

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ – UNIOESTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS:
LINGUAGEM E SOCIEDADE, NÍVEL DE MESTRADO**

**O FANTÁSTICO E MEMÓRIA SOCIAL NA OBRA *PEDRO PÁRAMO*, DE
JUAN RULFO**

CASCADEL – PR.
2010

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ – UNIOESTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS:
LINGUAGEM E SOCIEDADE, NÍVEL DE MESTRADO**

BERNADET KORZUN PEDROSO

**O FANTÁSTICO E MEMÓRIA SOCIAL NA OBRA *PEDRO PÁRAMO*, DE
JUAN RULFO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras: Linguagem e Sociedade, nível de Mestrado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE - *Campus* de Cascavel, na Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientação: Profa Dra. Lourdes Kaminski Alves

CASCADEL – PR
2010

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca da UNIOESTE – Campus de Marechal Cândido Rondon – PR., Brasil)

P372o	Pedroso, Bernadet Korzun O fantástico e memória social na obra Pedro Páramo, de Juan Rulfo./ Bernadet Korzun Pedroso. Cascavel, 2010. 110 p. Orientador: Prof ^a Dr ^a . Lourdes Kaminski Alves Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, 2010. 1. Narrativa latino-americana contemporânea. 2. Fantástico. 3. Pedro Páramo. 4. Composição narrativa. 5. Recriação. I. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Campus de Cascavel. II. Título. CDD 21.ed.860.9 CIP-NBR 12899
-------	--

Ficha catalográfica elaborado por Helena Soterio Bejio CRB-9^o/965

Bernadet Korzun Pedroso

**O FANTÁSTICO E MEMÓRIA SOCIAL NA OBRA PEDRO PÁRAMO,
DE JUAN RULFO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Prof. Dr. Thomas Bonnici
Universidade Estadual de Maringá

Profa. Dra. Clarice Lotterman
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Letras, nível de Mestrado, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE.

Cascavel, 26 de fevereiro de 2010

Dedico este trabalho

Ao Leozir,
companheiro incentivador de todos os momentos,
com quem compartilhei inquietações, receios e ideias ao longo deste estudo.

À Francielly, ao Eric e ao Júnior,
meus queridos filhos, que me apoiaram e foram, em muitos momentos, motivos
de inspiração e de força na realização deste projeto e concretização de um
sonho.

À Valdomira,
minha saudosa mãe, que me despertou para o mundo das letras por meio do
incentivo para realizar uma atividade que era seu sonho e que acabou,
também, sendo meu – a atividade de ensinar.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, professora Dra. Lourdes Kaminski Alves, que me possibilitou as incursões sobre os estudos literários, motivando-me para a continuidade de minha formação acadêmica, orientando-me nas leituras e na reflexão teórico-crítica sobre o texto literário.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Letras: Linguagem e Sociedade da UNIOESTE, em especial aos professores que participaram da banca de qualificação, professor Dr. Acir Dias da Silva e professora Dra. Clarice Lotterman, pela leitura cuidadosa e pelas observações que muito contribuíram com este trabalho.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Letras: Linguagem e Sociedade da UNIOESTE.

A minha família, pela compreensão e apoio ao longo desta jornada -- em especial a meu querido Leozir pela valiosa colaboração na aquisição de materiais para a realização desta pesquisa.

A querida amiga e incentivadora Teresa Stedile, pelas palavras de apoio e de carinho.

A todos os que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a conclusão deste trabalho, meu reconhecimento e apreço.

PEDROSO, Bernadet Korzun. **O fantástico e memória social na obra Pedro Páramo, de Juan Rulfo**. 110 f. Dissertação. (Mestrado em Letras com área de concentração em Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, *Campus* de Cascavel, 2010.

RESUMO

Esta pesquisa almeja verificar como se realizam esteticamente elementos do fantástico e a composição narrativa na obra *Pedro Páramo*, de 1955, de Juan Rulfo. Pretende-se refletir em que medida a obra encerra perspectivas da narrativa contemporânea latino-americana e abarca uma memória social. O conceito de fantástico empregado para o presente trabalho está fundamentado em Todorov (1975), que o reconhece como tempo de hesitação provocada no leitor como reflexo da narrativa. A hesitação inerente ao fantástico corresponde ao diálogo inconcluso entre o racional e o não racional, ao desequilíbrio entre a realidade e o sobrenatural, ao verossímil inacreditável causado pela ocorrência do sobrenatural e seu conseqüente questionamento. Nessa perspectiva, buscou-se também respaldo teórico nas reflexões do cubano Alejo Carpentier (1954), quando o mesmo trata do realismo maravilhoso como oposição ao maravilhoso proposto pelos surrealistas. Cabe destacar que, no contexto da produção literária latino-americana, a noção de real maravilhoso seria uma resultante da mestiçagem cultural da América Latina, segundo Alejo Carpentier. Observa-se, em *Pedro Páramo*, uma tentativa de rompimento e de inversão com a hierarquia e com a estética tradicional do texto, à medida que o verossímil e o inverossímil se incorporam, subvertendo as práticas ritualizadas dos discursos até então praticados e inauguram um novo fazer poético, onde as minorias são convocadas a integrar a nova trama discursiva e a contribuir na desconstrução do discurso hegemônico no contexto latino-americano. *Pedro Páramo* coloca-se ao lado de outras obras responsáveis pela revolução no sentido de transgressão às normas vigentes de estilo da escrita e na forma de abordar a temática cultural da/na América Latina.

Palavras-chave: Fantástico. *Pedro Páramo*. Composição narrativa.
Recriação. Narrativa latino-americana contemporânea.

PEDROSO, Bernadet Korzun. **O fantástico e memória social na obra Pedro Páramo, de Juan Rulfo**. 110 f. Dissertação. (Mestrado em Letras com área de concentração em Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, campus de Cascavel, 2010.

ABSTRACT

This study aims to verify how the fantastic elements and the narrative composition of Pedro Páramo (1995) are done aesthetically. We intend to reflect about the proportion that the work finishes the perspectives of contemporary latin american narrative and joins it in a social memory. The concept of fantastic used for the present study is based on Todorov (1975), which recognizes it as a time of hesitation caused in the reader as a reflection of the narrative. The inherent hesitation in the fantastic corresponds to the unfinished dialog between the rational and the nonrational, to the imbalance between reality and the supernatural, to the unbelievable reasonableness caused by the occurrence of the supernatural and its consequent questioning. In this perspective, we looked for theoretical support in the reflections proposed by the Cuban Alejo Carpentier (1954), when it comes to the wonderful realism as opposition to the wonderful proposed by surrealists. It is important to detach that, in the context of the latin american literature production, the notion of wonderful real would be a result of the cultural mix of Latin America, according to Alejo Carpentier. It is observed, in Pedro Páramo, a rupture attempt and reversal with the hierarchy and traditional aesthetics of text, as the plausible and implausible are incorporated, thus distorting ritual practices of speeches until then practiced and inaugurate a new poetic way, where minorities are convened to integrate the new discursive woof and to contribute in the deconstruction of hegemonic discourse in Latin- American context. Pedro Páramo is alongside other works responsible by the revolution in the sense of contravening the rules in the style of writing and in the form of addressing the issue of Latin American culture.

Key-words: Fantastic. *Pedro Páramo*. Narrative Composition; Recreation; Contemporary latin american Narrative.

PEDROSO, Bernadet Korzun. **O fantástico e memória social na obra Pedro Páramo, de Juan Rulfo**. 110 f. Dissertação. (Mestrado em Letras com área de concentração em Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, campus de Cascavel, 2010.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo verificar como se realizan estéticamente elementos del fantástico y composición narrativa en la obra *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. Se pretende reflejar en que medida *Pedro Páramo* encierra perspectivas de la narrativa contemporánea latinoamericana y su obra abarca una memoria social. El concepto de fantástico empleado para el presente estudio está fundamentado en Todorov (1975) que lo reconoce como tiempo de hesitación provocada en el lector como reflejo de la narrativa. La hesitación inherente al fantástico corresponde al diálogo inconcluso entre lo racional y lo no-racional, al desequilibrio entre la realidad y lo sobrenatural, al verosímil increíble causado por la ocurrencia del sobrenatural y su consecuente duda. En esta perspectiva, se buscó también respaldo teórico en las reflexiones del cubano Alejo Carpentier (1954), cuando él trata del realismo maravilloso como oposición al maravilloso propuesto por los surrealistas. Importante recordar que en el contexto de la producción literaria latinoamericana, la noción de real maravilloso sería una resultante del mestizaje cultural de América Latina, según Alejo Carpentier. Se observa en *Pedro Páramo* un intento de rompimiento e inversión con la jerarquía y la estética tradicional del texto, en la medida en que verosímil y inverosímil se incorporan, subvertiendo las prácticas rituales de los discursos hasta aquel momento practicados e inauguran un nuevo hacer poético, donde las minorías son convocadas a integrar la nueva trama discursiva y a contribuir en el deshacer del discurso hegemónico en el contexto latinoamericano. *Pedro Páramo*, se pone al lado de otras obras responsables por la revolución en el sentido de transgresión a las normas vigentes de estilo de la escrita y en la forma de abordar la temática cultural de la/en América Latina.

