “breve” del significante corresponde, en proporción inversa, a lo “grande” del significado. Ahorro generado con frecuencia por el lenguaje figurado que es prácticamente imprescindible en la expresión poética; en efecto, las figuras retóricas, particularmente los tropos, se caracterizan, entre otras cosas, por su

brevedad, y se presentan como inmejorable ejemplo de economía poética; metáfora, sinécdoque, metonimia, ironía, etc., multiplican –combinando, sugiriendo, intercambiando, desdoblando– el poder y el alcance, y también la ambigüedad, del significado. Es decir, enriquecen su expresión. Lo poético aparece entonces asociado con lo oblicuo, difícil o artificial como pueden serlo la rima, el ritmo, la métrica, las simetrías, las ambigüedades, los desafíos y alardes sintácticos, los tropos y, dentro de la narrativa, la trama. (...) **para crear el discurso poético de *Pedro Páramo*, Rulfo violentó el orden cronológico en la sintaxis narrativa, y eliminó, o al menos redujo al mínimo, todo lo que pudiera resultar accesorio: introducciones y conjunciones, explicaciones y descripciones.** (PELLICER, 2010, p. 198 – grifo nosso)

A reflexão acima sistematiza, em linhas gerais, o sentido da expressividade em *Pedro Páramo*. O objetivo do autor é justamente contar uma narrativa, representar uma realidade. A experiência através do texto é estimulada pelas imagens sensoriais, ou seja, a leitura do romance rulfiano desperta sensações, impressões e sentimentos.

La insistencia en llevar nuestra atención hacia el tiempo, hacia la época del año, hacia un determinado momento o hora del día o de la noche, constituye una de las características más sobresalientes del estilo evocativo de Rulfo. Y es que es de la esencia de la evocación traer a la memoria o a la imaginación el recuerdo de algo en el tiempo: un momento, una época, un ambiente [...] No se describe, se trae a nuestra imaginación el aspecto de las cosas en ese determinado momento; por eso, tal vez, la insistencia en el uso de imágenes sensoriales, de colores, de efectos de luz. (DIDIER, 1954, p. 201-202)

Estas passagens no romance são significativas, uma vez que a colocação da palavra na produção de sentido é consequência do efeito poético da linguagem. Não se trata somente de figuras de linguagem como a metáfora ou a anáfora, mas constituição do sentido frasal como um todo. Neste interim, Bobadilla (2015) defende que o poético na prosa rulfiana se dá pela amplitude de sentido do texto:

Pedro Páramo podrá tener muchas menos páginas que otras narraciones importantes del siglo XX; pero, como sucede con la mejor poesía, esa organización de palabras posee todos los estratos de sentido operando al mismo tiempo. Y esto desde luego resulta asombroso en un libro entero; es perturbadoramente insólito por su despliegue ligero y, sobre todo, por su inigualable condensación (BOBADILLA, 2015, p. 40).

Em *Pedro Páramo*, a linguagem poética é construída através de imagens sensoriais, ou seja, a narração de uma cena que aguça os sentidos. As construções narrativas das cenas são

reais e o leitor tem uma “verdadeira dimensão da realidade”. Assim, as descrições de Comala são bons exemplos das imagens sensoriais – mais especificamente as lembranças de Dolores.

“...Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...”. (...)

“...No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo²¹.” (RULFO, 2017, p. 21 – grifo do autor).

A descrição que a personagem faz do povoado é direta e sensível. Embora tenha saído de Comala havia muito tempo, Dolores mantinha um sentimento saudosista do lugar em que viveu. Desse modo, ela resgata a cor e o cheiro como sinais de um povoado vivo. A cor da terra e o odor de alfafa e de pão remetem as imagens sensoriais percebidas pelos órgãos dos sentidos com a visão e o olfato. O povoado que tem o cheiro de mel derramado é como se fosse doce e frutífero. No entanto, esse não é o lugar paradisíaco que seu filho encontra. Pelo contrário, chegando em Comala, Juan Preciado se depara com um povoado abandonado, vítima do rancor de seu pai. Mais adiante, Dolores reitera a saudade por Comala:

“Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...” (RULFO, 2017, p. 62 – grifo do autor).

Ao descrever Comala, o narrador evoca elementos da natureza, como a cor, o aroma, a alfafa, o mel, as árvores, os períodos do dia, e por fim, o vento. É como uma experiência para Dolores, resgatar da memória a doce lembrança de sua cidade natal; como se a personagem sentisse tudo aquilo que descrevia. Esta imagem paradisíaca de Comala só está viva na memória de Dolores, em seu coração, no mais profundo ser. Tais passagens são de extrema importância para a narrativa para compreender como era o povoado antes do poderio de Pedro Páramo. As passagens de Dolores descrevem a geografia do povoado num tom saudosista. São imagens de

²¹ ...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...
... Não sentir outro sabor que não o dos botões das laranjeiras na mornidão do tempo. (Tradução nossa)

lugar acolhedor e belo, tal como Canaã, a “terra que mana leite e mel” (Bíblia online, Deuteronômio 26:9).

Quando Dolores manda seu filho partir em busca do pai cobrar o esquecimento em que os deixara, ela também quer que ele vá em busca de sua origem, do lugar onde nasceu. Aos olhos de Dolores, Comala é um lugar perfeito, cheio de vida. Mas, ao chegar no *pueblo* Juan Preciado tem uma visão bem diferente do que narrava sua mãe.

— ¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

— Comala, señor.

— ¿Está seguro de que ya es Comala?

— Seguro, señor.

— Y por qué se ve esto tan triste?

— Son los tempos, señor.

Yo imaginaba ver aquellos a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre rasgos de suspiros. Siempre vivo ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver;²²(...). (RULFO, 2017, p. 6)

Em seguida retomam a conversa:

(...) — ¿Qué dices usted?

— Que ya estamos llegando, señor.

— Sí, ya lo veo. ¿Qué pasó por aquí?

— Un correcaminos, señor. Así les nombran a esos pájaros.

— No, yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.

— No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.

— ¿Y Pedro Páramo?

— Pedro Páramo murió hace muchos años.²³ (RULFO, 2017, p. 9)

²² — Como se diz que é a cidade que você vê lá embaixo?

— Comala, senhor.

— Tem certeza de que é Comala?

— Claro senhor.

— E por que é tão triste?

— São os tempos, senhor.

Eu imaginei ver aquilo através das memórias de minha mãe; de sua nostalgia, entre traços de suspiros. Ela sempre viveu suspirando por Comala, pelo retorno; mas nunca retornou. Agora eu venho no lugar dela. Eu trago os olhos com que ela olhou para essas coisas, porque ela me deu seus olhos para ver. (Tradução nossa)

²³ — O que o senhor disse?

— Que já estamos chegando, senhor?

— Pois é, estou vendo. O que foi que aconteceu?

— Um corre-caminhos, senhor. É assim que chamam esses pássaros.

— Não, eu perguntava o que foi que aconteceu com o povoado, que parece tão sozinho, como se estivesse abandonado. Parece que ninguém mora nele.

— Não é que pareça. É o que é. Aqui não mora ninguém.

— E Pedro Páramo?

— Pedro Páramo morreu faz muitos anos. (Tradução nossa)

O trecho narra o diálogo entre Juan Preciado e Abundio quando estão se aproximando de Comala. Nota-se que, ao avistar o povoado, Preciado tem uma percepção bem diferente, pois vê um lugar abandonado. O *pueblo* triste, que segundo Abundio era por causa “dos tempos”, retrata a realidade presente do momento em que o filho de Dolores observa à distância. Mesmo vendo com seus próprios olhos (e não com os olhos de sua mãe – os que ela havia lhe dado), o jovem parece não crê no que está vendo. Por isso, contesta seu interlocutor – ¿ Está seguro de que ya es Comala? A Comala paradisíaca descrita por Dolores não existe mais. Como pode o paraíso torna-se um povoado sombrio e aterrorizante? Por fim, Juan Preciado custa acredita que só há um *pueblo* habitado por fantasmas e que, na descrição de Abundio, era o próprio inferno.

3 PEDRO PÁRAMO: ARQUÉTIPOS DA REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Mesmo diante da pequena extensão da obra literária rulfiana, o pesquisador esbarra numa vasta e sólida fortuna crítica. Definir o recorte de pesquisa torna-se difícil e ao mesmo tempo desafiador. Escrever sobre um romance tão denso quanto *Pedro Páramo* faz-nos abandonar leitura por deleite. É necessário desfazer-nos das leituras por entretenimento e ver o livro como objeto de estudo. Em nosso caso, optamos por não abandonar a leitura sensível por prazer, mas incluir o olhar crítico e objetivo que a pesquisa exige. A intimidade que se ganha com as recorrentes visitas à obra é fundamental para o progresso e sucesso da análise. Assim, este estudo mostra-se como a percepção de mais uma leitura do romance de Juan Rulfo. Mais uma oportunidade de perceber que o texto literário não se encerra com as críticas, artigos, dissertações e teses. Esta é mais uma possibilidade, entre tantas outras, de se ler *Pedro Páramo*.

Nesta terceira seção discutiremos a representação da realidade na obra *Pedro Páramo*, mais especificamente, a produção de sentido da realidade. Como já mencionado, o romance tem como pano de fundo dois principais eventos da história do México do início no século XX – A Revolução mexicana e a *Cristiada*. Além disso, o romance tem por cenário o campo mexicano, o que acentua a identidade sociocultural e a predileção pelos problemas do homem camponês.

A história central do romance gira em torno de um filho que procura o pai num povoado desconhecido. Outras histórias vão sendo anexadas no desenrolar da narrativa. Os dramas que conflitam no romance estão longe de ser somente uma realidade mexicana. Muito mais do que narrar os problemas do México, Juan Rulfo em *Pedro Páramo*, funde a história aos temas locais tornando-os universais. Por isso não é tão difícil se identificar com um personagem rulfiano, pois mesmo que estejam encenando no páramo mexicano, sua abrangência não tem fronteiras.

A narrativa segue um fluxo de leitura quase contínuo. Salvo alguns contratempos para identificar as falas dos personagens, reorganizar o entendimento do enredo, compreender ambiguidades ou “aceitar” o insólito. No meio do livro, o leitor surpreende-se com a revelação de que todos os personagens estão mortos. A “quebra” da leitura fluída dá-se quando a voz do narrador, Juan Preciado, desaparece da narrativa. Daí em diante o leitor será guiado pela memória dos personagens na segunda parte do romance.

Um questionamento nos inquieta: Por que Rulfo “deu vida” a um povoado morto? Qual mensagem há por trás dessa história em termos humanos, sociais e históricos? Se o romance

rulfiano não fosse narrado por personagens fantasmas muito provavelmente a magia estaria comprometida. Arriscamos afirmar que o diferencial em *Pedro Páramo* é justamente a narrativa contada pela perspectiva da morte. Assim, o autor cria uma obra imutável, já que o passado não pode ser alterado.

Ao longo dessa seção responderemos como a representação da realidade se materializa no romance rulfiano conforme delimitado: a morte, a memória e o poder. Nosso intuito é discutir alguns modelos de como Rulfo concebe a “realidade objetiva” na subjetividade do romance.

3.1 O que é representação literária?

O conceito de representação é amplo, complexo e polissêmico. Podemos afirmar que existem significados diferentes para cada área do conhecimento. Neste estudo nos deteremos no conceito de representação conforme discussão no campo literário.

Do latim *repraesentare* quer dizer “tornar presente; apresentar de novo”; o vocábulo *representação* na língua portuguesa possui as seguintes acepções:

1) ato ou efeito de representar(-se); 2) aquilo que se representa; 3) ideia ou imagem que concebemos do mundo ou de alguma coisa; 3.1) Rubrica: filosofia: operação pela qual a mente tem presente em si mesma a imagem, a ideia ou o conceito que correspondem a um objeto que se encontra fora da consciência. (...) 7) Rubrica: teatro. m.q. encenação; 8) Rubrica: cinema, teatro, televisão. ato de representar papéis em espetáculos teatrais, cinematográficos etc.; atuação; 9) reprodução por meio da escultura, da pintura, da gravura; (...) 20) Rubrica: psicologia. imagem intencionalmente chamada à consciência e mais ou menos completa de um objeto qualquer ou de um acontecimento anteriormente percebido (HOUAISS, 2001, p. 2432-2433).

Estes significados parecem-nos bem próximo do conceito de representação empregado pela arte literária. A ideia de representação, no sentido literário, remonta ao conceito de mimesis da poesia épica, conforme Platão e Aristóteles. Por critério didático, adotaremos a ordem cronológica da literatura fonte. Primeiramente discorreremos sobre a concepção platônica, seguida da visão aristotélica.

Em *A república*, cujo tema central é a justiça, no livro X, Platão discute se a poesia pode atingir a verdade na construção filosófica do tipo ideal de Estado. Comparando com a filosofia, ele investiga se a poesia épica aproxima o homem da verdade para fazê-lo melhor. A postura

de Platão evidencia a descrença em tal efeito. Para ele, a poesia é um dos empecilhos, pois encobre o conhecimento e que não possibilita o homem e o Estado de acessar a verdade. Desse modo, a poesia é tida como “mentira” já que não educa, sendo segundo Platão, hierarquicamente inferior.

O filósofo bane os poetas da “Politeia” por considerá-los inimigos da filosofia, isto é, do conhecimento. A poesia é minimizada porque imita as ações humanas e isso a distancia da verdade. Para o filósofo grego, o mundo sensível em que vivemos, enquanto seres de carne e osso, constituía uma espécie de simulacro do Mundo das Ideias, dimensão de onde todos nós tivemos nossa origem. Seria dever do homem, como *télos* existencial, exercer a inteligência e o entendimento através da concepção de *ideia*, isto é, desembaraçar o pensamento de modo a torná-lo apto a elevar-se da multiplicidade das sensações à unidade racional. Segundo esta visão, a poesia seria, portanto, uma espécie de cópia de segunda mão, um decalque não do mundo das ideias, mas do próprio mundo dos sentidos. O marceneiro, por exemplo, ao construir um objeto, é menos nocivo à Cidade do que o poeta ou o pintor. Isto porque quando o marceneiro constrói uma mesa, apesar de ser um trabalho imitativo, uma vez que ele apenas copia a imagem desse objeto que já existe no mundo das ideias como conceito, ele o faz de forma direta. Já o pintor ou poeta, quando nos apresenta uma cena em que aparece uma mesa, está imitando esse objeto não do mundo das ideias, mas do mundo dos sentidos. Ou seja, ele imita a mesa do marceneiro. Trata-se, portanto, de uma imitação da imitação. Dessa forma, a arte literária (ou a plástica) funcionaria como uma espécie de liame a atar ainda mais o homem ao jugo dos sentidos; ela seria um entrave maior a sua ascensão à dimensão do Bem, da Beleza, da Verdade. Para o filósofo grego, “a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição” (PLATÃO, 2001, p. 455).