PALABRAS CLAVE: Fantástico. *Pedro Páramo*. Composición narrativa. Recreación. Narrativa latinoamericana contemporánea.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. CONSCIÊNCIA E ELABORAÇÃO ESTÉTICA DO ESCRITOR CRÍTICO.....	22
1.1 A FORÇA CRIADORA EM JUAN RULFO	36
2. O FANTÁSTICO E A MEMÓRIA SOCIAL DOS POVOS LATINO-AMERICANOS	44
3. ELEMENTOS DO FANTÁSTICO E COMPOSIÇÃO NARRATIVA EM PEDRO PÁRAMO	60
3.1 A ELABORAÇÃO DE UM MUNDO FANTÁSTICO: FUSÃO ENTRE O REAL E O SOBRENATURAL	74
3.2 UMA ESCRITURA DE TRANSGRESSÃO	84
3.3 A PALAVRA POÉTICA EM JUAN RULFO	96
CONCLUSÃO.....	102
REFERÊNCIAS.....	106

“Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia. [...]” (ROSA, 1988, p. 33).

INTRODUÇÃO

É corrente, no universo da crítica literária, que os escritores contemporâneos¹ das literaturas latino-americanas tentam recriar e revelar, sob um novo olhar, o que a história oficial omitiu ou camuflou sob o efeito de correntes ideológicas ou influências de centros dominantes e que esses escritores realizam, sobretudo, um trabalho de leitura crítica, articulando produções literárias, fenômenos culturais, sociais e históricos ocorridos no contexto latino a partir de uma atitude antropofágica, segundo conceito desenvolvido por Oswald de Andrade.

Silviano Santiago (2000) acredita que a produção literária latino-americana², enquanto assimiladora de modelos originais importados, constrói-se entre a admiração ao “já escrito” e a necessidade de produzir um novo texto que o transgrida, numa atitude descolonizadora. Nesse sentido, a origem dos povos encontrados, outrora destruída pelos conquistadores, passa a ter total relevância na construção de uma nova imagem cultural expressa em sua literatura. A ideia de influência europeia adquire o significado de assimilação no sentido antropofágico de adequação de uma ideia a partir da apropriação de um conhecimento e da imaginação criadora do escritor. Trata-se de uma estratégia de leitura da tradição e dos recursos de transcrição e de transculturação como processo de tradução.

Desse modo, um mesmo significante alcança a posse de outro significado, ou seja, adquire um significado invertido ou subvertido, a exemplo da concepção de “morte” - para a cultura africana, pelo menos para uma grande parte da população negra, à morte ou ao morto é atribuída uma visão negativa. Conforme Reyes, “[...] la muerte no parece cosa natural, sino efecto

¹ Com relação ao conceito de contemporaneidade, Bella Jozef (1989) chama a atenção para a complexidade que envolve tal conceito na produção literária latino-americana. Para ela, a caracterização das novas tendências constitui fenômeno complexo e é preciso ter cuidado com sua generalização. Alerta Bella Jozef que muitas das chamadas novas tendências – questões e situações que estruturam o pensamento e a arte do tempo – implicam um retorno ao antigo ou ao que estava oculto em época anterior: “Ilhas culturais existem ainda dentro do continente de poderosa densidade vital, de rara homogeneidade étnica e lingüística”. (JOZEF, 1989, p. 269).

² Emprega-se aqui a expressão no singular, o que não significa desconhecer a pluralidade cultural do continente.

de malefício ajeno o hasta de discolería propia, y em este caso el muerto merece reproches”³ (REYES, 1958, p. 408). Já para a cultura mexicana, a morte tem uma conotação muito positiva, pois representa origem e destino, lugar de descanso e de reencontros. O tema da morte aparece representado sob diferentes perspectivas na literatura, a exemplo do que será verificado na Obra *Pedro Páramo* de Juan Rulfo nesta pesquisa.

Para melhor compreender a obra aqui selecionada para estudos, apresentamos breve contextualização do autor. Juan Rulfo nasceu no dia 16 de maio de 1917 na cidade de Sayula, estado de Jalisco, México e faleceu no dia 07 de janeiro de 1986 na Capital. Filho de uma família de proprietários de terra arruinada pela Revolução Mexicana perdeu seus pais aos onze anos de idade e foi enviado a um orfanato em Guadalajara, México, onde lá permaneceu entre os anos de 1928 a 1932. Antes, porém, viveu em um pequeno povoado chamado *San Gabriel*, onde teve seus primeiros contatos com a leitura, essenciais à sua formação literária, na biblioteca particular de um sacerdote.

Mudou-se para a Cidade do México a fim de ingressar à Universidade Nacional, porém a impossibilidade de convalidar seus estudos feitos em Jalisco o impediu de iniciar o curso de Direito. Mesmo assim assistiu como ouvinte os cursos de história da arte da Faculdade de Filosofia e Letras. Converteu-se então em um conhecedor da bibliografia histórica, antropológica e geográfica do México; temáticas bastante difundidas em suas obras. Durante boa parte das décadas de 1930 e 1940 viajou pelo país a trabalho, desenvolvendo um deles no Instituto Nacional Indigenista do México, onde se encarregou de editar uma das coleções mais importantes de antropologia contemporânea e antiga do México. A partir de 1945 começou a publicar seus contos nas revistas *América* (da Capital) e *Pan* (de Guadalajara). Ao final da década de 1930 foi que Rulfo se reconheceu como escritor e fotógrafo.

Da relação amorosa com Clara Aparício, a meados dos anos de 1940, resultou o testemunho epistolar publicado no ano de 2000 em *Aires de las Colinas – Cartas a Clara*. Casou-se com Clara em 1948. O ano de 1952 marcou o início de uma nova fase na vida de Juan Rulfo, uma fase de estudos

³ A morte não parece coisa natural, mas efeito de malefício alheio ou até de desobediência própria e, neste caso, o morto merece reprovação. (tradução nossa)

e publicações por meio de obtenção de bolsas outorgadas pelo Centro Mexicanos de Escritores, fundado pela estadunidense Margaret Shedd, pessoa determinante na efetivação da publicação de *El Llano en Llamas*, livro de contos publicado em 1953 e o romance *Pedro Páramo*, publicado em 1955. Em 1958 o escritor termina de escrever *El gallo de oro*, livro de textos para cinema, só publicado em 1980.

Pedro Páramo tem sua ação desenvolvida em um espaço caracterizado como meio rural na região Sul de Jalisco – Comala, onde as personagens representam habitantes de tempos remotos e aparecem em situações inesperadas para revelar, por meio de discursos que se entrecruzam suas histórias, e sobretudo, as histórias que ouviram e os fatos que presenciaram e guardaram em silêncio no tempo. O tema gira em torno de uma promessa feita por um filho à mãe moribunda, que lhe pede que saia em busca do pai, Pedro Páramo, um perverso proprietário de terras da região de Comala. Juan Preciado, o filho, nessa odisséia, não encontra pessoas, mas defuntos que querem expressar suas histórias e por meio deles ouve relatos que o conduzem do presente ao passado e novamente ao presente, do real ao sonho e novamente ao real, num jogo discursivo que vai revelando uma memória social por meio de estratégias estilísticas próprias do fantástico.

Alegoricamente, é o México ferido que esbraveja e revela suas chagas resultantes de conflitos, guerras e desmandos, por meio de um vilarejo seco e vazio onde apenas os mortos sobreviveram para narrar os horrores da história do passado.

O elemento fantástico, objeto de nossa interpretação posterior na obra *Pedro Páramo*, foi também inspiração do colombiano Gabriel García Márquez e do peruano Mario Vargas Llosa que, assim como Rulfo, narram odisséias latino-americanas, explorando largamente a perspectiva da literatura fantástica.

Juan Rulfo, em *Pedro Páramo*, ao suscitar questionamentos sobre temas como vida e morte, abre um parêntese sobre a transgressão ao “já-dito” e ao “já escrito”, em favor de um descondicionamento da leitura feita pela história oficial, a partir de uma perspectiva antropofágica de recriação e,

sobretudo, de árduo labor da palavra pelo escritor latino-americano, que ganha, com isso, o reconhecimento e o respeito de uma escrita complexa produzida na diversidade do signo. E, mais que isso, recupera, para a produção latino-americana, o que lhe é de direito, desvelando os silêncios e os contrastes, projeto realizado por Juan Rulfo no sentido da reorientação das relações culturais do mundo ocidental, como coloca Ana Pizarro (1995). Nesse sentido, Silviano Santiago (2000) aborda o exercício consciente da escrita, o inovado projeto proposto para as literaturas latino-americanas por seus escritores.

A escolha consciente leva grande parte dos escritores contemporâneos a uma releitura da história oficial, comparando, questionando, analisando e parodiando fenômenos sociais para reorganizar e mostrar, sob uma nova ótica, o que já foi dito em um determinado momento histórico.

O pensador Antonio Candido observa que os movimentos de vanguarda do decênio de 1920 assinalaram “[...] uma libertação extraordinária dos meios expressivos e nos preparam para alterar sensivelmente o tratamento dos temas propostos à consciência do escritor” (CANDIDO, 1989, p. 154). Nasce, a partir daí, a rejeição ao domínio e à sujeição em favor de uma reestruturação interna no campo do desenvolvimento político e econômico no contexto latino-americano.

Nesse sentido, Candido aponta para outro caminho, o da interdependência cultural:

Isto não apenas dará aos escritores da América Latina a consciência da sua unidade na diversidade, mas favorecerá obras de teor maduro e original, que serão lentamente assimiladas pelos outros povos, inclusive os dos países metropolitanos e imperialistas. O caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz, no terreno da cultura, ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca. (CANDIDO, 1989, p. 13).

Assim, Candido confirma o pensamento de que não há dependência, e sim permuta entre diferentes povos e culturas, como bem ilustra a obra *Pedro Páramo*, por meio de uma narrativa que põe em tensão diálogos entre personagens vivos e mortos por meio do monólogo interior do narrador-personagem.

A técnica do monólogo interior é, segundo Candido (1989), empréstimo cultural de países desenvolvidos, porém ajustado ao desígnio do país que dela se serviu – o México – no caso aqui referido. A partir de uma consciência do subdesenvolvimento, o que era imitação vai se transformando em assimilação recíproca, na acepção de Candido (1989).

A consciência por parte de alguns escritores latino-americanos com relação a esse aspecto leva a uma atitude que poderia ser chamada, segundo Candido, de *justificação crítica da assimilação*. A sensibilidade e a consciência desses escritores com respeito às questões provenientes do subdesenvolvimento os conduzem a problematizar situações locais de alta expressividade universal, como é o caso dos desertos mexicanos, presentes tanto na obra *Llano en Llamas* (1977) como em *Pedro Páramo* (1977).

Assim, esses escritores latino-americanos apresentam, em suas obras, valores ou questões já muito exploradas, porém com renovada elaboração estética. Nesse sentido, a produção literária latino-americana vai tentando conquistar sua independência cultural ao exprimir as particularidades do Novo Mundo, por meio de diferentes vertentes literárias, entre elas, o fantástico, conferindo-lhe, ao mesmo tempo, uma dimensão local e universal, ou um novo modo de expressividade de antigas vertentes literárias.

Grandes nomes da literatura latino-americana, como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes e Juan Rulfo, têm seu trabalho literário reconhecido como original e consagrado como obra literária universal pelo fato de, em seu bojo, estarem arraigadas ações representativas da América e palpitarem experiências universais sob uma escrita que se revela “[...] criação de uma linguagem-objeto, palavras novas e novas sintaxes, o texto literário procura caminhos novos” (JOZEF, 1989, p. 270). Nesse sentido, o conjunto da obra desses escritores pode ser lido como a memória social da América Latina.

Na narrativa *Pedro Páramo* (1977)⁴ ressoam vozes de um passado não muito distante, passado em que predominava o mando do coronelismo e, conseqüentemente, as dificuldades pelas quais passavam os habitantes da

⁴ A obra de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, foi publicada em 1955. O ano de 1977 refere-se à data da edição da obra utilizada para o presente trabalho.

zona rural da região de Comala, espaço simbólico e expressivo da representação no espaço diegético.

De acordo com Fell (1996), o nome Comala origina-se de *comal*, uma espécie de roda grande feita de ferro ou de barro e que se usa para esquentar *las tortillas* (pequenas tortas semelhantes à panqueca). Na obra, a região de Comala remete a um lugar muito quente, onde se desenrola todo o enredo, região localizada entre o altiplano mexicano e a Sierra Madre Ocidental. É interessante notar que, como criação simbólica, Comala nasce e desaparece quase que simultaneamente, porém a imagem que se forma da geografia e clima local permanece. A cidade inventada pode ter sido varrida da história, mas o narrador de Juan Rulfo alcança o intento de preservá-la porque aí está o alicerce de uma memória social.

Pretende-se, neste trabalho, verificar como se realizam esteticamente elementos do fantástico e a composição narrativa na obra *Pedro Páramo*, de 1955, de Juan Rulfo. Em que medida *Pedro Páramo* representa uma memória social e contempla perspectivas da narrativa contemporânea latino-americana?

O conceito de fantástico empregado para o presente estudo é o que Todorov (1975)⁵ denomina de tempo de hesitação provocada no leitor como reflexo da narrativa. Segundo o autor, a essência do fantástico está no fato de não se encontrar explicação plausível, pelas leis do mundo natural, a um acontecimento aparentemente sobrenatural. Todorov (1975) define o fantástico como o tempo do presente, entre um passado conhecido e um futuro possível. O fantástico reside na incerteza diante das soluções possíveis nos mundos limítrofes – real e sobrenatural. A hesitação inerente ao fantástico corresponde ao diálogo inconcluso entre o racional e o não racional, ao desequilíbrio entre a realidade e o sobrenatural, ao verossímil inacreditável causado pela ocorrência do sobrenatural e seu consequente questionamento. O duplo, a viagem no tempo, a indefinição entre realidade e sonho, diálogo entre vivos e mortos são alguns dos procedimentos utilizados para expressar o gênero.

⁵ Aquele que o percebe (o sobrenatural, o fantástico) “[...] deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão de sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós”. (TODOROV, 1975, p. 30).

A partir de um processo de recriação, em especial a partir do fantástico, os escritores latino-americanos literalizam o passado, que assim permanece atual no elemento sobrenatural para explicar/problematizar os problemas sociais da contemporaneidade.

Juan Rulfo, ao explorar o elemento fantástico, desvenda em *Pedro Pàramo* uma narrativa entrecortada entre dois momentos históricos do México, representando-os, no livro, a partir de duas fases da vida: a infância, carregada de memórias e a idade adulta, tempo do presente, onde busca explicações e respostas de um passado obscuro. Ao fazer esse recuo no tempo, explora o elemento fantástico, a partir da presença da imagem de “assombrações de seus mortos”. Juan Rulfo narra a história de Juan Preciado, órfão de mãe que parte para Comala a fim de conhecer seu pai e descobrir sua origem, conhecida somente pelas descrições de sua falecida mãe. Em Comala, Juan Preciado vive conflitos que transcendem o real, chegando ao sobrenatural, que o levam a novas reflexões sobre a história que sua mãe lhe contara.

Observa-se na obra que os diálogos são marcados por uma alternância impressionante de focalizações narrativas, chegando muitas vezes a desestabilizar o leitor.

Juan Rulfo, na obra, vai construindo, por meio de histórias interpoladas e de recuos no tempo, a imagem do retorno dos mortos que enche de mistério e de dubiedades a situação narrada. Na narrativa de Juan Rulfo se reconhece a expressão popular que simboliza o povo mexicano e seu passado histórico e, sobretudo, de forma metafórica expressa a América Latina.

O fato de o escritor levar em consideração os falares do povo expõe uma questão relevante para o estudioso Antonio Candido. Ele chama a atenção dos críticos e estudiosos das obras de artes, sobretudo as literárias, para que, ao analisarem, apliquem uma visão ampliada em seus estudos. Para ele, somente fundindo texto e contexto social, numa interpretação dialeticamente íntegra, é possível chegar a um processo interpretativo satisfatório.

O social, segundo Candido, é apenas um dos elementos externos, que, paradoxalmente, se torna interno ao ser incluído numa obra e que não pode ser

captado como causa ou significado, mas como elemento que desempenha determinado papel na constituição da estrutura desta obra. Vários fatores compõem esse “externo”, tais como a origem dos autores, a relação entre as obras e as ideias e a influência da organização social, seja econômica ou política.

Para Candido (1989), a questão social não pode ser imposta como critério único, ou preferencial, conforme o “sociologismo crítico”. É necessário levar em conta todos os demais elementos – sociais, psicológicos e linguísticos – para que o estudo do texto seja integral e não unilateral. Assim, após a análise, o estudo deixa de ser puramente sociológico para ser apenas crítico. Para que os estudos de uma obra literária tenham efeito, Candido (1989) destaca a absoluta predominância da análise sincrônica sobre a diacrônica. Isto é, a obra deve ser avaliada num determinado estado e momento do tempo e sua importância nesse período.

Na concepção do crítico, a literatura se constrói do entrelaçamento de vários fatores sociais e é fundamental a consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade. Apesar da singularidade da obra e de sua autonomia, ela decorre de certas visões de mundo, resultado coletivo da elaboração de uma classe social, segundo sua visão ideológica. A concepção da obra como organismo permite, em sua análise, levar em consideração os jogos de fatores que a compõem, condicionam e motivam. Cada fator sociopsíquico ou literário deve ser visto como componente essencial.