Em verdade, o postulado platônico funda-se numa compreensão muito mais abrangente que a poesia. Entende-se que Platão via uma aplicabilidade da arte mimética na política, na ética, isto é, no funcionamento da sociedade.

(...) o que é claro é que Platão procura, contra os sofistas, manter a qualquer preço uma linha de distinção bem definida entre realidade e ilusão, verdade e mentira. Sem essa linha, todo o seu projeto de construção de uma cidade justa desmoronaria. Por isso, a sua crítica da mimesis pertence a um projeto político muito maior, que poderíamos chamar, hoje, de luta ideológica. Sabendo da força das imagens, Platão tenta domar, controlar a produção dessas imagens, impondo-lhe normas éticas e políticas. Esse gesto inaugura a crítica ideológica

e, inseparavelmente, a censura, uma aliança infeliz que perdura até hoje. (GAGNEBIN, 1993, p.69)

Contrário as ideias pregadas pelo mestre, seu discípulo Aristóteles veio na contramão do pensamento platônico. Ele entende que a poesia pode recriar as coisas num plano novo. A teoria aristotélica da arte poética tem por conceito-chave a mimesis. Para o filósofo (*Poética*, 1448b), “imitar é congênito no homem”. O homem tem tendência natural para a imitação, o que o distingue dos demais seres vivos. Logo, imitar é inerente ao homem.

Segundo o que foi dito se apreende que o poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e **sim as coisas quais poderiam vir a acontecer**, e que sejam possíveis tanto na perspectiva de verossimilhança como da necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa; casos as obras de Homero fossem postas em metros, não deixaria de ser história; a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder. E é por esse motivo que a poesia épica contém mais filosofia e circunspeção do que a história; a primeira trata das coisas universais, enquanto a segunda cuida do particular. Entendo que tratar das coisas universais significa atribuir a alguém ideias e atos que, por necessidade ou verossimilhança, a natureza desse alguém exige; **a poesia, desse modo, visa ao universal, mesmo quando dá nome a suas personagens**. Quanto a relatar o particular, ao contrário, é aquilo que Alcebíades fez, ou aquilo que fizeram a ele. (ARISTÓTELES, 2000, p. 47 – grifo nosso)

A poesia não se limita somente a imitar, mas cria o que poderia acontecer. Segundo Aristóteles, o traço distintivo da poesia, aquilo que a torna diferente das outras formas de expressão escrita, não é a forma, isto é, o fato de ser composta em versos. Afinal, um tratado de medicina ou física, mesmo escrito em verso, não constitui um texto poético. Em sentido contrário, há textos que, mesmo abdicando do verso, se constituem em poesia. A marca distintiva da poesia residiria em outras propriedades, não no seu aspecto formal; e essas propriedades seriam a mimesis e a verossimilhança e, no caso específico da tragédia, considerada a arte poética por excelência, também a catarse.

Com relação às duas primeiras propriedades da poesia, Aristóteles defende que o poeta domina a arte da criação, imitando os gestos e ações humanos. Mas a poesia não mantém com a verdade daquilo que imita um pacto estreito. A verossimilhança garante que, ao invés de amoldar-se a acontecimentos verdadeiros que lhe sejam exteriores, a poesia projete situações ordenadas e coerentemente necessárias, de acordo com sua própria lógica interna. São situações não exatamente agrilhoadas à verdade, mas, antes, dotadas de semelhança com o real, o verdadeiro.

Com relação à mimesis, Aristóteles se manifesta nestes termos:

A imitação (mimesis) de uma ação é o mito (fábula)... A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a **imitação**, não de homens, mas **de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade** (pois a infelicidade resulta também da atividade) (...) Daí resulta serem os atos e a fábula a finalidade da tragédia. Sem ação, não há tragédia. (ARISTÓTELES, 2000, p. 299 – grifo nossos).

O conceito de mimesis foi e é amplamente discutido. Devido à complexidade do conceito sempre há necessidade de revisitá-lo para “atualização”. Efetivamente, o conceito de mimesis como representação tem suscitado inúmeras interpretações.

Assim, quando falamos em representação literária, neste estudo, estamos nos referido à representação da realidade, o que abrange não somente o homem como ser social e histórico, mas todo o produto da interação entre ele e o seu meio (as sociedades, as ciências, as artes, etc.). A literatura, como arte da imitação, oferece ao homem várias possibilidades de interação e interpretação do mundo. Apresenta uma gama de desdobramentos ficcionais e traz à cena, de forma verossímil, aspectos e interpretações da realidade exterior.

No plano literário, com o passar do tempo, o conceito mimesis ampliou-se, de forma a abranger a “comunicação inter-humana” (CANDIDO, 1993, p. 23). Segundo Antoine Compagnon, a mimesis constitui “o termo mais geral e corrente sob o qual se conceberam as relações entre a literatura e a realidade” (COMPAGNON, 2001, p. 97).

Em *Pedro Páramo*, especialmente, há críticos que afirmam em análises consistentes que se trata de um romance de denúncia social; outros atentam para o caráter histórico. Em síntese, o romance se enquadra em todas essas leituras, uma vez que representa “(...) una nueva manera de decir la realidad significativa de una nueva visión de mundo” (KLAHN, 1996, p. 521).

3.2 A ficção representada

Em *Uma história da leitura*, Alberto Manguel (1997) aborda a inerente capacidade leitora do ser humano. Essa capacidade não se restringe a leitura de livros, mas também do mundo, do outro e de si mesmo. Salaria que os leitores de livros estendem ou concentram uma faculdade comum a todos os indivíduos: a leitura. E afirma que a significação de um objeto, espaço, acontecimento ou outra presença (o Outro) é conferida pelo leitor.

A teoria da recepção e do efeito estético formulada pelos teóricos Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser apresenta uma nova concepção de pensar sobre o texto e o leitor. Nessa perspectiva, Iser (1996) formula o conceito de leitor implícito, que é entendido como uma estrutura textual que oferece “pistas” sobre a condução da leitura. Esse leitor só existe na medida em que o texto determina sua existência, e as experiências processadas, no ato da leitura, são transferências das estruturas imanentes ao texto. Partindo dessa concepção, o leitor passa a ser percebido como uma estrutura textual (leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura real).

O leitor implícito (sem existência “real”) surge das estruturas textuais, na medida em que estas reivindicam sua participação. Assim, a criação literária, por meio de sua organização textual, antecipa os efeitos previstos sobre o leitor. No entanto, os princípios de seleção que possibilitam a atualização do texto são particulares a cada leitor. As perspectivas do texto visam um ponto de referência, assumindo caráter instrutivo; “o ponto comum de referências, no entanto, não é dado enquanto tal e deve ser por isso imaginado. É nesse ponto que o papel do leitor, delineado na estrutura do texto, ganha seu caráter efetivo”. (ISER, 1996, p. 75).

Podemos, portanto, definir o leitor como uma função transformadora, pois, devido a sua ação, a obra literária deixa de ser um mero atrativo artístico para tornar-se objeto estético. Iser (1996) denomina de *repertório*, o conjunto de normas sociais, históricas e culturais trazidas pelo leitor como bagagem à leitura, e este diz respeito ao sistema de normas extraliterárias que constituem o pano de fundo da obra. O texto literário também ressalta para o repertório, na medida em que põe em jogo um conjunto de normas.

A leitura potencializa a união do repertório do leitor real e o repertório do texto (leitor implícito). A identificação entre leitor e texto ocorre a partir da interação entre ambos e surge como consequência do confronto do horizonte de expectativas do leitor e da obra. Durante a leitura, o leitor utiliza estratégias de seleção por meio das quais confronta suas expectativas com as do texto. As estratégias são responsáveis pela organização do repertório, por meio das perspectivas do narrador, das personagens e do próprio enredo.

Iser cria também o conceito de perspectividade que é de grande relevância para a compreensão da relação texto/leitor. Segundo o teórico, o texto é um *sistema perspectivístico* em que os elementos textuais são selecionados através das estratégias e combinados por meio do repertório. Desse modo, o texto elenca diversas visões do objeto através dos vários pontos de vista apresentados, efeito que ocorre porque cada perspectiva não apenas permite uma determinada visão do objeto intencionado, como também possibilita a visão das outras. Essa

visão resulta do fato de que as perspectivas referidas no texto não são separadas entre si, muito menos se atualizam paralelamente.

Pedro Páramo possibilita desvelar a lógica subjacente à organização formal do romance. Percebe-se, assim, que a perspectiva de compreensão do texto ficcional de Rulfo gera uma confusão de entendimento nas leituras iniciais. Cabe explorar aqui, brevemente, as ideias que Wolfgang Iser desenvolve em *O fictício e o imaginário*, acerca da relação entre realidade e ficção. Iser (1999) aborda a discussão da interação, ou seja, ele tenta compreender de que maneira o fictício e o imaginário tornam-se um contexto do outro. Para Iser, o efeito estético já não leva mais o autor em consideração, mas sim o leitor. Os leitores permanecem, assim, “enredados no texto”, podendo-se observar a si mesmos neste enredamento. Segundo o autor, é deste recurso de enredamento que derivariam os atos de fingir inerentes ao texto ficcional, sendo que para ele o fictício “é caracterizado (...) por uma travessia de fronteiras entre os dois mundos que sempre inclui o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que visa” (ISER, 1999, p. 68).

Os três atos de fingir presentes em todo texto literário são compostos pela tríade: a seleção, a combinação e o desnudamento. A seleção, enquanto ato de fingir, cria “um espaço de jogo, pois faz incursões nos campos de referência extratextuais, transgredindo-os ao incorporar elementos dos mesmos textos” (ISER, 1999, p. 68). Selecionam-se, assim, elementos reais a serem transferidos para o texto ficcional. A seleção seria, portanto, “uma transgressão de limites na medida em que os elementos do real escolhidos pelo texto se desvinculam então da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados” (ISER, 1996, p. 16).

O segundo ato de fingir proposto por Iser é a combinação dos elementos selecionados, a combinação dos elementos textuais, abrangendo a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto e os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e ações. De acordo Iser (1999, p. 19), “a combinação é um ato de fingir porque também ela possui a caracterização básica: ser transgressora de limites”.

Por fim, o último ato de fingir, o desnudamento refere-se à apresentação da ficcionalidade do texto. Para o autor, “o texto ficcional da literatura se diferencia pelo desnudamento de sua ficcionalidade” (ISER, 1999, p. 19). Neste interim, cabe uma citação com a concepção bem particular de nosso autor sobre a literatura:

Una mentira. La literatura es una mentira que dice la verdad (...) Ahora hay una diferencia importante entre mentira y falsedad. Cuando se falsean los hechos se nota inmediatamente lo artificioso de la situación. Pero cuando se está recreando una realidad en base a mentiras, cuando se reinventa un pueblo, es muy distinto (RULFO, 1996 *apud* FELL, 1996, p. 466).

A literatura como uma mentira que diz a verdade traduz o desnudamento, isto é, a produção do ficcional ou o efeito de irrealidade. O texto literário não mantém nenhum pacto com a verdade; ele basta em si mesmo. Isso reforça o fato de Rulfo, em várias ocasiões, explicar que sua obra não era autobiográfica²⁴, sendo seus escritos frutos da criação literária. O desnudamento estabelece a distinção entre os textos ficcionais e os não ficcionais. Segundo Iser, o mundo representado do “como se” não é o mundo propriamente dito, mas conforme os fins, deve ser representado como se assim fosse. O papel do receptor é de suma importância porque é a partir de seu imaginário que o mundo textual se processa.

A abordagem sobre o fictício e o imaginário proposta por Iser pode ser empregada na análise da ficcionalidade do texto literário em *Pedro Páramo*, pois, como texto ficcional, aciona o imaginário do leitor, que participa das atribuições de sentidos da obra. A função do leitor ganha importância, uma vez que, a partir dele, o imaginário será ativado e, portanto, será instaurado o processo de apreensão ativa do texto literário. É justa, assim, a opinião do próprio Rulfo, para quem *Pedro Páramo* seria um romance para mais de uma leitura. A análise de aspectos importantes da narrativa possibilita concluir que *Pedro Páramo* é um livro passível de variadas interpretações, em conformidade com a perspectiva teórica que se assume e/ou com o aspecto do texto em que se concentre a análise: pluralidade de significações consequência do estilo e dos recursos inovadores de que se apossaram o autor.

3.3 A morte em *Pedro Páramo*: “Me mataron los murmullos”

No fragmento 33 de *Pedro Páramo* é revelado que todos os personagens estão mortos. A narração que o leitor imaginava dirigir a si, na verdade, é uma conversa entre dois personagens. De forma muito sutil, o romance fornece alguns indícios: o povoado abandonado, os personagens que desaparecem inexplicavelmente (como Abundio e Eduvigés) e os murmúrios. Mesmo assim, nada é conclusivo. O cenário nebuloso de Comala esconde um dos

²⁴ Alguns estudos apontavam relações entre a obra literária rulfiana e com vida do autor. Juan Rulfo sempre refutou tais aproximações e dizia que sua obra era fruto da imaginação; não apresentando quaisquer semelhanças com sua vida.

temas centrais do romance, a morte. Assim, Juan Rulfo faz reviver um povoado em ruínas. Vejamos como o tema da morte é abordado na narrativa.

Os primeiros capítulos do Livro de Gênesis narram a criação do mundo. Usando “a palavra”, Deus criou todas as coisas: “E o Senhor Deus fez brotar da terra toda a árvore agradável à vista, e boa para comida; e a **árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal**” (Bíblia online, Gênesis 2:9- grifo nosso). Criou as criaturas para habitar no planeta, inclusive o homem. Adão, como fora chamado, precisava de uma “ajudadora idônea”, então Deus resolve dar-lhe uma companheira; tirou uma costela do homem e ornou uma mulher. Eles viviam no jardim do Éden. Certo dia Eva desobedeceu às ordens de Deus, ludibriada pela serpente.

4 Então a serpente disse à mulher: **Certamente não morrereis.**

5 Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, conhecendo o bem e o mal.

6 E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido que estava com ela, e ele comeu.

(Bíblia online, Gênesis 3:4-6)

Assim como fez Pandora ao abrir a caixa, deixando escapar todos os males do mundo, Adão e Eva, infringindo as ordens de Deus, desencadearam o caos sobre a Terra. A perda da imortalidade foi a pior punição. Antes eles eram seres imortais porque foram criados por Deus à sua imagem e semelhança. Então por que Deus deixou a árvore da vida à disposição no centro do jardim? Estaria Deus testando suas criaturas? Segundo a Bíblia, Deus não estava testando e nem queria o mal para o homem e a mulher. Ao criá-los Deus lhes deu o livre arbítrio, ou seja, o direito de escolha. A árvore da vida estava no jardim para mostrar ao casal que eles Lhe deviam obediência. Embora Eva tenha sido induzida pela serpente, o direito de escolha era dela. Somente ela poderia decidir entre comer ou não. Tentada pelo desejo de conhecimento, Eva violou a regra duas vezes: primeiro porque comeu do fruto proibido; segundo porque ofereceu ao homem.

As consequências do pecado original são descritas por Deus: a serpente rastejará, a mulher sentirá fortes dores ao ter filhos e será dominada pelo homem; já o homem terá que lavrar a terra para produzir seu próprio alimento. Além disso, o casal foi expulso do paraíso. Por fim, Deus tornaram-nos mortais. Surge, portanto, a ideia da morte, uma punição caracterizada pelo fim do ciclo da vida. Todos os descendentes de Adão e Eva (a humanidade) que nasceram após o pecado original “sofrem os efeitos da desobediência” até hoje. Esta

concepção da morte é decorrente de uma visão religiosa que parte da premissa de que existe um Deus, criador do universo.

A morte é a única certeza dos seres humanos; nada é tão certo para os homens quanto ela. Do ponto de vista biológico, a morte significa o fim do corpo, quando este deixa de apresentar conexões vitais levando à degradação do corpo físico. O ciclo da vida que se cumpre: nascer, crescer, reproduzir e morrer. Significa que a morte é o fim da matéria sendo, portanto, um processo natural.

O homem, ser social e cultural, tem uma percepção (e vivência) da morte diferente da de outros seres vivos. Nós estabelecemos uma relação com a morte, pois se o fim é inevitável surge a necessidade de gerir todos os segmentos relacionados. Desse modo, a morte envolve vários aspectos como econômico, trabalhista, jurídico; trata-se, portanto, de um fenômeno também cultural.

Embora a morte seja um evento biológico da falência do corpo, essa visão é minimizada (e até menosprezada) pela visão religiosa. Na odisséia humana, os estágios evolutivos culminaram com o surgimento e consolidação de diversas culturas e religiões em todo mundo. Fato interessante é que cada cultura e religião traçam relações distintas com a morte. Não necessariamente igual ou divergente; são maneiras peculiares de compreensão do fim da vida. No Cristianismo de estrato católico, por exemplo, a morte é o fim do corpo físico, da vida terrena; a alma entra num estado de dormência e só retornará no Juízo final, no qual todos serão julgados pelos seus atos em vida. Existe o ritual fúnebre, da comunhão, passando pelo sepultamento dos restos mortais até as missas póstumas.

Na visão cristã, o filho de Deus, Jesus Cristo é a personificação da vida. Diz Ele: “Eu sou o caminho, a verdade e a vida. Ninguém vem ao pai senão por mim” (Bíblia online, João 14:6). A igreja Católica tem papel fundamental na manutenção desta doutrina. Ela é a maior mantedora do Cristianismo nas culturas que a ela se filiam. Já no Espiritismo cristão, após a morte, os espíritos vão para outro plano e, por meio de sucessivas reencarnações, serão guiados num processo de aprendizagem para evoluir até chegar a um estado de perfeição moral.

O que acontece na maioria das vezes é que a religião anula o processo natural para evocar um desejo divino. Seguramente já ouvimos frases como esta dita em referência a alguém que já partiu: “Ele era uma boa pessoa; morreu jovem; foi a vontade de Deus”. Esta é uma explicação clássica do fenômeno da morte, que traz o sentimento profundo da constatação de nossa impotência frente a Deus. Quando dizemos “foi vontade de Deus” estamos afirmando que a vida/morte está em mãos divinas. Sendo assim, um ser insondável, além de nossa

compreensão, decide, na sua imperscrutabilidade profunda, o momento da morte de cada um. Neste sentido, a visão religiosa da morte anula o fato biológico (uma doença, um trauma provocado por acidente etc.). A progressão de uma doença que causa um colapso geral e provocar a morte de uma pessoa, é segundo a Biologia, o desgaste da matéria orgânica que sucumbiu à patologia.

Historicamente, a relação do homem com a morte passou por diversas transformações, *a priori* por causa da própria evolução da humanidade; em seguida, por causa da diversificação de culturas, crenças, religiões. Portanto, a visão da morte, hoje, é diferente das práticas antigas, como por exemplo, das culturas egípcia ou grega. Os ritos fúnebres evoluíram e continuam em constantes mudanças.

A atitude diante da morte foi mudada não só pela alienação do moribundo, como também pela variabilidade da duração da morte; esta já não tem a bela regularidade de outrora, as poucas horas que separavam os primeiros avisos do último adeus. Os progressos da Medicina não param de prolongá-la. Dentro de certos limites pode-se, aliás, abreviá-la ou estendê-la; isso depende da vontade do médico, do equipamento do hospital, da riqueza, da família ou do Estado. (ARIÈS, 2012, p. 268)

Mais adiante Ariès (2012) complementa que:

Até o começo do século XX, a função atribuída à morte e a atitude diante da morte, eram praticamente as mesmas em toda a extensão da civilização ocidental. Esta unidade foi rompida após a Primeira Guerra Mundial. As atitudes tradicionais foram abandonadas pelos Estados Unidos e pelo noroeste da Europa industrial, sendo substituídas por um novo modelo do qual a morte foi como que expulsa. Em contrapartida, os países predominantemente rurais, que, aliás, eram muitas vezes católicos, permaneceram-lhes fiéis. Há uma década, vemos o novo modelo estender-se à França, a começar pela classe intelectual e a burguesia; está em vias de ganhar as classes médias, apesar das resistências vindas das classes populares. (ARIÈS, 2012, p. 270)

A morte ainda é um tabu em nossa sociedade, apesar de o homem conviver diariamente com ela. Embora, a morte seja um destino do qual não se pode fugir, via de regra, o ser humano procura ampliar ao máximo a vida – evidentemente, há percalços no caminho que encurtam o tempo médio da existência dos indivíduos: os acidentes, assassinatos, suicídios.

A morte é uma temática que desperta interesses em todas as esferas, tais como as ciências, religiões, nas diversas culturas. Há uma necessidade de compreender o ciclo da vida, bem como de gerenciar a morte. Este tema é recorrente na literatura com grandes exemplos

ilustrativos: *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Morte e vida Severina*, *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*.

Consideramos que o pacto de leitura entre o autor e o leitor é essencial para o acontecimento do texto. O autor tem toda liberdade de escrever sua história, mesmo que não tenha implicação com sua realidade nem de seu leitor. *Pedro Páramo* também vinculado ao realismo mágico, conforme vimos, não se conecta à “realidade objetiva”. Assim, o mundo criado por Juan Rulfo remete a um sonho em que muita coisa não faz sentido, isto é, não tem uma relação coerente com a realidade.

O romance rulfiano transgride as leis da natureza em várias ocasiões. Podemos dizer que a morte é o elemento cultural mexicano mais exaltado. Quem se interessa pelas queixas de um morto? Que sentido há na fala de alguém que deixou de existir? Ou melhor dizendo, os mortos podem falar? Em entrevista, Juan Rulfo explica:

Bela Jozef: O que desejou expressar, quando escreveu *Pedro Páramo*?

Juan Rulfo: ***Pedro Páramo* expressa o desejo de fazer viver de novo um povoado morto – que volta a viver na imaginação de meus personagens.**

Quando eu era criança vivia num pequeno povoado que me parecia, como é natural nas crianças, o melhor do mundo. Quando voltei já adulto, descobri que não era tão grande nem tão importante como eu o havia imaginado; além disso, estava quase abandonado, as casas caindo. Outra experiência que tive: também vivi no povoado de San Gabriel, pequeno, mas próspero. Quando voltei, anos depois, o povoado estava dizimado. Descobri que o causador da decadência fora o cacique local.

Bela Jozef: Pedro Páramo, o cacique, tem dimensão trágica. Como o concebeu?

Juan Rulfo: Imaginei o personagem. Eu o vi. Depois, **pensei num povoado morto. E, claro, os mortos não vivem nem no espaço nem no tempo.** Isso me deu liberdade para manejar os personagens indistintamente. Isto é, deixá-los entrar e, depois, permitir que se esfumacem, desaparecessem.

(...)

Bela Jozef: A presença de um morto, em sua literatura, é como uma espécie de obsessão.

Juan Rulfo: Os vivos estão rodeados pelos mortos. Nos povoados do México, existe a ideia de que as almas em pena visitam os vivos. Nos caminhos até hoje, onde há um morto, as pessoas lançam uma pedra sobre sua sepultura. Essa pedra equivale a um Padre Nosso para a alma do defunto. **No romance todos estão mortos. A história é contada pelos habitantes mortos. Assim, o povoado torna a viver uma vez mais. Esse foi o meu propósito, dar vida a um povoado morto**²⁵. (RULFO *apud* JOZEF - grifo nosso.)

²⁵ Entrevista realizada por Bella Jozef em data não divulgada e publicada no livro da autora *Diálogos oblíquos*. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/JuanRulfo.htm#>

Vejamos que o romancista justifica a recorrência da morte como tema fundamental em sua obra. Na entrevista, há indícios de que a experiência de vida em um povoado que caiu em decadência por causa de um chefe local tenha influenciado na construção de Comala, bem como do perfil do personagem Pedro Páramo.

Em *Pedro Páramo*, narram-se as mortes de alguns personagens, tais como a de Dolores e Juan Preciado, Pedro e Miguel Páramo, Eduviges Dyada, Toribio Aldrete e Bartolomé e Susana San Juan. Estas descrições clareiam as circunstâncias da morte, evidenciando muitas vezes, a transição do real para o fantástico. É um exercício bastante significativo e que tem valor fundamental na progressão do enredo. O romance inicia e finaliza com a narração das mortes de Dolores Preciado e de Pedro Páramo, respectivamente, que simbolizam o principiar e encerramento da jornada agônica de Miguel Preciado.

A justificativa da “odisseia” do narrador está intrinsecamente ligada ao fenômeno da morte: “Y yo prometí (a Dolores) que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo”²⁶ (RULFO, 2017, p. 5).

Chegando ao *pueblo*, Juan Preciado encontra inicialmente dois “fantasmas” (ele desconhece essa condição): Abundio e Eduviges Dyada. Os antigos moradores têm a missão de introduzir o jovem ao passado de Comala. Em um diálogo, Dolores explica:

— (...) De usted vine a saber por el arriero que me trajo hasta aquí, un tal Abundio.

— El bueno de Abundio. ¿Así que todavía me recuerda? Yo le daba sus propinas por cada pasajero que encaminara a mi casa. Y a los nos iba bien. Ahora, desventuradamente los tiempos han cambiado, pues desde que esto está empobrecido ya nadie se comunica con nosotros. ¿De modo que él te recomendó que vinieras a verme? (...)

— Este de que le hablo oía bien.

— No debe ser él. Además, Abundio ya murió. Debe haber muerto seguramente. ¿Te das cuenta? Así que no puede ser él²⁷. (RULFO, 2017, p. 18-19).

²⁶ E eu prometi (a Dolores) que viria vê-lo enquanto ela morria. Apertei-lhe as mãos em sinal de que o faria, pois ela estava por morrer e eu em plano de prometer tudo. (Tradução nossa)

²⁷ (...) Da senhora eu só vim saber pelo arriero que me trouxe até aqui, um tal de Abundio.

-O bondoso Abundio. Quer dizer que ele ainda se lembra de mim? Eu costumava a dar gorjetas a ele por cada hóspede que mandasse para a minha casa. E nós dois íamos bem nesse negócio. Agora, infelizmente, os tempos mudaram, pois desde que isto aqui empobreceu ninguém mais se comunica com a gente. Quer dizer então que ele recomendou a você que viesse me ver? (...)

-Mas esse de quem estou falando ouvia muito bem.

-Não deve ser ele. Além do mais, Abundio já morreu. Deve ter morrido, com certeza. Você entende? Quer dizer, não pode ser ele. (Tradução nossa)

Dolores estava segura de que Abundio, que era surdo, estava morto. Entretanto, Juan Preciado afirmava tê-lo encontrado em *Los Encuentros*. De qualquer forma, a própria Eduviges também estava morta. Em conversa com Juan Preciado, Damiana Cisneros, ao narrar a morte de Toribio Albrete, afirma que a alma de Eduviges estava vagando.

(...)

— Iré con usted. Aquí no me han dejado en paz los gritos. ¿No oyó lo que estaba pasando? Como que estaban asesinando a alguien. ¿No acaba usted de oír?

— Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara; para que su cuerpo, no encontrara reposo. No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta.

— Fue doña Eduviges quien abrió. Me dijo que era el único cuarto que tenía disponible.

— ¿Eduviges Dyada?

— Ella.

— **Pobre Eduviges. Debe de andar penando todavía**²⁸. (RULFO, 2017, p. 36 - grifo nosso).

O fragmento acima deixa evidente que os personagens rulfiano, mesmo que mortos, interferem na realidade, interagindo uns com os outros (vivos ou falecidos). Franco (1996, p. 869) afirma que “Juan Preciado nunca tiene dificultad en transitar entre la vida y la muerte. Además los muertos invaden los lugares donde está, le chupan la sustancia, dejándolo vacío”. No caso de *Pedro Páramo*, todo o romance é construído sob outra égide e nos moldes do realismo mágico, as interações entre vivos e mortos são naturalizadas.