Neste sentido entendemos que a obra *Pedro Páramo* refrata o discurso que revela ou desvela a sociedade mexicana e contextualiza indiretamente a América Latina. A organização dos enunciados que envolvem diferentes focalizações narrativas mostra não só o dinamismo da língua do povoado, mas também a estratificação e o plurilinguismo social e histórico. “Cada enunciação que participa de uma ‘língua única’ (das forças centrípetas e das tendências) pertence também, ao mesmo tempo, ao plurilinguismo social e histórico (às forças centrífugas e estratificadoras)” (BAKHTIN, 1993, p. 82).

As lembranças de um momento vivido pela sociedade mexicana,

demonstradas por meio dos diálogos entre o narrador e as personagens fantasmagóricas, são reveladoras de vozes multidiscursivas de um passado e, dentre elas, ressoa a voz da sociedade contemporânea, como expressão de uma memória social⁶.

Os desmandos e o abuso de poder reinante nas sociedades tradicionais, em que os coronéis detinham sempre a última palavra e decidiam o destino de tudo e de todos, estão muito presentes nas sociedades atuais, com a diferença de que, atualmente, se denominam fazendeiros. Conflitos por apropriação de terra, exploração ilegal de madeira, grilagem e violência contra camponeses são uma constante na Amazônia e na América Latina como um todo.

Nesse sentido, a produção literária latino-americana contemporânea, além de recuperar a peculiaridade de um léxico e de uma sintaxe locais, reflete a verossimilhança de fatos históricos, de vivências pessoais e de temas intertextuais e de preocupação social, numa perspectiva dialógica de permanente recriação.

Para uma melhor explanação dos objetivos propostos para esta pesquisa, faz-se necessário subdividir o estudo em capítulos, que assim se organizam:

1º O fantástico e a memória social dos povos latino-americanos – fundamenta teoricamente a vertente do fantástico na literatura, sobretudo na produção literária latino-americana e, em especial, na narrativa de Juan Rulfo.

2º Consciência e elaboração estética do escritor crítico – faz um levantamento da produção literária do autor Juan Rulfo, apresentando obra e contribuição do autor às literaturas latino-americanas contemporâneas, ressaltando-se aspectos que aparecem refletidos em outros estudos

⁶ Toma-se aqui o conceito de *memória social* com base na concepção proposta por Maurice Halwachs (1990), vindo da Sociologia de Durkheim. Trata-se de uma abordagem da memória como um substrato de conhecimento coletivo e culturalmente conhecido por determinado grupo em certo contexto social. Essa Memória Social é entendida como um campo de disputas que inclui processos de produção, de articulação das lembranças e de esquecimentos dos diferentes sujeitos sociais. A concepção de Memória Social compreende as redes de poderes que imperam nas sociedades em conexão com a construção das memórias -- as tensões entre identidade, alteridade e produção da diferença nos grupos sociais; os espaços e os lugares da memória coletiva local, regional, nacional, global; os monumentos, documentos e representações dos saberes, celebrações e formas de expressão nos diversos domínios da prática social, conforme Halwachs (1990). Esta concepção será melhor tratada no capítulo II.

acadêmicos sobre o processo criativo rulfiano.

3º Elementos do fantástico e composição narrativa em *Pedro Páramo* – apresenta um estudo interpretativo considerando a composição narrativa, elementos do fantástico e aspectos da escritura de transgressão rulfiana, delineando a proposta estético-ideológica do autor para a obra *Pedro Páramo*.

Embasam teoricamente esta pesquisa autores como Todorov (1975), Candido (1989), Carpentier (1954), Fuentes (1975), Paz (1982), Bella Jozef (1989), Pizarro (1985), Santiago (2000), entre outros.

1. CONSCIÊNCIA E ELABORAÇÃO ESTÉTICA DO ESCRITOR CRÍTICO

Se quiser seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência [...]. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. (ROSA, 1988, p. 65).

No projeto estético e ideológico de transculturação literária na América Latina situa-se Juan Rulfo, escritor mexicano, considerado um dos grandes escritores da América Latina em seu tempo. Escreveu pouco, embora seus textos tenham despertado a curiosidade de muitos críticos pela qualidade de técnicas audazes e modernas utilizadas, conforme relato de Nepomuceno (2008) no prefácio da edição brasileira.

Suas obras mais importantes são *El Llano en Llamas*, livro de contos publicado em 1953 e *Pedro Páramo*, romance publicado em 1955. Escreveu também *O Galo de Ouro e outros Textos para o Cinema* (1999), traduzido por Eric Nepomuceno.

Segundo o tradutor e amigo de Juan Rulfo:

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, 2008, p. 11).

Suas obras trazem uma linguagem próxima dos falares do campo, talvez

considerando sua trajetória e se apropriando das vozes trazidas na memória. É, no entanto, visível o cuidado em utilizar uma linguagem popular depurada e rigorosa.

A linguagem em Juan Rulfo é colocada como espelho revelador de um contexto cultural latino-americano. Juan Rulfo constrói seus personagens a partir da coleta de histórias, de lendas e de causos de onde observa e leva o leitor a observar crenças construídas e passadas a outras gerações. “- Beba! Vai fazer bem. É água de flor de laranja. Sei que o senhor está assustado, porque está tremendo. Com isso o medo passa” (RULFO, 1977, p. 48). Essa passagem da narrativa ocorre em um dos momentos de total estranhamento do narrador-personagem, quando ele se encontra em uma das casas aparentemente desabitadas de Comala e se encontra confuso com o que se passa ao seu redor.

A dúvida e a confusão em que se encontra o narrador-personagem é também sentida pelo leitor, que não encontra facilidade para identificar na diegese o que está ocorrendo, que lugar é aquele e qual é o tempo da narrativa. Conhece, o leitor, a princípio, que Juan Preciado é um homem, que se dirige a uma cidade à procura de seu pai. Nessa passagem da narrativa, Juan Preciado está sozinho, deitado observando, pelo teto aberto, os pássaros que voam em busca de abrigo ao entardecer. Vê que, pela porta, entra alguém. Não é o homem, Donis, nem sua irmã-mulher que hora antes estavam com ele. Observa que se trata de uma mulher velha que entra, vai até a cama do casal, pega daí alguns lençóis e sai na ponta dos pés. Ao tentar o restabelecimento da visão inesperada, o narrador é surpreendido pela mão da mulher que hora atrás estava com ele, agora lhe oferecendo a água de flor de laranjeira. As mudanças bruscas de focalização e de tempo narrativo parecem estar associadas às imagens que brincam de esconder/reaparecer na memória de Juan Preciado.

Nepomuceno considera que

Há vários livros dentro deste romance conciso e contido. Uma história de amor desmesurado, desesperado e belo; também uma história da injustiça; outra, de vingança; e mais um painel

depurado e amargo da realidade social nos campos do México de uma época imprecisa, e por isso mesmo, permanente; e também a história de um filho à procura do pai; e de um povoado habitado por mortos e fantasmas. (NEPOMUCENO, 2008, p. 17).

Metaforicamente falando, *Pedro Páramo* pode representar a história de povos silenciados em sua cultura no contexto latino-americano. Isso pode ser assim entendido no sentido da desconstrução do discurso oficial sobre a América Latina, em especial no que se refere ao México, ao fazer alusão aos conflitos ocorridos no país no início do séc. XX e à identificação de traços específicos da cultura daquele povo.

Nepomuceno relata que Juan Rulfo costumava repetir, sem maiores explicações, a frase “Yo tenía el vuelo, pero me cortaron las alas”⁷ (NEPOMUCENO, 2008, p. 18), justificando, assim, seu silêncio.

Outro expressivo estudioso da obra de Juan Rulfo é Claude Fell (1996). O autor coordenou um importante trabalho de levantamento de textos (contos, entrevistas, fragmentos, etc.) de Juan Rulfo realizado por estudiosos que têm interesse em mostrar, além do trabalho de revisão e cortes que sofrera toda sua obra, também os escritos que não foram divulgados.

Entre os pesquisadores apresentados na obra de Fell sobre a produção rulfiana está Sergio López Mena (1996). Em nota preliminar, Mena se ocupa de apresentar algumas informações acerca da vida e das obras de Juan Rulfo a partir de um rigoroso estudo, assim como a partir do olhar do outro, a exemplo do escritor e seu amigo Juan José Arreola, que acompanhou de perto a trajetória do escritor Juan Rulfo. Mostra, sobretudo, importantes modificações sofridas nas principais obras do escritor mexicano – *Pedro Páramo* e *El Llano en Llamas*, realizando um confronto entre diversos documentos manuscritos e textos de Rulfo.

Juan José Arreola, segundo Mena (1996), menciona um Rulfo memorioso, impregnado de uma atmosfera vivida em sua infância, em que recobrar as raízes de uma tradição oral gozada em seus primeiros anos de vida constitui objetivo no processo de finalização da maioria de sua produção escrita. *Nos han dado la tierra*, por exemplo, um dos contos que compõe a obra

⁷ Eu tinha o voo, mas cortaram minhas asas.