Nosso enfoque agora será apresentar as mortes mais significativa do romance rulfiano, de acordo com a ordem cronológica do livro: a morte de Miguel Páramo, seguindo de Juan Preciado e Susana San Juan, e finalizando com Pedro Páramo.

Miguel, o único filho criado por Pedro Páramo. Após o nascimento, a mãe mandou entregá-lo na *Media Luna*, afirmando que dom Pedro era o pai. De fato, ele foi criado como

²⁸ — 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?

— Talvez seja alguém eco que ficou preso aqui. Neste quarto enforcaram Toribio Aldrete faz muito tempo. Depois taparam a porta, até que ele secasse; para seu corpo não encontrar reposo. Não sei como você conseguiu entrar, porque não existe chave para abrir esta porta.

— Foi dona Eduviges que abriu. Ela me disse que era o único quarto que estava disponível.

— Eduviges Dyada?

— Ela.

— Pobre Eduviges. Deve estar andando em pena até agora. (Tradução nossa)

filho. Mas muito malcriado, uma vez que nunca teve limites. Rapaz irresponsável, criou muitos problemas em Comala.

— Miguel le dará muchos dolores de cabeza, don Pedro. Le gusta la pendencia.

— Déjalo moverse. Es apenas un niño. ¿Cuántos años cumplió? Tendrá diecisiete. ¿No, Fulgor?

— Puede que sí. Recuerdo que se lo trajeron recién, apenas ayer. Pero es tan violento y vive tan de prisa que a veces se me figura que va jugando carreras con el tiempo. Acabará por perder, ya lo verá usted.

— Es todavía una criatura, Fulgor.

— Será lo que usted diga, don Pedro; pero esa mujer que vino ayer a llorar aquí, alegando que el hijo de usted le había matado a su marido, estaba de a tiro desconsolada. Yo sé medir el desconsuelo, don Pedro. Y esa mujer lo cargaba por kilos. Le ofrecí cincuenta hectolitros de maíz para que se olvidara del asunto; pero no los quiso. Entonces le prometí que corregiríamos el daño de algún modo. No se conformó.

— De quién se trataba?

— Es gente que no conozco.

— No tienes pues por qué apurarte, Fulgor. Esa gente no existe²⁹. (RULFO, 2017, p. 69)

No fragmento 10 (transcrito 36), Dona Eduvigis narra para Juan Preciado as circunstâncias do acidente que vitimou Miguel Páramo. O jovem, que fora visitar a noiva em Contla, sofre um acidente fatal de cavalo durante a viagem. O espírito de Miguel regressa para contar a Eduvigis que se perdera no caminho e não conseguiu chegar a Contla.

— Mañana tu padre se torcerá de dolor – le dije -. Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí. Y cerré la ventana.

Antes de que amanecería un mozo de la Media Luna vino a decir.

— El patrón don Pedro le suplica. El niño Miguel ha muerto. Le suplicasu compañía.

— Ya lo sé – le dije — . ¿Te pidieron que lloraras?

— Sí, don Fulgor me dijo que se lo dijera llorando.

— Está bien. Dile a don Pedro que allá irá. ¿Hace mucho que lo trajeron?

²⁹ — Miguel há de lhe dar muitas dores de cabeça, dom Pedro. Ele gosta de criar caso.

— Deixe ele se mexer. É apenas um menino. Quantos anos fez? Deve ser uns dezessete. Não é isso, Fulgor?

— Pode ser. Lembro que foi trazido logo que nasceu, como se fosse ontem; mas é tão violento e vive tão depressa que às vezes acho que está apostando corrida com o tempo. Vai acabar perdendo, o senhor haverá de ver.

— Ainda é uma criança, Fulgor.

— Será o que o senhor quiser, dom Pedro; mas essa mulher que veio ontem chorar aqui, alegando que o senhor seu filho tinha matado seu marido, estava desconsolada e sem remédio. Eu sei medir o desconsolo, dom Pedro. E essa mulher carregava quilos dele. Ofereci a ela cinquenta hectolitros de milho para que esquecesse o assunto; mas ela não quis. Então prometi que arranjaríamos um jeito de corrigir o dano. Mas ela não se conformou.

— De quem se tratava?

— É gente que eu não conheço.

— Então você não tem por que se preocupar, Fulgor. Essa gente não existe. (Tradução nossa)

— No hace ni media hora. De ser antes, tal vez se hubiera salvado. Aunque, según el doctor que lo palpó, ya estaba frío desde tiempo atrás. Lo supimos porque el *Colorado* volvió solo y se puso tan inquieto que no dejó dormir a nadie.

(...)

— ¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto?, me preguntó a mí.

— No, doña Eduvigés.

— Más te vale³⁰. (RULFO, 2017, p. 26-7)

Durante o velório de Miguel, a postura do padre Rentería surpreende por não querer dar última bênção ao defunto.

El padre Rentería dio vuelta al cuerpo y entrego la misa al pasado. Se dio prisa por terminar pronto y salió sin dar la bendición final a aquella gente que llenaba la iglesia.

— ¡Padre, queremos que nos lo bendiga!

— ¡No! – dijo moviendo negativamente la cabeza. — No lo haré. Fue un mal hombre y no entrará al Reino de los Cielos. Dios me tomará a mal que interceda por él.

(...)

— Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su Hermano, que según rumores fue cometido por mi hijo; el caso de su sobrina, violada por él según el juicio de usted; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir. Pero olvídese ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado.

Puso sobre el reclinatorio un puño de monedas de oro y se levantó:

— Reciba eso como una limosna para su iglesia.

(...)

— Son tuyas — dijo. Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo o lo injusto, que todo nos es dado... Por mí, condénalo, Señor.

Y cerro el sagrario.

Entró en la sacristía, se echó en un rincón, y allí lloró de pena y de tristeza hasta agotar sus lágrimas.

— Está bien, Señor, tú ganas – dijo después³¹. (RULFO, 2017, p. 28-9)

³⁰ — Amanhã seu pai vai se contorcer de dor – eu disse —. Sinto por ele. Agora vá embora e descanse em paz, Miguel. Agradeço você ter vindo se despedir de mim.

E fechei a janela.

Antes que amanhecesse o peão da Media Luna veio me dizer:

— O patrão dom Pedro suplica. O menino Miguel morreu. Ele suplica sua companhia.

— Já estou sabendo – respondi. – Pediram a você que chorasse?

— Sim, senhora, dom Fulgor me disse que dissesse isso chorando.

— Está bem. Diga a dom Pedro que eu vou. Faz muito tempo que trouxeram Miguel?

— Não faz nem meia hora. Se fosse antes, talvez ele tivesse se salvado. Ainda que, conforme disse o doutor que o apalpou, ele já estava frio fazia tempo. Ficamos sabendo porque o Colorado voltou sozinho e ficou tão inquieto que não deixou ninguém dormir. (...)

— Alguma vez você ouviu o queixume de um morto?

— Não, dona Eduvigés.

— Melhor para você. (Tradução nossa)

³¹ O padre Rentería virou o corpo e entregou a missa ao passado. Apressou-se para terminar logo e saiu sem dar a bênção final para aquela gente que lotava a igreja.

— Padre, queremos que o abençoe para nós!

O padre recusa-se realizar a “missa de corpo presente” no velório de Miguel como “vingança” dos crimes cometido pelo rapaz: o assassinato o irmão (do padre) e abuso sexual da sobrinha Ana. Antes de ser padre, Rentería era humano e não poderia perdoar aquele que fez tamanha barbaridade com sua família. Mas, na condição de padre, ele precisava absolver a alma de Miguel, perdoar-lhes dos pecados (leia-se: crimes). De certa maneira, a presença do padre, representante da igreja Católica, não parece ser o caminho para a salvação das almas aflitas de Comala. Segundo Brotherston (1996, p. 913),

La iglesia, fuente tradicional de redención en México desde la traumática llegada de los antepasados de Pedro Páramo de España, no puede ayudar a sus descendientes y sus víctimas más de lo que pueden hacerlo los indios de las colinas. Siglos de abusos han aniquilado toda virtud que aquella institución hubiera tenido, de modo que ya no está en manos del párroco absolver incluso cuando quiera hacerlo. El guardián espiritual de Comala, el padre Rentería, se ha comprometido hasta tal punto, ha consentido hasta tal grado con los males perpetrados por Pedro Páramo y Miguel, que ya no puede ayudar a su grey.

Em seguida, a morte de Juan Preciado é a segunda morte que repercute na narrativa. Depois de encontrar o casal de irmãos incestuosos, Donis e a irmã, Juan Preciado passa um dia na companhia deles. O falecimento do filho de Dolores ocorre dois dias após sua chegada em Comala.

Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí.
Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto.
No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tal delgado que se filtró entre mis dedos para siempre.

— Não! – disse ele mexendo a cabeça e negando! — Não vou fazer isso. Foi um homem ruim, e não entrará no Reino dos Céus. Deus irá me levar a mal se eu interceder por ele.

(...)

— Eu sei que o senhor o odiava, padre. E com razão. O assassinato de seu irmão, que pelo que se rumoreja por aí foi cometido pelo meu filho; o caso da sua sobrinha Ana, que o senhor acha que foi violada por ele; as ofensas e faltas de respeito que ele às vezes teve com o senhor são motivos que qualquer um pode admitir. Mas esqueça isso agora, padre. Considere-o e perdoe-o como talvez Deus já tenha perdoado.

Pôs sobre o genuflexório um punhado de moedas de ouro e levantou-se:

— Receba isso como um óbolo para sua igreja.

(...)

— São tuas — disse. — Ele pode comprar a salvação. Tu saberás se o preço é este. Quanto a mim, Senhor, me ponho os teus pés para pedir o justo ou o injusto, que tudo nos é dado pedir... Por mim, condena-o, Senhor. E fechou o sacrário.

Entrou na sacristia, jogou-se num canto, onde chorou de pena e de tristeza até esgotar as lágrimas.

— Está bem, Senhor, tu ganhas — disse depois. (Tradução nossa)

Digo para siempre.

Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi.³² (RULFO, 2017, p. 61)

No trecho acima, Juan Precido dialoga com Dorotea sobre as circunstâncias de sua morte. A sensação de falta de ar que o impedia de respirar. O mal-estar fatal que acomete o jovem Preciado provocado pelo calor é o real motivo de sua morte. No entanto, para ele, a causa de sua morte foram os murmúrios. Assim, “Juan Preciado no sobrevive el viaje al país de los muertos. Se sofoca sin ser transformado” (FRANCO, 1996, p. 876).

— ¿Quieres hacerme creer que te mato el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos.

— Tienes razón Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?

— Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo.

— Es cierto, Dorotea. **Me mataron los murmullos.**³³ (RULFO, 2017, p. 62 – grifo nosso.)

Os murmúrios que Juan ouviu quando chegou na praça eram emitidos pelas almas penadas que vagavam por Comala; elas pediam: “(...) ‘Ruega a Dios por nosotros’. Eso oí que me decían. Entonces se me heló el alma. Por eso es que ustedes me encontraron muerto³⁴”

³² Saí à rua; mas o calor me perseguia não desgrudava de mim.

E é que não havia ar; só a noite entorpecida e quieta, acalorada pela canícula de agosto. Não havia ar. Tive de sorver o mesmo ar que saía da minha boca, parando-o com as mãos antes que ele fosse embora. Sentia o ar indo e vindo, cada vez menos; até que se fez tão fino que se filtrou entre meus dedos para sempre.

Digo para sempre.

Tenho memória de haver visto algo assim como nuvens espumosas fazendo redemoinhos sobre a minha cabeça e depois enxaguar-me com aquela espuma e me perder em sua nuvarada. Foi a última coisa que vi. (Tradução nossa)

³³ — Está querendo que eu acredite que o que matou você foi a sufocação, Juan Preciado? Eu encontrei você na praça, muito longe da casa de Donis, e comigo também estava ele, dizendo que você estava se fazendo de morto. Nós dois arrastamos você até a sombra do portal, já tem teso, retorcido daquele jeito em que morrem os que morrem mortos de medo. Se não tivesse havido ar para respirar naquela noite que você está falando, teriam faltado forças para que nós carregássemos você, quanto mais para enterrá-lo. Você está vendo, nós enterramos você.

— Tem razão, Doroteo. Você disse que se chama Doroteo?

— Dá na mesma. Só que meu nome é Dorotea. Mas dá na mesma.

— Pois é verdade, Dorotea. Os murmúrios me mataram. (Tradução nossa).

³⁴ “Rogai a Deus por nós”. Ouvi que era isso que me diziam. Então minha alma gelou. Foi por isso que vocês me encontraram morto. (Tradução nossa).

(RULFO, 2017, p. 63). As almas penadas que perambulavam por Comala colhiam as consequências dos pecados e não conseguiam o descanso póstumo. Carlos Fuentes acrescenta:

Esta novela es la historia de la entrada de Juan Preciado al reino de la muerte, no porque encontró la suya, sino porque la muerte lo encontró a él, lo hizo parte de su educación, le enseñó a hablar e identificó muerte y voces, o, más bien, la muerte como un ansia de palabra, la palabra como eso que Villaurrutia llamó, certeramente, la nostalgia de la muerte. (FUENTES, 1996, p. 931).

Em seguida, a próxima morte que cabe menção foi protagonizada por Susana San Juan. Conforme vimos anteriormente, Pedro mantinha um matrimônio fictício com Susana. Embora tenha esperado trinta anos pelo regresso da mulher amada, ele não pôde desfrutar de uma relação conjugal feliz devido estágio avançado de loucura da mulher. Uma ironia do destino; mesmo que Susana estivesse ao seu alcance, ela era, ao mesmo tempo, inacessível. Fechada em sonhos angustiados, entre os delírios e murmúrios, na pré-morte de Susana, o padre Rentería intercede por sua alma:

— Vas a ir a la presencia de Dios. Y su juicio es inhumano para los pecadores. Luego se acercó otra vez su oído; pero ella sacudió la cabeza:
 — ¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño.
 Se oyó el sollozo de una de las mujeres escondidas en la sombra.
 Entonces Susana San Juan pareció recobrar vida. Se alzó en la cama y dijo:
 — Justina, hazme el favor de irte a llorar a otra parte!
 Después sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche³⁵. (RULFO, 2017, p. 122).