El Llano en Llamas, possui um teor maior de ambiguidade e de realismo, a partir de uma rigorosa revisão e reescrita, quando apresentado em sua segunda versão, após os cortes. A reelaboração estilística, seja na obtenção de um termo mais apropriado ou mais expressivo, seja em busca de uma melhor precisão de significado, era uma constante preocupação de Juan Rulfo.

Conforme Mena (1996), nesse processo do corte, Juan Rulfo desejava melhorar a contextualização ficcional relatada, melhorar o relato com mudanças, adições e supressões. A mais importante supressão feita pelo autor, no entendimento de Mena (1996), foi o fragmento publicado pela revista mexicana *Dintel*, em que se refere às palavras com que o personagem Pedro Páramo, arrependido do que fez, declara seu desejo de pedir perdão a Deus e aos demais a fim de preparar-se para morrer em paz.

A obra *Pedro Páramo* sofreu várias modificações antes da versão final, a começar pelo título, que antes foi pensado *Los Murmullos*. Segundo declaração do próprio Juan Rulfo, do romance foram descartadas várias páginas até chegar ao texto definitivo. Para Mena (1996), as modificações realizadas em diversas passagens de *Pedro Páramo* tinham como propósito situar o romance no âmbito da tragédia e da poesia.

El árduo y consciente proceso de elaboración-reelaboración, de creación artística de esta obra, muestra a un escritor preocupado no sólo por la fuerza plástica de las escenas, sino también por la fidelidad a la expresión popular de una determinada zona del país, Jalisco. Arraigo geográfico y tradición lingüística que se expresaron con naturalidad en *El Llano en Llamas* y en *Pedro Páramo*⁸. (MENA apud FELL, 1996, p. XLI).

Juntamente com a busca de uma precisão discursiva, o emprego de termos populares, campestres e arcaizantes, mais as omissões e as inclusões, mostra um processo de labor reflexivo e criativo de Juan Rulfo. Não cortou páginas arbitrariamente, pois, ao contrário, tentou eliminar o que considerava didático ou moralista. Deixou, sim, lacunas a serem preenchidas pelo leitor. Ou,

⁸ O árduo e consciente processo de elaboração-reelaboração, de criação artística desta obra, demonstra um escritor preocupado não só pela força plástica das cenas, mas também pela fidelidade à expressão popular de uma determinada zona do país, Jalisco. Arraigo geográfico e tradição linguística que se expressaram com naturalidade nas obras *El Llano en Llamas* e *Pedro Páramo*. (tradução nossa).

como ele mesmo mencionou, “[...] fui dejando algunos hilos, aquellos hilos colgados para que el lector me ... pues, cooperara con el autor en la lectura⁹”. (FELL, 1996, p. 453).

Pedro Páramo realiza-se então como uma obra de cooperação, de troca entre autor e leitor, uma obra dialógica, que dialoga não só com obras antecessoras, mas também com cada um de seus leitores. Trata-se de narrativa complexa e polissêmica, que, ao recuperar acontecimentos vividos ou pegadas afetivas que deixaram impressos na memória do autor, abre espaço também ao leitor, buscando uma participação deste na construção de sentidos.

No entendimento de Mignolo, estudioso contemplado por Fell (1996) em seu trabalho sobre a obra de Juan Rulfo, a perspectiva dialógica na obra *Pedro Páramo* está na relação entre a tradição escrita ocidental e a oralidade representada pela maneira de pensar e de dizer das culturas nativas e civilizadas. Para ele, é o mesmo tipo de relação estabelecida entre literatura e antropologia, onde se observa que a literatura hispano-americana se apropria das culturas oprimidas, transcendendo a tradição greco-latina. A crítica vê a obra de Juan Rulfo como um ponto de encontro ou de conflito entre duas culturas: a de origem europeia e a de origem ameríndia.

Juan Rulfo desdiz, porém, essa teoria quando declara, em entrevista a Ernesto Gonzalez Bermejo, como descrito por Mena (1996), que seu trabalho no *Instituto Nacional Indigenista* é de natureza econômica, que seu interesse no campo antropológico é naturalmente econômico e que a questão literária não tem absolutamente nada a ver com seu trabalho junto às comunidades indígenas. Para ele, compreender a mentalidade e a cultura do índio é algo muito complexo, é questão da alçada dos antropólogos.

Em entrevista aos alunos da Universidade Central de Venezuela, Juan Rulfo esclarece algumas questões no que diz respeito às suas produções literárias. Convidado pela Direção de Cultura da Universidade, Juan Rulfo, em entrevista, mais ao nível de conversa, no dia 13 de março de 1974, com alunos dessa universidade, falou sobre suas obras. A gravação de sua fala foi transcrita e editada por María Helena Ascanio e publicada na revista *Escritura*

⁹ Fui deixando alguns fios, aqueles fios suspensos para que o leitor me ... pois, cooperasse com o autor na leitura. (tradução nossa).

(Caracas). Questionado sobre seus textos, disse:

Efectivamente, él quiere que yo hable um poco de los cuentos y de qué relación tienen con la vida real. Yo le explicaba que no, que no la tenían; pero sí, sí la tienen. Yo tenía un tío que se llamaba Celerino. Un borracho. Y siempre que íbamos del pueblo a su casa al rancho que tenía él, me iba platicando historias¹⁰. (FELL, 1996, p. 451).

Refletindo sobre as palavras do autor, o tio representa uma imagem guardada na memória e um contato com o passado, de alguma forma, memória individual e coletiva. O trecho abaixo dá indícios de que os causos ouvidos na infância corroboraram a efetiva produção literária de Juan Rulfo.

Yo no sólo iba a titular los cuentos de *El llano en llamas* como los *Cuentos del Tío Celerino*, sino que dejé de escribir el día que se murió. Por eso me preguntan mucho que por que no escribo: pues porque se me murió el tío Celerino que era el que me platicaba todo... Pero era muy mentiroso. Todo lo que me dijo eran puras mentiras. Algunas de las cosas que me platicó él, fueron, precisamente, sobre la guerra de los Cristeros, el bandolerismo, la miseria que él había vivido.¹¹ (FELL, 1996, p. 451).

Sabe-se que, além das memórias que conferem rara beleza poética à escrita, o trabalho de Juan Rulfo se faz pelo exercício de carpintaria, ou seja, de serviço com a palavra. Norma Klahn, citada por Fell (1996), comenta ser a obra de Juan Rulfo uma subversão a tudo o que já havia sido convencionado. Que a dúvida e a ambigüidade são um rechaço à literatura testemunhal mexicana e a fusão do narrador e as personagens converte a uma só identidade e, ao confundir-se, cria uma nova linguagem literária. O conceito de mentira como princípio criador se concentra em três pilares básicos para a literatura: o amor, a vida e a morte.

Boixo, também citado por Fell (1996), argumenta que as temáticas de

¹⁰ Efetivamente, ele quer que eu fale um pouco dos contos e de que relação têm com a vida real. Eu lhe explicava que não, que não tinham relação alguma; mas sim, sim eles têm. Eu tinha um tio que se chamava Celerino. Um bêbado. E sempre que íamos do povoado a sua casa, ao rancho que ele tinha, ia me contando histórias. (tradução nossa)

¹¹ Eu não só ia titular os contos do *Planície em Chamas* como os Contos do Tio Celerino, mas deixei de escrever o dia em que morreu. Por isso me perguntam muito por que não escrevo: pois, porque morreu meu tio Celerino que era quem me contava tudo... Mas era muito mentiroso. Tudo o que me disse eram puras mentiras. Algumas das coisas das quais me falou foram, precisamente, da guerra dos Cristeros, o bandoleirismo, a miséria que ele tinha vivido.

Juan Rulfo estão na imagem da terra, na consciência do pecado imposto pela Igreja, na crença ingênua em uma religião, da dificuldade de comunicação, na solidão e, sobretudo, na dicotomia vida-morte, com o desaparecimento de fronteiras entre elas e a constatação de que a morte não leva a um mundo nem pior, nem melhor do que aquele em que se vivia.

Um dos estudos acadêmicos levantados sobre *Pedro Páramo* é a dissertação de mestrado de Abigail Ribeiro Gomes, que apresenta um estudo sobre a obra observando o papel narrativo do ambiente natural. O estudo analisa as passagens constantes na obra que se referem à natureza e à descrição espacial. A pesquisadora observa a relação homem-natureza e a interferência recíproca desses elementos na narrativa de Rulfo. Ao observar as memórias de Dolores Preciado como descrições feitas à distância, tanto temporal, quanto espacialmente, ela as considera fruto da memória, representações construídas ao longo do tempo: "...Planícies verdes. Ver o horizonte subir e descer com o vento que move as espigas, [...]. A cor da terra, o cheiro da alfafa e do pão. Um povoado que cheira a mel derramado..." (RULFO, 1977, p. 21). Gomes entende que a presença de cores na narrativa confere especial relevo aos elementos naturais e é uma forma de atribuir vida e valor ao local descrito. Assim, o verde da planície de Comala indicaria o frescor e a beleza da juventude ou da infância, representado simbolicamente por Juan Preciado, e o amarelo do milho maduro caracterizaria a maturidade ou a vida adulta do personagem, já sem a mesma vitalidade e beleza sob a ótica de Dolores. Sobre essa relação cíclica da vida, a pesquisadora argumenta que:

Observamos a junção de elementos temporais distintos, mas complementares, a partir dos quais podemos estabelecer uma relação com o ciclo de vida – juventude e maturidade – como se a vida se renovasse naquele ambiente. Lembremo-nos de que Dolores Preciado havia morrido longe dali almejando retornar àquele lugar e lá falecer, como para completar seu ciclo de vida. (GOMES, 2007, p. 7).

Assim explica o retorno de Dolores, o fantasma, com o fim de completar seu ciclo vital. Pelas recordações da personagem, Gomes (2007) reflete que homem e natureza, pertencentes a um mesmo universo, interagem e fundem-

se simbioticamente. Essa fusão determina o destino das personagens e o espaço que elas ocupam. O destino, em *Pedro Páramo*, não é outro senão o inferno vivido e o fim trágico do povo de Comala. “Vivemos numa terra que dá de tudo, graças à Providência; mas sempre com acidez. Estamos condenados a isso.” (RULFO, 1977, p. 62). O espaço é reduzido a uma pequena aldeia, onde não se percebe uma progressão temporal. As personagens estão presas a um cenário opressivo e desolador, um cenário desértico, com uns poucos sobreviventes. “Lembro-me dos dias em que Comala se encheu de adeuses [...] E depois parece que se esqueceram do povoado e de nós [...]” (RULFO, 1977, p. 69).

Outro estudo importante foi realizado por José Carlos González Boixo (2003), da Universidade de León – Espanha. Ele faz uma minuciosa análise de *Pedro Páramo*, levantando alguns elementos contextualizadores que norteiam a obra. O estudioso considera o elemento biográfico, sobretudo no que se refere à infância e à adolescência do escritor, de suma importância por ter clara vinculação com sua produção literária. Argumenta que a infância de Rulfo em *San Gabriel* ficou marcada pelos episódios ocorridos por conta da Guerra dos Cristeros (1926-1928) e que a morte violenta de sua mãe, a ruína familiar e, posteriormente, a morte de seu pai o levaram a uma profunda solidão. Contando apenas com a avó materna, com quem vivera por algum tempo, acabou terminando sua infância em um colégio interno em Guadalajara, onde permaneceu até os 14 anos de idade, tendo, assim, toda a fase de descobertas e de formação de sua personalidade marcada por momentos de violência e de dor.

No romance, Juan Preciado (adulto) rememora sua dor do passado, empregando uma significação que provavelmente não se evidenciaria para o menino Juan. É nessa duplicidade tempo-espaço, real-sobrenatural, que se configura a narrativa. Segundo Boixo (2003), os reflexos do difícil passado de Juan Rulfo estiveram sempre marcados em suas obras e a necessidade de localizar geograficamente seus personagens (lugares da região de Jalisco) traz à tona as memórias do escritor. São referências que dão veracidade à radiografia de terras e de personagens locais, cujos problemas levantados são universais. Apesar de alguns conflitos, a exemplo da Revolução Mexicana

(iniciada em 1910), suporem um momento de renovação para o país, as cidades ou regiões se desenvolvem em ritmos diferentes e é onde surgem as zonas marginais, como a zona de Jalisco, que Juan Rulfo aborda em *Pedro Páramo* ao tratar dos problemas dos camponeses. Nesse sentido, Boixo (2003) estuda Rulfo não como o escritor que canta as glórias da revolução, mas, sim, o que, artisticamente, desvela as injustiças e as debilidades seculares de uma sociedade. Rulfo, ao recuperar as memórias de sua infância e de sua adolescência, faz reviver os fantasmas atemporais que sempre acompanharam o homem ao longo de sua história. Desse modo, vê-se que o autor se vale do âmbito geográfico e da história mexicana como inspiração para criar sua ficção, tendo como base as raízes seculares e profundas do comportamento de seus personagens.

Outro estudo que merece atenção é o da professora Simone Andréia Carvalho da Silva, que, há doze anos, vem estudando a cultura e a história dos povos indígenas mexicanos. Para a realização de um de seus projetos – o de Tese de Doutorado – Silva (2004) permaneceu por um tempo no México para observar e poder comprovar uma realidade cultural que traz a morte como um referente muito forte para essa sociedade. Nesse estudo ela aponta que um dos aspectos mais importantes no trabalho literário de Juan Rulfo, em *Pedro Páramo*, – a relação morte-vida – é possível ser vivenciado na sociedade mexicana.

A pesquisadora assinala que endereços com nomes incomuns, como *Calzada del Hueso* ou *Calle de la Muerte*, são frequentes na Cidade do México. Vale lembrar que Seo (2001) também faz referência à escolha de alguns nomes que aparecem na obra de Rulfo como inspiração nas tumbas de cemitérios mexicanos. Para Silva, mortos e vivos coexistem na cultura mexicana: “[...] os do lado de cá mantêm uma parceria com os do lado de lá”. Descreve Silva (2005) que pessoas levam caveiras penduradas no retrovisor de seus carros e crianças devoram caveirinhas feitas de açúcar e pães lembrando seus mortos.

Em artigo publicado na Revista *Planeta*, de novembro de 2005, a pesquisadora diz que “[...] a familiaridade com que o mexicano trata a morte, não o isenta de temê-la, mas o ajuda a conviver e sobreviver a esse medo”

(SILVA, 2005, p. 2). Pode-se interpretar que seja uma maneira brincalhona, divertida de tratar o inevitável que é a morte. Segundo ela, os ritos do tradicional, a exemplo do *Dia de los Muertos*, no México, têm sua origem nas culturas pré-hispânicas e seguem ainda com muita força na atualidade, apesar da intromissão do cristianismo espanhol. Parece paradoxo, mas não deixar morrer os mortos evidenciaria um sério compromisso de respeito dos vivos com a memória de seus antepassados, mostrando que, ao contrário do que se costuma apregoar, a morte não separa, mas promove a união entre vivos-mortos-vivos, a exemplo da festa de celebração do dia dos mortos.

Tal união vivos-mortos-vivos lembra também um reencontro entre o passado e o presente, como simbolicamente Juan Rulfo deixa subentendido na narrativa *Pedro Páramo*, onde, ao morto, é dada a condição de purificar-se, de ser perdoado e de encontrar a paz desejada.

Em *Pedro Páramo*, Comala está tomada por almas que aguardam no espaço atemporal “purgatório”, entendido pelo ideário cristão, lugar de se fazer justiça, onde suas almas são purificadas por meio da oração, da caridade, da penitência e do perdão dos vivos, para, assim, poderem realizar sua passagem definitiva.

Em conformidade com a temática vida-morte na narrativa *Pedro Páramo* abordada por Silva, está a dissertação de mestrado de Vilmar Machado Euzébio, da Universidade Federal de Santa Catarina, que traz reflexões sobre um dos maiores conflitos do homem – a morte – embasadas nos escritos rulfianos. Após fazer um longo percurso pelas vertentes filosóficas e religiosas, Euzébio (2008) passa pela trilha do mito, atribuindo-lhe papel fundamental no direcionamento da vida, por dar-lhe sentido e resposta a muitos questionamentos humanos. Para ele, a literatura é uma das formas de expressá-lo e a morte é um dos fenômenos que maior fascínio exerce não só sobre a literatura como também sobre a filosofia, a religião e as artes em geral.

Para a análise a que se propôs, o pesquisador escolheu três contos: “No oyes ladrar los perro”, “Talpa” e “Diles que no me maten”, da coletânea de contos *Llano en Llamas*, e o romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Na análise dos contos, Euzébio observa que a causa das mortes está

indiretamente associada à orfandade, sendo real ou afetiva, onde o abandono tanto por parte da família, principalmente do pai, quanto da sociedade, representada por seus governantes, agravado pela estiagem que castigava a região, motivou a peregrinação de seus personagens. A fuga em busca de melhores condições de vida representa o início de um fim trágico para os personagens, que, condenados a sofrer, passavam a desprezar a vida. Na análise do romance, o pesquisador mostra que diversas causas motivaram as mortes: assassinato por vingança, suicídio, doenças, etc. Euzébio (2008) cita o crítico David García Pérez, que analisa o romance como a alegoria da escada de Jacó, escada que leva ao céu. O caminho que Juan Preciado percorre o leva, porém, ao inferno, pois, ao deparar-se com a imensidão de terras desérticas, percebe que as informações recebidas por sua mãe não correspondem com a realidade que se apresenta. A condenação sofrida por cada personagem individualmente ou pelo coletivo pode ser interpretada como a maldição pela falta do perdão e pelo rancor pela falta do amor. As culpas que Juan Preciado carrega sem que haja cometido os respectivos erros, são consideradas, no entanto, sinal de esperança para o futuro, pois é na morte que se percebe o desvelar da verdade. Ocorre que, para que o morto encontre “[...] outra forma de viver, necessita canalizar esforços, andar de um lado para outro pedindo orações aos vivos” (EUZÉBIO, 2008, p. 83).