Susana que estava muito debilitada encontrou na morte o descanso. Nota-se que o padre Rentería não resistiu em proferir a comunhão à esposa de dom Pedro. Mesmo com todas as divergências que os separavam, o padre, na função de porta-voz celestial, compadece do sofrimento de Susana.

³⁵ — Você está indo até a presença de Deus. E sua sentença é desumana para os pecadores.

Depois aproximou-se outra vez de seu ouvido; mas ela sacudiu a cabeça:

— Vá embora de uma vez, padre! Não se mortifique por mim. Estou tranquila e tenho sono.

Ouviu-se o soluço de uma das mulheres escondidas na sombra.

Então Susana San Juan pareceu recobrar a vida. Endireitou-se na cama e disse:

— Justina, faça-me o favor de ir chorar em outro canto!

Depois sentiu que a cabeça se cravava em seu ventre. Tentou separar o ventre de sua cabeça; afastar aquele ventre que apertava seus olhos e cortava sua respiração; mas cada vez que se inclinava mais como se afundasse na noite. (Tradução nossa)

Os sinos das igrejas badalaram por dias seguidos para anunciar a morte de Susana. Pessoas de todos os lugares chegavam: de Contla, um circo “con volantines y sillas voladoras” e músicos. Aos poucos essa aglomeração virou uma grande festa. Depois que os sinos cessaram, a festa ainda continuou.

La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja. Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. Allá había feria. Se jugaba a los galos, se oía la música; los gritos de los borrachos y las loterías. Hasta acá llegaba la luz del pueblo días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su carto. Juró vengarse de Comala:

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

Y así lo hizo³⁶. (RULFO, 2017, p. 123-4)

A morte de Susana desencadeia o fim de Comala. O luto festivo, similar *la fiesta de los muertos*, não agradou Pedro Páramo. Ele queria respeito pelo falecimento de Susana. Comala zomba da dor de Pedro; faz-se festa numa comemoração fúnebre. Sem saber que estaria cavando a própria cova, o povoado se deleita em riso sarcástico. Mas esta vingança não dura muito tempo, pois Pedro abandona o *pueblo* à própria sorte. Daí em diante a ira de Pedro Páramo se concretiza. Muitos habitantes vão embora, os que ficam perecem a duras penas. Sem dom Pedro, Comala definha. Num efeito catalítico, o fim se aproximava.

A última morte que encerra o romance rulfiano é a do personagem Pedro Páramo. O fazendeiro fora assassinado pelo filho bastardo, Abundio Martinez. Numa espécie de fusão, Pedro se junta aos demais mortos. “La cara de Pedro Páramo se escondió debajo de las cobijas como si escondiera de la luz, mientras que los gritos de Damiana se oían salir más repetidos, atravesando los campos: ¡“Están matando a don Pedro!”³⁷ (RULFO, 2017, p. 129).

La muerte, como punto de vista narrativo, eleva el sentido de la inexorabilidad. El destino de aquellos cuyas vidas son recordadas es visto desde una perspectiva que reduce la importancia de la anécdota y del conflicto, puesto que el clímax y la solución están eliminados desde un comienzo. Más para ser contados como si fueran traídos a la vida, como es el caso en la mayor parte de la ficción, los contornos esenciales de la historia se muestran como

³⁶ A *Media Luna* estava solitária, em silêncio. Caminhava-se com pés descalços; falava-se em voz baixa. Enterraram Susana San Juan e pouca gente em Comala percebeu. Lá havia festa. Apostava-se nos galos, ouvia-se música; os gritos dos bêbados e das tómbolas. Até lá chegava a luz do povoado, que parecia uma auréola sobre o céu cor de cinza. Porque foram dias cor de cinza, tristes para a *Media Luna*. Dom Pedro não falava. Não saía do seu quarto. Jurou vingar-se de Comala:

— Vou cruzar os braços e Comala vai morrer de fome.

E foi o que ele fez. (Tradução nossa)

³⁷ A cara de Pedro Páramo escondeu-se debaixo das cobertas como se se escondesse da luz, enquanto ouviam-se os gritos de Damiana saírem cada vez mais repetidos, atravessando os campos: “Estão matando dom Pedro!”

estáticos, casi fenómenos aislados vistos a través de vastos confines en el tiempo. Se podría incluso decir: vistos desde la perspectiva intemporal de la otra vida. La pérdida de suspenso que implica este procedimiento la compensa el manejo de la estructura. (SOMMERS, 1996, p 832)

Conforme exposto, a morte no romance *Pedro Páramo* é um elemento chave da narrativa, uma vez que reflete a consciência cultural mexicana. Sob influências de várias culturas indígenas pré-hispânica e do catolicismo, o México contempla uma percepção particular da morte. Assim como no Brasil, os mexicanos celebram o dia de finados, ou melhor dizer, os dias. No período de 31 de outubro a 2 de novembro de cada ano, o México se enche de cores para celebrar *la fiesta de los muertos*. A prática brasileira é caracterizada pelo feriado de finados em 2 de novembro, no qual os famílias e amigos recordam os entes queridos falecidos fazendo homenagens nas igrejas e cemitérios. Há missas e gestos de carinho e amor em memória dos falecidos.

A tradição mexicana é mais pomposa. A festividade, considerada patrimônio imaterial da humanidade pela UNESCO, é representativa da cultura mexicana que tem por base a cultura asteca. Segundo as crenças populares, as almas dos entes retornam para os túmulos no dia dos mortos. Assim, as famílias entregam oferendas como alimentos, bebidas, doces e frutas. Nas sepulturas de crianças são depositados brinquedos. Cores vibrantes, muitas flores, luzes de velas enfeitam os cemitérios. Os peregrinos se arrumam com roupas de esqueletos e pintam os rostos de caveiras. Mesmo que seja em tom de descontração predominante, as festividades do dia dos mortos são celebradas com muito respeito e admiração pelos mexicanos. De acordo com Octavio Paz (1998):

En esas ceremonias —nacionales, locales, gremiales o familiares— el mexicano se abre al exterior. Todas ellas le dan ocasión de revelarse y dialogar con la divinidad, la patria, los amigos o los parientes. Durante esos días el silencioso mexicano silba, grita, canta, arroja petardos, descarga su pistola en el aire. Descarga su alma. Y su grito, como los cohetes que tanto nos gustan, sube hasta el cielo, estalla en una explosión verde, roja, azul y blanca y cae vertiginoso dejando una cauda de chispas doradas. Esa noche los amigos, que durante meses no pronunciaron más palabras que las prescritas por la indispensable cortesía, se emborrachan juntos, se hacen confidencias, lloran las mismas penas, se descubren hermanos y a veces, para probarse, se matan entre sí. La noche se puebla de canciones y aullidos. Los enamorados despiertan con orquestas a las muchachas. Hay diálogos y burlas de balcón a balcón, de acera a acera. Nadie habla en voz baja. Se arrojan los sombreros al aire. Las malas palabras y los chistes caen como cascadas de pesos fuertes. Brotan las guitarras. En ocasiones, es cierto, la alegría mal: hay riñas, injurias, balazos, cuchilladas. También eso forma parte de la fiesta. Porque el mexicano no se divierte: quiere sobrepasarse, saltar el muro de la soledad que el resto

del año lo incomunica. Todos están poseídos por la violencia y el frenesí. Las almas estallan como los colores, las voces, los sentimientos, ¿Se olvidan de sí mismos, muestran su verdadero rostro? Nadie lo sabe. Lo importante es salir, abrirse paso, embriagarse de ruido, de gente, de color. México está de fiesta. Y esa fiesta, cruzada por relámpagos y delirios, es como el revés brillante de nuestro silencio y apatía, de nuestra reserva y hosquedad. (PAZ, 1998, p. 20-21)

Nesse contexto, cabe lembrar a personagem muito conhecida e característica do folclore mexicano, *La Catrina*. Do mesmo modo que a morte, *La Catrina* é um símbolo nacional da cultura mexicana. Trata-se da representação do esqueleto de uma mulher, membro da alta sociedade do século XX, que usa acessórios de luxo. Tem como principal função mostrar que as desigualdades sociais não têm significado para a morte. Todos, ricos e pobres, brancos e negros, depois de mortos, tornam-se esqueletos.

Percebe-se que como elemento cultural, símbolo nacional do folclore mexicano, a morte é tema importante no romance de Rulfo. Fazer reviver um povoado morto é o mesmo que dar vida ao passado; trazer ao presente aquilo que se perdeu. Esse era o desejo de Juan Rulfo – através de seu romance e personagens que representam uma realidade tão latente no México –, que Comala voltasse a viver ressurgindo do mundo dos mortos.

3.4 Ecos da memória: “Ruidos. Voces. Rumores.”

Em entrevista Juan Rulfo afirma que *Pedro Páramo* é a materialização do desejo de fazer reviver um povoado morto. Através das lembranças das personagens, o passado de Comala e seus habitantes é reconstruído. Paulatinamente, desvendam -se os motivos que culminaram com a destruição do *pueblo*. Assim, a narrativa se edifica pela rememoração do passado que traz para o tempo da diegese os acontecimentos individuais e coletivos no mundo fictício rulfiano.

As formas discursivas predominantes no romance são o monólogo e o diálogo. O narrador onisciente surge poucas vezes como uma das muitas vozes e murmúrios que ecoam em Comala. Esta característica acentua uma predileção de Rulfo em deixar falar seus personagens, isto é, dar voz àqueles que viveram os fatos. Esta necessidade soa como uma militância do nosso autor em destacar a importância da narrativa oral na reconstrução do passado. Desse modo, *Pedro Páramo* configura-se como um romance de memória dos mortos. De acordo com Mónica Mansour,

Los recuerdos, ecos de la realidad, son la fuente de la literatura. Juan Rulfo dedicó gran parte de su escritura a explicar – o explicarse – los mecanismos de la memoria, su percepción, sus tempos, sus sentidos, para descifrar el límite tan frágil y casi imperceptible entre la memoria y lo que suele llamarse locura. La memoria funciona como simultáneamente el lenguaje verbal que, en manos de cualquier maestro, recupera los mismos tres niveles de significación. (MANSOUR, 1996, p. 753)

A memória consiste num fio condutor de *Pedro Páramo*. Resgatar o passado é também uma forma de reconstruir a história. Há em *Pedro Páramo* (e nos contos) uma estreita relação entre história e memória, uma vez que “o tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da memória, que atravessa a história e a alimenta” (LE GOFF, 1990, p. 13).

A memória é um conteúdo, estratégia ou discurso instituído e instituinte da realidade e dos sentidos que se pretende atribuir a uma realidade ou às relações societárias. O portador da memória influencia saberes e domínios de técnicas capazes de produzir uma verdade ou revelação, concentra em sua pessoa e saber diferentes poderes, influencia na imposição de normas, reconhece desejos e subjetividades, etc., tudo numa única pessoa, que, por vezes, confunde-se com o portador de verdades inquestionáveis e acumuladas — como forma de sabedoria — ao longo dos tempos. Não se trata apenas de verdades reveladas, mas construções. Não se trata também do mundo das opiniões que produzem ou aumentam tensões. Mas de um saber capaz de se acreditar capaz de superar contradições e suavizar as opiniões graças ao conhecimento capaz de dar conta das infâmias que acometem e ameaçam as coisas do mundo. Um saber, um poder, uma verdade que não é pessoal, mas uma construção³⁸. (MORAES, s.p)

Maurice Halbwachs (1990), em seu estudo sociológico sobre a memória, defende que a memória é um fenômeno coletivo, ou seja, é uma construção social, edificada através das relações entre indivíduo e o grupo que pertence. Para o sociólogo, a memória pode também ser entendida como fenômeno biológico ou reação fisiológica. Ele afirma que a memória tem um caráter coletivo, ou seja, o indivíduo mantém sua capacidade de recordar na medida em que pertence a um dado grupo social. Em outras palavras, a memória coletiva é memória de grupo. Sendo assim, o indivíduo constrói suas lembranças e as utiliza enquanto membro pertencente a um conjunto. Consequentemente, o indivíduo sozinho não tem condições de reter lembranças (não consegue mantê-las por um longo período). É preciso uma rede de apoio para sustentar as recordações. As memórias coletivas se formam por meio dos esforços individuais.

³⁸ Disponível em: MORAES, Nilson A. Discurso, Análise de Discurso e Memória. Disponível em: <<http://nilsonmoraes.pro.br/nm/NM-1pdf.pdf>>.

Mas nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 1990, p. 26)

As memórias individuais, de acordo com Halbwachs, são formados por “quadros” oriundos do meio social. Os quadros selecionam o que deve ser preservados pelos indivíduos, excluindo as lembranças desnecessárias. Duvignaud (1990) resume que “é impossível conceber o problema da evocação e da localização das lembranças se não tomamos para ponto de aplicação os quadros sociais reais que servem de pontos de referência nesta reconstrução que chamamos memória” (DUVIGNAUD, 1990, p. 9-10).

Seguindo a mesma linha de pensamento de Halbwachs, Michael Pollak em seus artigos *Memória, esquecimento, silêncio* (1989) e *Memória e identidade social* (1992) discute amplamente esse fenômeno. Pollak compartilha com Halbwachs do conceito de memória como um fenômeno coletivo. Segundo o sociólogo austríaco, as memórias (tanto individuais quanto coletivas) possuem três elementos, a saber: acontecimentos, pessoas e lugares. Por acontecimentos entendem-se os eventos de que uma pessoa tenha participado diretamente ou não. Já as pessoas ou personagens são aqueles indivíduos “encontradas no decorrer da vida” e que interagem nas lembranças de outras pessoas, (POLLAK, 1992, p. 202). Por último, os lugares são os espaços que estão ligados às lembranças.

Pollak amplia a discussão e conclui que a memória colabora para a concepção do espírito de identidade de indivíduos e grupos. Na verdade, o sociólogo considera que a identidade é a autoimagem que tanto os indivíduos quanto os grupos erguem para si e para a coletividade. A identidade possui três elementos: unidade física, continuidade no tempo e sentimento de coerência. Pollak defende que a memória é o pilar para a construção de narrativa lógica de um dado grupo, gerador do sentimento de identidade.

No romance em estudo, nota-se que a voz mnemônica das personagens que corresponde à memória individual é a base da formação da memória coletiva de Comala. As lembranças são representativas do ato mnemônico em restaurar a história de Comala. Segundo Henri Bérignon, “a lembrança é a representação de um objeto ausente” (BÉRIGNON, 1999, p. 275). Ecléa Bosi

complementa que “a lembrança é a sobrevivência do passado” (BOSI, 1994, p. 53). Ambos salientam que as lembranças são, portanto, vestígios do passado que residem na memória.

Conforme vimos, em *Pedro Páramo*, as recordações de Dolores estão grafadas em itálico, talvez para reforçar a ideia de distanciamento espacial e temporal da personagem. Dolores descreve o povoado através de belas imagens, ressaltando as paisagens e as sensações que despertam. É a percepção do lugar em que nasceu; suas vivências gravadas na memória que agora transfere para seu filho Juan Preciado. Trata-se uma memória visual e emocional, na qual as imagens e descrições do povoado apresentam o tom de idealismo. Dolores desconhece o desfecho de Comala. Desse modo, suas lembranças funcionam como espécie de contraponto à imagem atualizada do *pueblo* vista por Juan Preciado.

*“Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas; como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambiar el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...”*³⁹ (RULFO, 2017, p. 62 – grifo do autor)

O tom saudoso da voz de Dolores indica um tempo próspero de Comala. Nessa passagem, a imagem do povoado que se ergue nas lembranças da mulher apresenta uma beleza apenas explicada pela afetividade que circundou o momento em essas cenas foram fixadas na memória. Como afirma Alfredo Bosi (2000, p. 20), o “nítido ou o esfumado, o fiel ou o distorcido da imagem devem-se menos aos anos passados que à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento de sua fixação. A imagem amada, e a temida, tende a perpetuar-se: vira ídolo ou tabu. E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão”. As palavras pronunciadas por Dolores dão conta dessa afetuosa obsessão: “Lá você encontrará minha querência”, isto é, Comala, o lugar amado que em nasceu, “o lugar que eu amei”, “(...) ali a gente gostaria de viver para a eternidade”. Por força dessa memória afetiva, Dolores, mesmo

³⁹ Lá você encontrará 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 de vida... (Tradução nossa)

tendo vivido muito tempo em outro lugar mantém o sentimento de pertencimento à Comala, sua terra natal.

Além disso, a mulher compara o povoado a um cofre “onde guardamos nossas memórias”. Costumeiramente, no cofre guardam-se objetos de valor, aqueles que não devem ficar expostos. Dolores guarda suas memórias nessa caixa blidanda (na mente e no coração), assim como Comala oculta suas memórias em ruínas.

As recordações de Pedro Páramo sobre sua infância ao lado de Susana também revelam uma obstinada afetividade. No passado, o jovem se apaixona pela amiga ainda na adolescência. O amor por Susana parece ser o único sentimento puro e real que demonstra Pedro. Na narração que segue abaixo, memórias de sensações e sentimentos se agigantam sobre o recordar do próprio evento em si. Observemos que as lembranças de Pedro Páramo estão sempre entre aspas.

“Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. ‘Ayúdame, Susana.’ Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. ‘Suelta más hilo.’ El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro del papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.”⁴⁰(RULFO, 2017, p. 14-15)

Adiante, já adulto, Pedro recorda de Susana. Observa-se o lirismo e a poeticidade do narrador que enaltece a amada. O personagem cria uma imagem idealizada da mulher amada. Ao recordar este amor, Pedro revive os momentos que compartilhou com Susana:

“El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: “Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él.” Pensé: “No regresará jamás; no volverá nunca.”⁴¹ (RULFO, 2017, p. 23)

⁴⁰ “Pensava em você, Susana. Nas colinas verdes. Quando soltávamos pipas na época do vento. Ouvíamos lá embaixo o rumor vivo do povoado enquanto estávamos acima dele, no alto da colina, conforme ia embora o fio de cânhamo arrastado pelo vento. ‘Ajuda aqui, Susana’. E mãos suaves apertavam-se em nossas mãos. ‘Solta mais linha’. O vento nos fazia rir; juntava o olhar dos nossos olhos, enquanto a linha corria entre nossos dedos atrás do vento, até se romper com um leve rangido como se tivesse sido cortada pelas asas de algum pássaro. E lá no alto o pássaro de papel caía em cambalhotas arrastando sua cauda de trapos, perdendo-se no verdor da terra.” (Tradução nossa)

⁴¹ “No dia em que você foi embora entendí que não tornaria a vê-la. Você ia tingida de vermelho pelo sol da tarde, pelo crepúsculo ensanguentado do céu. Você sorria. Deixava para trás um povoado do qual muitas vezes você

A organização das recordações individuais dos personagens rulfiano se unem no trabalho de constituição da memória de Comala. Mas a “pungente obsessão” de Pedro Páramo pela imagem pretérita de Susana torna-se o estopim da catástrofe final que recairá sobre o povoado. Pedro conversa com Fulgor sobre Susana:

¿Sabías, Fulgor, que esa es la mujer más hermosa que se há dado sobre la tierra? Llegué a creer que há había perdido para siempre. Pero ahora no tengo ganas de volverla a perder. ¿Tú me entiendes, Fulgor? Dile a su padre que vaya a seguir explotando sus minas. Y allá... me imagino que será fácil desaparecer al viejo em aquellas regiones adonde nadie va nunca. ¿No lo crees?⁴² (RULFO, 2017, p. 90)

Mais adiante, após ouviu o monólogo de Susana, depois de morta, Juan Preciado indaga Dorotea de quem se trata. Dorotea explica que era a última esposa de Pedro e descreve a dimensão do amor que ele sentia por ela:

(...)Él (Pedro Páramo) la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a esa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca. Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la desilusión; lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino⁴³. (RULFO, 2017, p. 85)

As invocações de Dolores e Pedro, por Comala e Susana, respectivamente, caracterizam estes dois personagens⁴⁴. Comala como o melhor lugar do mundo para viver (quicá eternamente) e Susana, “una mujer que no era deste mundo”, comparada a um ser celestial, pura e inacessível. De um lado está a terra feliz que emana cheiro de mel e alfafa que progressivamente entra em declínio. Por outro, está uma mulher vívida que se torna viúva e

mesma me disse: ‘Gosto daqui por sua causa; mas odeio isso aqui por causa de todo o resto, até por ter nascido aqui.’ Pensei: ‘Não regressará jamais; não voltará nunca.’” (Tradução nossa).

⁴² - Sabia, Fulgor, que essa é a mulher mais bela que se deu sobre a terra? Cheguei a acreditar que tinha perdido essa mulher para sempre. Mas agora não tenho vontade de tornar perdê-la. Você me entende, Fulgor? Diga ao pai dela que continue explorando as minas. E lá...imagino que seja fácil sumir com o velho naquelas regiões onde ninguém vai jamais. Você não acha? (Tradução nossa)

⁴³ (...) Ele gostava dela. Quase que eu digo que ele não quis nunca outra mulher como quis essa. É que já entregaram ela sofrida. E vai ver, louca. Tanto gostou dela, que passou o resto de seus anos amassado numa cadeira de assento de couro, olhando o caminho por onde ela foi levada para o campo-santo. Perdeu o interesse por tudo. 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 o caminho. (Tradução nossa)

⁴⁴ Segundo Rulfo, Comala era o personagem principal de *Pedro Páramo*.

órfã, e que, por fim, acaba por se refugiar na loucura. Na verdade, essas imagens evocadas pela memória podem

(...)fascinar como uma aparição capaz de perseguir. O enlevo ou o mal-estar suscitado pelo outro, que impõe a sua presença, deixa a possibilidade, sempre reaberta, da evocação. Para nossa experiência, o que dá o ser à imagem acha-se necessária mente mediado pela finitude do corpo que olha. (...) Assim, nos percursos da imagem, por mais que se evite a distância não se consegue nunca suprimi-la. A fusão, que se deseja e não se alcança, produz um desconforto que semelha a angústia do cão mal amado pelo dono que, no entanto, não sai nunca da sua frente. A imagem, fantasma, ora dói, ora consola, persegue sempre, não se dá jamais de todo. A aparência, desde que vira semelhança, sela a morte da unidade. (BOSI, 2000, p. 20-21)

Além das lembranças afetivas, existem as memórias de cunho histórico representados pelos conflitos revolucionários e pela guerra Cristera. O romance não tem por foco a revolução nem tampouco a Cristiada. Mas podemos notar explicitamente que a composição ficcional do povoado, bem como do enredo pauta-se num momento histórico de suma importância para o México. Em outras palavras, o romance rulfiano não aborda especificamente estes marcos históricos, porém percebe-se que Comala é a representação de um povoado “esquecido” e isolado que sofre pelas injustiças causadas pelo longo período ditatorial mexicano. Não é muito difícil ver que os desdobramentos políticos que solidifica uma estrutura “feudal” do pequeno povoado. Aqui o poder é centralizado nas mãos de um chefe fazendeiro que comanda as terras comalenses, conforme sua vontade. Embora não detenha cargo político, Pedro Páramo se assemelha a um cacique, cujo desejo a tudo sobrepuja. Esta realidade configura o caciquismo⁴⁵ na sociedade mexicana.

Diante dos conflitos armados, os revolucionários chegam na fazenda *Media Luna* em busca de apoio:

Pardeando la tarde, aparecieron los hombres. Venían encarabinados y terciados de carrilleras. Eran cerca de veinte. Pedro Páramo los invitó a cenar. (...).
 — Bien. ¿Qué se les ofrece? — volvió a preguntar Pedro Páramo.
 — Como usted ve, nos hemos levantado en armas.
 — ¿Y?
 — Y pos eso es todo. ¿Le parece poco?
 — ¿Pero por qué lo han hecho?
 — Pos porque otros lo han hecho también. ¿No lo sabe usted? Agúardenos tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces le averiguaremos la causa. Por lo pronto ya estamos aquí.

⁴⁵ Referente aos caciques; chefe políticos que praticam atos violentos e arbitrários. No Brasil, o fenômeno semelhante é o coronelismo.

— Yo sé la causa — dijo otro — . Y si quiere se la entero. Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque ya estamos aburridos de soportarlos. Al gobierno por rastrero y a ustedes porque no son más que unos mondregos bandidos y mantecosos ladrones. Y del señor gobierno ya no digo porque le vamos a decir a balazos lo que le queremos decir.⁴⁶ (RULFO, 2017, p. 103).

As memórias da revolução latentes na sociedade mexicana apresentam-se na literatura rulfiana como contextualização histórica. Em *Pedro Páramo*, nota-se que o movimento revolucionário chega a Comala procurando recursos financeiros. D. Pedro, o chefe local, é “convidado” a financiar o grupo armado. O fazendeiro sabe que se trata de um momento delicado e não quer se indispor com os “rebeldes”. Mas, em vez de fazer o jogo deles, Pedro Páramo reverte a situação a seu favor.

Outra menção histórica importante no romance é a *Cristiada*; o movimento armado contra o governo que restringia a atuação da Igreja. Em resposta à Lei Calles, a igreja católica suspendeu os cultos. Os fiéis armaram-se para reivindicar os direitos religiosos. Neste contexto, a igreja não apoiou os conflitos armados, embora alguns padres tenham participado ativamente dos levantes, como o padre Rentería.

(...) — Se há levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos com él, o contra él?
 — Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno.
 — Pero si somos irregulares. Nos consideran rebeldes.
 — Entonces vete a descansar.
 — ¿Con el vuelo que llevo?
 — Haz lo que quieras, entonces.
 — Me iré a reforzar al padrecito. Me gusta como gritan. Además lleva uno ganada la salvación.
 — Haz lo que quieras⁴⁷. (RULFO, 2017, p. 124)

⁴⁶ Empardecendo a tarde, apareceram os homens. Vinham encarabinados e cruzados por cartucheiras. Eram cerca de vinte. Pedro Páramo convidou-os para jantar. (...).

Pois bem. Em que posso servi-los? – tornou a perguntar Pedro Páramo.

- Como senhor está vendo, nós nos alçamos em armas.

- E?

-E isso é tudo. Acha pouco?

- Mas fizeram isso por quê?

- Pois porque os outros também fizeram. O senhor não está sabendo? Espere um pouco até que cheguem nossas instruções e então vamos esclarecer a causa para o senhor. Mas para começar, já estamos aqui.

- Eu sei a causa – disse outro. – E se o senhor quiser, eu conto. Nós nos rebelamos contra o governo e contra os senhores porque já estamos fartos de suportá-los. O governo porque é ordinário, e os senhores porque não passam de uns desavergonhados bandidos e uns ladrões sebentos. E do senhor governo não digo mais nada porque vamos dizer à bala o que queremos dizer. (Tradução nossa)

⁴⁷ - O padre Rentería alçou-se em armas. Vamos com ele, ou contra ele?

- Não tem nem o que discutir. Você que se ponha do lado do governo.

-Mas é que somos irregulares. No governo nos consideram rebeldes. Então, vá descansar.

Os antigos habitantes são as testemunhas do passado de Comala que murmuram suas lembranças individuais e gradativamente reconstituem a memória coletiva do povoado. Em tempos áureos, Comala emanava vida. Com o passar do tempo e a ascensão de Pedro Páramo ao poder local, o declínio se instaura e o povoado torna-se ruínas. Os fragmentos de vozes, murmúrios e silêncios, ou seja, os ecos da memória são a “vía de entrada a la realidade histórica más real de un momento muy concreto de existencia mexicana” (AGUINAGA, 1996, p. 820).

3.5 O poder: Pedro Páramo es “un rencor vivo”

O poder, como relação social que é, constitui-se numa faculdade multidimensional, que se expressa tanto por meio de manifestações nas mais variadas esferas da realidade social quanto nas mais variadas formas de se lhe apreender. Não cabe, assim, uma única definição conceitual do “poder”. Quando muito, o que se pode fazer é elencar um conjunto minimamente coerente, mas sempre longe de ser exaustivo, de apreensões e interpretações consagradas desta relação social.

Para Weber, “poder significa toda probabilidade de impor a própria vontade numa relação social, mesmo contra resistências, seja qual for o fundamento dessa probabilidade” (WEBER, 2000, p. 33). O autor estabelece, assim, uma relação estreita entre poder e dominação, esta última assentada, mormente, no emprego da violência física (efetiva ou apenas potencial).