Refletindo sobre as abordagens de Silva (2005) e Euzébio (2008) frente à temática da morte nas obras de Juan Rulfo, é possível perceber que Silva vê com positividade o destino, a passagem dos personagens para a morte, por considerar que aos vivos cabe a função de buscar a paz e o descanso eterno por meio das orações, do sacrifício e das cerimônias de reencontro no Dia dos Mortos, como bem pôde observar tal prática na sociedade mexicana. Euzébio, embora defenda, em seu trabalho, que o autor de *Pedro Páramo* e de *Llano en Llamas* escreve a partir da realidade de seu povo, parece não levar em consideração as práticas culturais mexicanas ocorridas ano a ano no mês de novembro, onde se verifica o empenho e a dedicação dos vivos em promover rituais que agradem a seus antepassados e auxiliem na busca da paz espiritual.

Yoon Bong Seo, em seu artigo “*Pedro Páramo de Juan Rulfo: un*

encuentro de voces”, apresenta um estudo da identidade e da cultura mexicana presente na obra rulfiana. Cita suas duas principais obras (o romance e a coletânea de contos) como exemplos de narrativas que retornam às fontes e delas recolhem elementos fundamentais de identificação da identidade, como a organização social primitiva, os mitos, as crenças e os costumes. Busca focalizar as vozes em *Pedro Páramo* numa perspectiva historicista, não excluindo a visão sociológica e a perspectiva estilística da obra -- esta, em especial, por trazer na voz os diferentes estratos sociais de maneira livre conforme vão surgindo na memória dos personagens. Nesse estudo, Seo (2001) detém-se no personagem protagonista, que é, segundo o próprio Rulfo, o povo.

Seo (2001) considera o povoado de Comala o protagonista da narrativa *Pedro Páramo* não apenas porque a história contada é coletiva, tomando a forma de um grande protesto contra a autoridade de Pedro Páramo, mas, sobretudo, porque quem conta a história são seus diversos participantes em discurso direto e onde cada um, com seu perfil psicológico e individualidade, diz o que pensa. Para o estudioso, *Pedro Páramo* se configura num espaço de verdadeiro diálogo ideológico e social, espaço que poderíamos também chamar de democrático, por apresentar-se de forma que todos os personagens dispõem de igualdade de condições para se manifestarem como indivíduos e como membros de uma comunidade. Até mesmo o poderoso Dom Pedro, em um determinado momento da narrativa, durante uma reunião com os revolucionários, teve que mudar seu tom de voz e colocar-se no mesmo nível do povo, que ameaçava destruir sua autoridade. Seo (2001) observa que, de rumor em rumor, de “dizquemediz”, a narrativa vai tomando corpo sem mediações e quando isso se insinua é para oferecer a própria consciência como lugar de expressão, evidenciando, nesse sentido, grande força e poder da oralidade na narrativa. O estudioso ainda destaca que a complexa estrutura da obra, apresentando diversos estilos, pontos de vista e motivos temáticos por meio das vozes de Comala, leva Rulfo a assumir o problema que representa a tradição oral frente à literatura escrita: a heterogeneidade cultural no papel que esta joga na conformação da identidade nacional. Para ele,

Pedro Páramo ha sido calificada como novela dialógica y

polifónica, en donde el lector no se encuentra con los sentimientos o la visión de la realidad del autor, sino con las visiones del mundo contrastadas y diversas de los personajes, que se configuran en una red de signos y de símbolos que engloba funciones diversas.¹² (SEO, 2001, p. 7).

Assim o estudioso põe em finalização seu trabalho de observação concernente ao aspecto da multivocidade presente na narrativa *Pedro Páramo*, dando ênfase à liberdade que Juan Rulfo confere a seus personagens, tanto no sentido de buscar sua definição por meio de seu próprio discurso, como também através do discurso do outro, num processo de autoidentificação dialógico e polifônico.

Para Bakhtin (1993), a polifonia não se configura apenas na relação dialógica entre sujeitos falantes, mas também na intertextualidade ou no diálogo com outras obras. O apoio buscado nos autores antecedentes é imprescindível na criação de uma nova obra inscrita no contexto latino-americano da contemporaneidade.

Segundo Seo (2001), Juan Rulfo chegou a declarar que o verdadeiro protagonista de *Pedro Páramo* é o povoado de Comala, não apenas porque a história contada é coletiva, mas, sobretudo, porque quem conta a história são seus diversos participantes, em discurso direto, porém cada um com um perfil psicológico próprio, com a sua individualidade. Para o estudioso Yoon Bong Seo, “Un coro de voces individualizadas pero que se unen en un concierto de ideas que responden a la cultura propia”¹³ (SEO, 2001, p. 8). Ou seja, ocorre a presença do elemento individual que é local e, ao mesmo tempo, universal.

Praticamente toda a obra é composta de diálogos entre Juan Preciado e personagens fantasmas que vão aparecendo no decorrer da narrativa ---- são personagens fantasmas que vão reconhecendo Juan Preciado, embora para ele tudo seja estranho. Começa então o protagonista a deambular por entre casas sem teto e por ruelas desertas, embora ouça vozes, ruídos, lamentos.

¹² *Pedro Páramo* foi qualificado como romance dialógico e polifônico, obra onde o leitor não se encontra com os sentimentos ou a visão da realidade do autor, mas com as visões do mundo contrastadas e diferentes das dos personagens, que se configuram em uma rede de signos e de símbolos que engloba funções diversas. (tradução nossa)

¹³ Um coro de vozes individualizadas, porém são vozes que se unem em um concerto de ideias que respondem à cultura própria. (tradução nossa).

Além disso, ele vê uns vultos e conversa com eles. Vale lembrar que o autor tencionava nomear o romance de *Los Murmullos*, mas acabou optando por *Pedro Páramo*, por considerar que este nome também possui valor simbólico importante. O valor simbólico está em que Pedro que significa pedra e Páramo, terreno sem cultivo, raso, inabitado; lugar frio, conforme Seo (2001). É claro que se deve atentar para o fato de que tudo, na narrativa, está subordinado aos processos da memória e da organização subjetiva do pensamento do narrador-personagem.

Juan Rulfo destaca-se na produção literária latino-americana pela valiosa contribuição deixada através de suas poucas, contudo densas, obras. Como se observou, são muitos os estudos realizados sobre a obra desse autor, tanto se referindo a *Pedro Páramo*, quanto à *Planície em Chamas*. Sua narrativa é vista, por alguns críticos, como o divisor de águas entre a novela da Revolução Mexicana e a Nova Novela latino-americana, que alcançou seu reconhecimento e prestígio na metade do séc. XX. Entre as críticas positivas recebidas, uma delas está na habilidade do autor em utilizar-se da linguagem popular elaborada, conferindo-lhe *status* de poético. No que diz respeito à narrativa *Pedro Páramo*, a instigante capacidade do autor em reunir num único romance os dilemas e conflitos humanos reprimidos, explorando uma composição narrativa de alta elaboração estética, despertou, em muitos estudiosos, o desejo de revolver suas criações.

Neste breve levantamento de teses e dissertações sobre a produção literária de Juan Rulfo pôde-se observar pesquisadores aqui mencionados com especial interesse, considerando-se as contribuições que eles podem oferecer à leitura que ora se empreende em *Pedro Páramo*.

1.1 A FORÇA CRIADORA EM JUAN RULFO

A obra de Juan Rulfo confirma o que se observa na produção ensaística e na crítica literária contemporânea, ou seja, uma atitude de descentramento. Linda Hutcheon define o caráter dinâmico e polêmico da chamada estética revolucionária:

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o 'marginal' e [...] o 'ex-cêntrico' [...] assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monolito homogêneo [...] que podemos ter presumido. (HUTCHEON, 1991, p. 25).

Por muito tempo, a sociedade ocidental foi estruturada com base em um sistema etnocêntrico, ao contrário da cultura contemporânea, marcada por um movimento emergente das margens. Nessa perspectiva, a região de Comala, espaço diegético em *Pedro Páramo*, pode dialogar com o conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. Apesar de não ser proposta deste estudo a de realizar leituras de perspectivas comparatistas entre Juan Rulfo e Guimarães Rosa, não há como não se perceber certas aproximações no plano da linguagem e das construções imagéticas relacionadas ao espaço. A representação literária da região de Comala em *Pedro Páramo* aparece como o lugar da hesitação, lugar vago, que, por sua vez, remete à ideia de “entre-lugar” explorada por Silviano Santiago ao abordar o discurso literário na literatura latino-americana.