Nos termos da clássica tipologia weberiana, Pedro Páramo enquadra-se no tipo-ideal poder/dominação/autoridade tradicional⁴⁸. Apesar de o personagem originar-se de antigas estirpes, longas cadeias de status constituem, por excelência, a base do poder de tipo tradicional (poder cuja legitimidade reside em valores e institutos legados pelo passado ao presente). Sem o carisma que sustenta o poder do demagogo e sem o sistema de regras impessoais que sustenta o poder de tipo legal-racional, o fazendeiro garante a perpetuação de seu poder sobre suas terras e seu entorno com base nos papéis tradicionais de senhores de terras que incorporam, bem como nos papéis de subordinados incorporados por todos os que o cercam. Assim, nos termos

- Acelerado do jeito que estou?
 - Então faça o que quiser.
 - Pois vou reforçar o padre. Gosto do jeito que eles gritam. Além do mais, a gente leva de pingão a salvação da alma.
 - Faça o que quiser. (Tradução nossa).

⁴⁸ A tipologia weberiana se compõe das formas de dominação tradicional, carismática e racional-legal.

weberianos, Pedro tem sua autoridade e legitimidade de sua dominação fundadas no poder de tipo tradicional, no exercício efetivo da violência ou na reiterada ameaça de exercê-la sobre aqueles que subjagam. Não é à toa que o patriarcalismo se apresenta como a representação mais plena desse tipo de dominação.

Em oposição a Weber, Hannah Arendt faz uma distinção crucial entre as categorias de poder e violência. Para a autora, embora o poder implique sempre uma relação de dominação, esta assentar-se-ia, não na coação dos dominados pelos dominadores, mas no consentimento desta relação de dominação por parte dos dominados. A violência que, em Weber, constitui-se em fundamento mesmo do poder, constituir-se-á, em Arendt, no seu antípoda (ARENDR, 2001).

Hannah Arendt estabelece, ainda, uma perfeita identidade entre poder e política, sendo a política a um só tempo o exercício do poder na esfera pública e a relação social que funda a esfera pública. A violência, por seu turno, identificar-se-ia com a negação da política e da própria esfera pública. A esfera pública, assim, bem como a relação de poder político que a define, assentar-se-iam ambas, não na imposição de um *status quo* pelos dominadores aos dominados, mas na aceitação e no apoio destes àquele estado de coisas que lhes seria “oferecido” por seus dominadores. Para Hannah Arendt, assim, o poder não apenas não se confunde com a violência; esta é a negação daquele. O poder é a dominação consentida, ao passo que a violência é a dominação imposta; o poder deriva da política e funda a esfera pública ao passo que a violência as destrói a ambas. Não há espaço para o arbítrio no poder, ao passo que a violência é a tomada do espaço social pela dominação do arbítrio.

O poder corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas para agir em concerto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas na medida em que o grupo conserva-se unido. Quando dizemos que alguém está “no poder”, na realidade nos referimos ao fato de que ele foi empossado por um certo número de pessoas para agir em seu nome. A partir do momento em que o grupo, do qual se originara o poder desde o começo (potestas in populo, sem um povo ou grupo não há poder), desaparece, “seu poder” também se esvanece. (ARENDR, 1994, p. 36)

Segundo Hannah Arendt, portanto, a reiterada e paroxística violência com que os chefes conquistam e preservam seus interesses, sobre coisas e pessoas, denota não seu poder, mas sua absoluta carência de poder. Não se verificaria, assim, no senhor de *Media Luna* nem poder nem autoridade, mas tão somente uma instável e tensa estrutura social baseada na violência e no

medo; um padrão de dominação não consentida, ilegítima, expressão do arbítrio do chefe, incapaz de conformar um sistema de relações sociais definido pela vontade, pelo juízo da pluralidade de seus membros. O que se vê em *Media Luna* e em *Comala* não é mais que uma extensão das famílias do “senhor feudal”, de suas posses, emanação estruturante de sua própria vontade; comunidade no sentido mais estrito do termo.

A violência reiterada no enredo, garantidora da emanação estruturante da vontade do chefe, é também a responsável pelo bloqueio da estruturação do espaço público. Em *Pedro Páramo*, a inviabilização do poder e da autoridade pela reiteração da violência e do arbítrio acaba por reduzir a coisa pública às posses do chefe, a vontade pública à vontade do chefe e o espaço público à esfera familiar expandida de *Media Luna*. Uma das consequências disto no plano discursivo é a impossibilidade de um diálogo eficaz. A narrativa é estruturada com base em monólogos e reflexões. A fala, quando há, é unidirecional, exprimindo a ordem e a concordância incondicional. As raras ocorrências de diálogos e discordâncias, cujo pressuposto é a isonomia, efetiva ou apenas reclamada, dos debatedores e cuja consequência é a fluidez e o desenvolvimento do raciocínio e do discurso, funcionam como perturbações da ordem truncada, brutal, quase estática da narrativa. Na ausência do espaço público, resta o espaço psíquico dos personagens como último reduto possível da dúvida, da dissonância e do “debate”.

As abordagens de Hannah Arendt e de Max Weber, contudo, padecem da limitação de enquadrarem tão somente as relações de poder inscritas na esfera político-estatal da realidade social, escapando-lhes por completo as relações inscritas na esfera privada ou não propriamente estatal daquela realidade. Este tema (o poder) que, até o início do século XX, contudo, fora da quase exclusividade dos teóricos do Estado, praticamente confundindo-se com as relações de dominação dos governados por seus governantes, será progressivamente posto no centro dos estudos acerca de instituições as mais diversas tais como a família, a escola, o hospital, a prisão etc. Cada vez mais, nas abordagens que lhes são dispensadas, as relações de poder prescindem do monopólio da violência legítima detido pelo Estado e do aparato policial-militar necessário a sua efetivação. Cada vez mais essas relações são percebidas, não nas macroestruturas de dominação político-estatal, mas nas relações sociais diretas, imediatas, naquilo que Foucault chamaria de microfísica do poder.

Superados os grandes regimes não democráticos dos séculos XIX e anteriores e os totalitários do século XX e, com eles, as questões que motivaram abordagens como as de Weber e Arendt, Foucault recoloca a questão nos termos do seguinte questionamento: “O que é o poder, ou melhor, (...) quais são, em seus mecanismos, em seus efeitos, em suas relações, os

diversos dispositivos de poder que se exercem a níveis diferentes da sociedade, em domínios e com extensões tão variados?” (FOUCAULT, 2012, p. 174).

A concepção genealógica do poder, ou a genealogia do poder, em Foucault relaciona-se estreitamente com um projeto mais amplo do autor; o da arqueologia do saber⁴⁹. Poder em Foucault é, sobretudo, poder para construir conhecimentos legítimos da realidade em que se vive. É neste sentido que o autor define sua genealogia do poder enquanto “acoplamento do conhecimento com as memórias locais” (FOUCAULT, 2012, p. 171), o que deveria permitir a constituição de um saber histórico acerca das lutas travadas no passado e a utilização deste saber nas táticas de lutas atuais. Nas palavras do próprio autor,

Trata-se de ativar saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária que pretenderia depurá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro, em nome dos direitos de uma ciência detida por alguns. (FOUCAULT, 2012, p. 171)

Trata-se de uma tentativa de insurreição dos saberes subjugados e alijados da condição de construtores legítimos de discursos válidos, uma insurreição dos saberes dominados contra os efeitos centralizadores e excludentes ligados à instituição e ao funcionamento de um discurso dominante, sendo que por saber dominado entende o autor “uma série de saberes que tinham sido desqualificados como não competentes ou insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível requerido de conhecimento ou de cientificidade” (FOUCAULT, 2012, p. 170). Trata-se, em verdade, de um saber histórico da luta travada diuturnamente nos variados campos da realidade social, saber desqualificado e dominado pelo saber hegemônico, no qual jaz, reprimida e ridicularizada, a memória de antigos combates cujos motivos encontram-se, muitas vezes, ainda presentes.

Para o autor, o poder, apreendido em sua acepção genealógica de poder para construir conhecimentos legítimos da realidade em que se vive, inclusive da realidade do próprio corpo (não a realidade em que se vive, mas a realidade do próprio ser), expressa-se, sobretudo, na privação da palavra, da razão e da ação legítimas. Trata-se do poder expresso nos presídios, hospícios, hospitais e em toda sorte de instituição de internação coletiva; trata-se do poder expresso na escola, na família, no casamento, nas relações sexuais e numa infinidade de *loci* da

⁴⁹ “Enquanto a arqueologia é o método próprio à análise da discursividade local, a genealogia é a tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade” (FOUCAULT, 2012, p. 172).

estrutura social, contribuindo cada um com sua infinitesimal parcela de controle e disciplina para a estruturação da microfísica do poder. Em suma, Foucault (2012) entende que o poder em si não existe, o que existe são relações que se estabelecem para impor certas regras de dominação. O poder é uma prática social construída historicamente.

Desse modo, o poder em *Pedro Páramo* encontrar-se-ia, nos termos de Foucault, na detenção da prerrogativa de se reservar a cada personagem, inclusive a si próprio, um lugar específico na estrutura social apresentada no enredo, de se atribuir a este lugar um papel e a este papel um valor específico; e de se construir a narrativa legítima que explique e justifique este lugar e o papel e valor a ele associados. O poder de Pedro Páramo expressar-se-ia, assim, mais que em seu controle econômico e bélico, na legitimidade social de que são investidos para explicar/racionalizar o estado de coisas retratado. Dolores Preciado e Susana San Juan têm sua condição de subjugadas expressa de forma paradigmática na privação da palavra legítima e eficaz. A irracionalidade de seus discursos, sua ineficácia para explicar o estado de coisas retratado, sua ilegitimidade, combinadas a sua incapacidade para se preservarem subjugadas aos senhores de terras, obrigam a expulsão dessas personagens da narrativa; a primeira, pela fuga; a segunda, pela loucura. A personalidade extrema Pedro Páramo, cuja

(...) conducta es propia de un cacique rural, y de su interior conocemos tan solo su frustrado amor por Susana San Juan. Tomando en cuenta las características que forman la imagen de cacique (pudiente, violento, vicioso, materialista, implacable) se tiene presente determinado tipo cuyas características comprendemos. (BOBIC, 1995, p. 399)

Desse modo, Pedro Páramo personifica o chefe local que domina a região onde vive. Na verdade, a relação que ele desenvolve com as pessoas e com o meio resultam num fim trágico. Comala é abandonada e não pode sobreviver sem D. Pedro. Além disso, o poder característico de Pedro Páramo é representado através da superioridade econômica e da força. Das perspectivas clássicas dos estudos sociológicos das relações de poder apresentadas, portanto, faz-se evidente as especulações sobre o personagem Pedro Páramo. Em boa medida, os artifícios de poder presentes no romance devem-se a uma representação histórica do homem do campo e das complexas estruturas das sociedades latino-americanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do conjunto da obra literária de Juan Rulfo que consiste em pouco mais de 300 páginas, elegemos como *corpus* dessa pesquisa o único romance, *Pedro Páramo*, por tratar-se de uma obra que foge ao padrão literário do contexto em que foi produzida. Agregando “o antigo e o moderno”, a narrativa estudada consolida o realismo mágico e a literatura vanguardista no México.

Nesta dissertação, nosso objetivo foi analisar a relação entre linguagem e representação no romance em questão. Para tanto, estabelecemos como questão motivadora o deslinde do trabalho com a linguagem em *Pedro Páramo*, focalizando a relação com a representação ficcional da realidade. Ou melhor dizendo, buscamos sondar os artifícios empregados no texto que aproximam linguagem e representação. Embora sejam duas categorias distintas, notamos pontos de contato. Em nossa análise do romance, concluímos que Rulfo preza pela recriação da linguagem, ou seja, a elaboração da sintaxe, o uso das figuras de linguagem, da poética e da oralidade. O trabalho com a palavra permite uma experiência sensorial e emotiva no universo ficcional rulfiano.

O ato laboral de Juan Rulfo enquanto artesão da palavra reitera um misto de inovação da linguagem e tratamento poético. Desse modo, a linguagem torna-se a categoria literária mais trabalhada pelo autor. Essa destreza da escrita, isto é, a manipulação da palavra tem por objetivo maior a produção de sentidos. Logo, Rulfo prioriza a criação de imagens em detrimento da descrição detalhada. A construção frasal respeita os preceitos da oralidade, valorizando as marcas da fala do camponês, sem perder, no entanto, sua dicção artística e lírica.

A curta extensão do romance é uma prova do meticuloso trabalho de polimento e lapidação do texto. Suprimindo mais de 100 páginas desde a primeira elaboração do romance, Rulfo não se delongou em descrever minuciosamente o espaço, as cenas, as personagens. Ele lançou mão do “minimalismo” poético, cujo enfoque está na potencialidade plural da semântica da palavra literária. *Pedro Páramo* é, portanto, o ápice do fazer literário de Rulfo, cuja originalidade e inovação eleva-o ao status das grandes obras literárias de língua espanhola do século XX. Não se trata somente de um romance de memórias, de uma visão social; é a culminância da percepção rulfiana da realidade que nos possibilita uma nova experiência do real.

Ao longo de nossa incursão analítica pôde-se observar que a relação entre linguagem e representação em *Pedro Páramo* se efetiva à medida que se complementam. O enredo de *Pedro Páramo* narra uma realidade devastada, sombria, insólita, mas que não neutraliza a poeticidade do texto. Juan Rulfo apossa-se do lirismo poético, característica corroborada por alguns críticos ao considerá-lo o maior poeta mexicano do século XX.

No que diz respeito à representação, constatou-se que Juan Rulfo recria o campo mexicano. Não que seu romance seja uma tentativa de ser reflexo da realidade, mas de como essa realidade é transmutada para a literatura. Os fatos históricos ocorridos nas primeiras décadas do século XX no México que ambientam o enredo de *Pedro Páramo* evidencia o modelo de organização da sociedade em estudo. Desse modo, Juan Rulfo toca num ponto chave e acentua os graves problemas que assolam as regiões rurais dos “países em desenvolvimento”, uma vez que não é difícil encontrar “Pedros Páramo” e “Comalas” espalhada pelo continente. As desigualdades e injustiças sociais observadas em vários países da América Latina convivem com estruturas sociais semelhantes até os dias atuais.

Mostraram-se plausíveis os arquétipos de representação da realidade aqui defendidos pela tríade morte/memória/poder. No romance pesquisado, a morte é o elemento principal da narrativa já que todos os personagens estão mortos; a memória é o instrumento de construção do passado de Comala, isto é, a própria narrativa em si contada pelos personagens; e por fim, o poder como relação de dominação, da qual advém os conflitos que levaram o definhamento do povoado. *Pedro Páramo* é, portanto, uma narrativa lendária, mística e atemporal de grande valor estético para a Literatura.

Por fim, as discussões inferidas nesta dissertação foram desenvolvidas sob a ótica literária contando com as contribuições do contexto político e econômico ocorridas na sociedade mexicana do início do século XX. Acreditamos que nossa pesquisa corroborará com o estudo da obra em questão, além de contribuir como arcabouço teórico para com a fortuna crítica rulfiana. Objetivamos que este estudo possa ampliar a discussão e disseminação da obra de Juan Rulfo no Brasil. A pesquisa perseguiu os objetivos propostos, buscando suporte teórico nos fundamentos sociológicos e históricos para a composição das ideias que foram desenvolvidas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2003.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Lietarura**. Vol. I. 5ª ed. Coimbra: Livraria Almeida, 1983.

AGUINAGA, Carlos Blanco. Realidad y estilo de Juan Rulfo. In: FELL, Claude (coord.). **Juan Rulfo: Toda la obra**. Edición crítica Juan Rulfo. ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica. Colección Archivos: Espanha, 1996.

ARENDT, Hannah. **Poder e Violência**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

_____. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: UNESP, 2000.

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BELLINI, Giuseppe. **Nueva historia de la literatura hispano-americana**. Madrid: Editorial Castilia S.A. 1997.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA. **Bíblia online**. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br> Acessado em: 29 jul. 2018.

BOBADILLA, José Luis. Rulfo y la poesía en Pedro Páramo. In: JIMÉNEZ, Víctor (Org.). **Pedro Páramo: 60 años**. México: Editorial RM, 2015.

BOBIC, Mirjana Polic. **La recepción del personaje Pedro Páramo**. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras12382764343482617432435/210291_0119.pdf Acesso em: 05 dez. 2018.

BOIXO, José Carlos González. **Claves narrativas de Juan Rulfo**. Madrid: Universidade de León, 1983.

_____. Lectura temática de la obra de Juan Rulfo. In: FELL, Claude (coord.). **Juan Rulfo: Toda la obra**. Edición crítica Juan Rulfo. ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica. Colección Archivos: Espanha, 1996.

_____. El realismo mágico y Pedro Páramo: una asociación paradójica. In: JIMÉNEZ, Víctor (Org.) **Pedro Páramo: 60 años**. México: Editorial RM, 2015.

BORGES, Jorge Luis. **Prólogos con un prólogo dos prólogos**. Disponível em: <http://23.253.41.33/wp-content/uploads/10.208.149.45/uploads/2013/03/1988-Biblioteca-Personal.-Prólogos-Compilación.pdf> Acesso em: 16 jun. 2018.

BOSI, Alfredo. Imagem, discurso. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994

BROTHERSTON, Gordon. Provincia de almas mortas. In: FELL, Claude (coord.). **Juan Rulfo: Toda la obra**. Edición crítica Juan Rulfo. ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica. Colección Archivos: Espanha, 1996.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. Ciência e Cultura: São Paulo, 1972.

_____. **Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)**. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CARPENTIER, Alejo. Do real maravilhoso americano. In: _____. **A literatura do maravilhoso**. Tradução de Rubia P. Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

CASTRO LEAL, Antonio (Org.). **La novela de la revolución mexicana**. México: Aquilar, 1991.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso. Forma e Ideologia no Romance Hispano Americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CORRÊA, Ana Maria Martinez. **A revolução mexicana (1910-1917)**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DE LUIGI, Daniele. Onde não há palavras. In: **100 fotografias: Juan Rulfo**. São Paulo: Cosaic Naify, 2010.

DIDIER, Jean. El sentido lírico de la evocación del pasado en Pedro Páramo. In: **Homenaje a Juan Rulfo**. Nova York: Las Américas, 1974.

DONOSO, J. **Historia personal del 'Boom'**. Madrid: Alfaguara, 1972.

DÚRAN, Manuel. La obra de Juan Rulfo vista a través de Mircea Ataíde. In: **Inti 13, 14**. 1981. Disponível em: <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1187&context=inti>. Acessado em 29 mai. 2018.

DUVIGNAUD, J. Prefácio. In: HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo, Vértice - Revista dos Tribunais, 1990.

FALCÓN, Romana. Carisma y tradición: consideraciones en torno a los liderazgos campesinos en la Revolución Mexicana. El caso de San Luís Potosí. In: KATZ, Friedrich (comp.). **Revuelta, rebelión y revolución**. México: Era, 1990.

FELL, Claude (coord.). **Juan Rulfo: Toda la obra**. Edición crítica Juan Rulfo. ALLCA XX/ Fondo de Cultura Econômica. Colección Archivos: Espanha, 1996.

FLORES, Ángel, **El realismo mágico en el cuento hispano-americano**. México: Premia, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012.

FRANCO, Jean. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Barcelona: Ariel, 1975.

_____. El viaje al país de los muertos. In: FELL, Claude (coord.). **Juan Rulfo: Toda la obra**. Edición crítica Juan Rulfo. ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica. Colección Archivos: Espanha, 1996.

FREIXAS, Erik Camayd. **Realismo mágico y primitivismo**. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García- Márquez, University Press of America, Oxford, 1998.

FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispano-americana**. México: Editorial Joaquim Mortíz, 1974.

_____. Rulfo, el tiempo del mito. In: FELL, Claude (coord.). **Juan Rulfo: Toda la obra**. Edición crítica Juan Rulfo. ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica. Colección Archivos: Espanha, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin**. Perspectivas, São Paulo, 16: 67-86, 1993 Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/index.php/perspectivas/article/viewFile/771/632> Acesso em 18 jan 2019.

GARRIDO, Felipe. Pedro Páramo y El llano en llamas de Juan Rulfo. In: FELL, Claude (coord.). **Juan Rulfo: Toda la obra**. Edición crítica Juan Rulfo. ALLCA XX/ Fondo de Cultura Econômica. Colección Archivos: Espanha, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HARRS, Luis. Juan Rulfo o la pena sin nombre. In: **La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica**. Selección y prólogo Federico Campbell. México: UNAM-Ediciones Era, 2003.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário – Perspectivas de uma Antropologia Literária**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

_____. **O ato da leitura.** São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. Os atos de fingir, ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes.** V. II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JIMÉNEZ, Víctor. Modulaciones temáticas en *Conversazione in Sicilia* de Elio Vittorini y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. In: **Tríptico para Juan Rulfo** (coord. Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda), Editorial RM, México, 2006.

_____. (Org.). **Pedro Páramo: 60 años.** México: Editorial RM, 2015.

JOZEF, Bella. **Romance hispano-americano.** São Paulo: Ática, 1986.

_____. Juan Rulfo. Grandes entrevistas. In: **Tiro de letra.** Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/JuanRulfo.htm> Acessado em: 10 mai. 2018.

KLAHN, Norma. La ficción de Juan Rulfo. In: FELL, Claude (coord.). **Juan Rulfo: Toda la obra.** Edición crítica Juan Rulfo. ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica. Colección Archivos: Espanha, 1996.

KARIC, Popovic. PERÉZ, Fidel Chávez. **Juan Rulfo: perspectivas críticas: ensayos inéditos.** México: Siglo XXI, 2007.

LEAL, Luis. Magical Realism in Spanish American literature. Translated by Wendy B. Faris. In: ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). **Magical Realism: theory, history, community.** Durham: Duke UP, 1995.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas-SP: UNICAMP, 1990.

LEMA-HINCAPIÉ, Andrés; DOMÈNECH, Conxita. **Letras hispánicas en la gran pantalla: De la literatura al cine.** Routledge: New York, 2017.

LIENHARD, Martín. El substrato arcaico en Pedro Páramo: Quetzalcoátl y Tláloc. In: FELL, Claude (coord.). **Juan Rulfo: Toda la obra.** Edición crítica Juan Rulfo. ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica. Colección Archivos: Espanha, 1996.

LÓPEZ MENA, Sergio. **Juan Rulfo: Su vida, su tiempo y su obra.** Revista Iberoamericana, 16, 2005. Disponível em: <http://s-space.snu.ac.kr/bitstream/10371/69337/3/1541050110.pdf> Acessado em: 07 dez. 2018.

LUKÁCS, G. Trata-se do Realismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre expressionismo.** São Paulo: Unesp, 1988.

_____. **A teoria do romance.** S. Paulo: Duas Cidades, 2000.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MANSOUR, Mónica. Juan Rulfo y el realismo mágico. In: **Casa de las Américas.** Año XXI, n. 126, mayo-junio, 1981.

- _____. El discurso de la memoria. In: FELL, Claude (coord.). **Juan Rulfo: Toda la obra**. Edición crítica Juan Rulfo. ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica. Colección Archivos: Espanha, 1996.
- MELO, Juan Vicente. **Juan Vicente Melo**. México: Empresas Editoriales, 1966.
- MENTON, Seymour. **El cuento hispoamericano**. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- MEYER, Lorenzo; CAMÍN, Héctor Aguilar. **À sombra da revolução mexicana: história mexicana contemporânea (1910-1989)**. São Paulo: Editora USP, 2000.
- MORAES, Nilson A. **Discurso, Análise de Discurso e Memória**. Disponível em: <http://nilsonmoraes.pro.br/nm/NM-1pdf.pdf>. Acessado em: 19 set. 2018.
- NEPOMUCENO, Eric. Prefácio: Anotações sobre um gigante silencioso. In: RULFO, Juan. **Pedro Páramo e Chão em Páramo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- NUNES, Américo. A Guerra Civil 1910-1917. In: **As Revoluções no México**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ORTEGA, Maria Luísa. **Mito y poesía en la obra de Juan Rulfo**. Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, Bogotá, 2004.
- PAZ, Octavio. Paisaje y novela en México. In: **Corriente alterna**. Editora: Siglo XXI, 1967.
- _____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- _____. **El labirinto de la soledad**. México: Fondo de cultura económica, 1998.
- PACHECO, Carlos. **La comarca oral**. Caracas: La casa de Bello, 1992.
- PACHECO, José Emilio. Imagen de Juan Rulfo. In: **México en la Cultura** n° 540, 1959.
- PELLICER, Juan. **Economía poética de Pedro Páramo: de la revolución a la cristiada**. Revista Literatura Mexicana XXI, vol. 2: México, 2010.
- PEREIRA, Armando. La generación del médio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana. In: **Revista Literatura mexicana**. Vol. 6. 1995. Disponível em: <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/178/178> Acesso em 20/06/2018.
- PIETRI, Arturo Ursular. Realismo mágico. In: _____. **Cuarenta ensayos**. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- PLANA, Manuel. **Pancho Villa e a revolução mexicana**. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- PLATÃO. **A República**. Trad. introd. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

- POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol 5, nº 10, 1992.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, nº 3, 1989.
- QUEZADA, Claudia Julieta. La mujer cristera en Michoacán (1926-1929). In: **Historia y Memoria**, 2012, vol. 4. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/3251/325127480006.pdf> Acesso em 19/07/2018.
- RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. La función de la voz popular en la obra de Rulfo. **Cuadernos Hispanoamericanos**, núm. 421-423, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.
- ROFFÉ, Reina. **Juan Rulfo: autobiografía armada**. Buenos Aires: Corregidor, 1973.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva. 1976.
- RULFO, Juan. Pedro Páramo, treinta años después. In: **Cuadernos Hispanoamericanos nº 421-423**, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.
- _____. **Pedro Páramo**. 2ª ed. Edición de José Carlos González Boixo. Catedra, Letras Hispánicas: Madrid, 1992.
- _____. **Pedro Páramo e Chão em Páramo**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. **Pedro Páramo**. Edición a cargo de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 2003.
- _____. **Pedro Páramo en 1954**. México: Editorial RM, 2014.
- _____. **Pedro Páramo**. México: Editorial RM, 2017.
- SOMMERS, Joseph. A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo. In: FELL, Claude (coord.). **Juan Rulfo: Toda la obra**. Edición crítica Juan Rulfo. ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica. Colección Archivos: Espanha, 1996.
- SPLINDLER, William. Magic realism: a typology. In: **Fórum for modern language studies**. Oxford, n. 39, 1993.
- STEPHAN, Beatriz González. **Estructura y significación de Pedro Páramo**. Venezuela: Universidad Simón Bolívar (Colección Cuadernos USB. Serie literatura), 1990.
- TRINGALI, Dante. **Introdução à retórica: a retórica como crítica literária**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- URRUTIA, Ángel Arias. La Guerra Cristera en la narrativa mexicana: Historia y ficción. In: **Anuario de Historia de la Iglesia**. 2002. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/83563682.pdf> Acesso em: 15 jun. 2018.

VARELA, Maximino Cacheiro. **La poesía en Pedro Páramo**. Madrid: Huerga y Fierro editores, S.L., 2004.

VILLORO, Juan. **Rulfo reinventó el lenguaje mexicano**. Disponível em: <http://www.milenio.com/cultura/rulfo-reinvento-lenguaje-mexicano-juan-villoro>. Acesso em: 22 out. 2018.

VITAL, Alberto. De Tuxcacuesco a Comala: los nombres en el camino de la creación de un lenguaje próprio. In: RULFO, Juan. **Pedro Páramo en 1954**. Editorial RM, México, 2014.

_____. Pedro Páramo. In: **ELEM, 2017**. Disponível em: <http://www.elem.mx/obra/datos/2838> Acesso em: 10 dez. 2018.

_____. **Lenguaje y poder en Pedro Páramo**. México: CNCA Luzazul, 1993.

_____. **Pedro Páramo**. Disponível em: <http://www.elem.mx/obra/datos/2838> Acessado: 10 dez. 2018.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade**. Vol. I. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

WOMACK Jr., John. A Revolução Mexicana, 1910-1920. In: BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina**. Volume 5 – de 1870 a 1930. São Paulo: Edusp, 2002.

XIRAU, Ramón. Crise do Realismo. In: MORENO, César Fernández. **América Latina em sua Literatura**. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ZEPEDA, Jorge. **La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)**. México: Editorial RM, 2005.

_____. Itinerarios de un texto. In: RULFO, Juan. **Pedro Páramo en 1954**. México: Editorial RM, 2014.