Silviano Santiago (2000), ao falar sobre o lugar que ocupa no contexto atual o discurso literário latino-americano em confronto com o europeu, retoma a metáfora *canibais do Novo Mundo*, de Montaigne, para, em síntese, dizer que, tanto brancos quanto índios, ignorantes um da cultura do outro, foram capturados pelas leis naturais do pluralismo (cultural, religioso, linguístico). O sentido pejorativo de antropófago, tão exaltado como característica do índio (bárbaro), é posto em xeque pela nova narrativa latino-americana. Essa metáfora, segundo Santiago, “[...] guarda em essência a marca do conflito

eterno entre o civilizado e o bárbaro, entre o colonialista e o colonizado, [...] entre a Europa e o Novo Mundo” (SANTIAGO, 2000, p. 10).

A inexorável absorção mútua de códigos, causada pela força e pela intransigência dos brancos, acabou por promover o extermínio de traços originais, engendrando, por sua vez, a validação de sociedades mistas.

O crítico pós-colonial Homi Bhabha (1998), ao desenvolver um estudo sobre a sociedade indiana colonizada pelos ingleses, questiona o modo de representação da alteridade e discute como se dá a construção do sujeito na relação entre discurso e poder colonial e como são criados ou reafirmados os estereótipos.

Embora toda cultura seja constituída de representações simbólicas próprias, ela não é plena em si mesma porque, segundo o estudioso, está sempre em atividade e submetida a interpelações que justificam seu estado holístico. Assim, cada cultura sofre interferências de outras e está sujeita a modos intrínsecos de interpretação, que ele vai chamar de *tradução*. Homi Bhabha faz uso desse termo não no sentido de “imitação”, mas, sim, no sentido de “transformação”, pois emprega o termo no sentido de atribuir novos significados aos símbolos culturais. Desse modo, ao levantar a questão do “[...] desconstrucionismo, Bhabha valoriza o hibridismo como elemento constituinte da linguagem e, portanto, da representação” (BHABHA, 1998, p. 114).

Isso significa dizer que cada cultura é constituída de uma alteridade interna, porém seu deslocamento possibilita novas articulações e é no espaço enunciativo do discurso ou da linguagem que ocorre a construção do significado pela interpretação. Entende-se, então, o conceito de tradução de Bhabha como negociação, entre-lugar e diferença.

Ao se colocarem tais reflexões para o contexto latino-americano, isso implica reconhecer o hibridismo gerado no trânsito de experiências quotidianas e de confrontos entre indivíduos e culturas ao longo do processo de formação dos povos, reconhecendo também a produção literária contemporânea latino-americana capaz de quebrar padrões por meio da desconstrução de discursos hegemônicos.

É no desmascaramento do discurso oficial que se revela a alteridade, as

diferenças entre culturas e indivíduos e a permanente interação entre ambos. As possibilidades experimentadas por meio dessa troca permitem a articulação, o diálogo entre sujeitos, culturas, dando margem a novos signos identitários, através do reconhecimento e da aceitação dessas diferenças. Nesse sentido, a cultura, assim como a identidade, são produções incompletas de sentido e de valor e o entre-lugar, na perspectiva de Bhabha, está justamente na fronteira ou no espaço de negociação com o Outro.

Os postulados pós-coloniais são tratados também por Walter Mignolo, que vê a necessidade da descolonização por meio de um trabalho de releitura de paradigmas. A linguagem está vinculada a essa possibilidade “[...] desde los espacios conflictivos de enunciación que se generan en las formas de concebir prácticas culturales asociadas com la lengua”¹⁴ (MIGNOLO, 1995, p. 9).

O resgate dos saberes provenientes de culturas minoritárias implica a restituição do conhecimento relegado a um plano inferior. Esses saberes ocultos podem ser considerados imprevistos pelo fato de as minorias não terem tido direito à voz, como o caso da estereotipagem do negro como sujeito degenerado, estudado por Bhabha.

A desqualificação do saber autóctone pela história oficial é criticada na contemporaneidade e estudiosos como Mignolo propõe pensar a cultura e os povos latino-americanos a partir de suas ruínas, reconhecendo-as como base de produção cultural de significação. Isso converge a um pensamento que “[...] se construya en los intersticios, en los entre-espacios engendrados por la expansión occidental”¹⁵ (MIGNOLO, 1995, p. 27). Corroborando, assim, o pensamento de Bhabha e de Santiago.

O reconhecimento desses saberes por meio da literatura exige maiores reflexões sobre o que Mignolo chama de epistemologia fronteira, onde se considere a pluralidade de sujeitos, incluindo a natureza como um todo, no sentido de se descolonizar imaginários e de transformar realidades sociais, convertendo diferenças em valores.

A questão da harmonização entre homens e natureza foi muito

¹⁴ A partir dos espaços conflitivos de enunciação que são gerados nas formas de conceber práticas culturais associadas com a língua. (tradução nossa)

¹⁵ Construa-se nos interstícios, nos entre-espacos engendrados pela expansão ocidental. (tradução nossa).

explorada pelo antropólogo belga Claude Lévi-Strauss, que, durante sua permanência no Brasil, observou *in loco* como as comunidades indígenas organizavam seu conhecimento e como se dava a relação homem-natureza. Ao relatar uma de suas experiências ocorridas em uma aldeia no Mato Grosso, revela certo encanto pelo saber oral dos nativos, “[...] porque tinham a respeito de todos os problemas idéias tão firmes quanto as minhas” (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 249).

A respeito da miscigenação cultural, o cientista corrobora o pensamento de Bhabha ao argumentar que os deslocamentos dos povos dentro do continente durante milênios provocaram encontros e misturas entre diferentes grupos, dando origem uma cultura híbrida. Afirma que a humanidade permanecerá diversa e o importante é que as culturas humanas saibam refazer diferenças.

Ana Pizarro (1995) aponta para novas formas de expressão da memória e da diversidade cultural, outorgando a elas novos significados, a partir da geração de modelos próprios que engrandecem a imagem de uma construção identitária mais inveterada, sem que, com isso, se anulem modelos anteriores.

Esto significa pensar sus construcciones simbólicas a partir de este renovado repertorio formal a que aludíamos, que obedece a dinámicas de desarrollo diferentes del discurso y la cultura. Ellas lo apropian como una manera nueva de focalizar las inflexiones de su propia memoria.¹⁶ (PIZARRO, 1995, p. 23).

Pode-se refletir, então, sobre o sentido de ruínas proposto por Mignolo e articulado aos pensamentos de Pizarro e de Perrone-Moisés, ao buscar nos predecessores um passado que ainda permanece, que dá luz aos valores do presente, requalificando-o e dando a ele nova focalização. Significa buscar “[...] uma energia ainda ativa [...] capaz de garantir o prosseguimento de seus próprios trabalhos e da escrita literária em geral” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 12).

A questão da língua e da linguagem está imbricada nessa renovada

¹⁶ Isso significa pensar suas construções simbólicas a partir desse renovado repertório formal a que nos referíamos, que obedece a dinâmicas de desenvolvimento diferentes do discurso e da cultura. Elas o apropriam como uma maneira nova de focalizar as inflexões de sua própria memória. (tradução nossa)

forma de ver e de expressar a cultura para os escritores latino-americanos no contexto contemporâneo. Para estes, negar a linguagem popular é negar a evolução e o dinamismo natural de um fenômeno vivo. A luta pela legitimação da diversidade dialetal está entre os propósitos do escritor contemporâneo ao atualizar a língua escrita, ajustando-a à dinâmica da prática oral no sentido de recuperar suas características peculiares, praticamente inadvertidas. Há uma quebra da tradição linguística herdada de modelos europeus em favor de uma linguagem livre de amarras e de padronizações.

Octavio Paz reflete sobre um fenômeno por ele denominado de *forças antagônicas de desenraizamento e de regresso da palavra por meio da criação poética*, fenômeno segundo o qual a narrativa busca sustento na linguagem de uma determinada comunidade que se converte depois em objeto de comunhão. Para ele, a poesia nada mais é que o resultado “[...] do encontro entre essa natureza animada, dona de existência própria, e a alma do poeta” (PAZ, 1982, p. 195). Assim, a sabedoria estilística, a apreensão da originalidade da linguagem e a desumanização da arte são características constituintes do escritor poeta. Se, para Platão, o poeta é um possuído, para Paz, “[...] a poesia é um dom [...] e a criação poética é um mistério porque consiste num falar dos deuses pela boca humana” (PAZ, 1982, p. 196).

Nesse sentido, o mistério do sobrenatural que envolve a narrativa *Pedro Páramo* está no inconsciente humano, representado pelo povoado de Jalisco, e o que Juan Rulfo faz é trazer à superfície, por meio do homem e de sua linguagem, o transcendental, porque é próprio do poeta ter a sensibilidade de ver além do que os olhos percebem, além do óbvio, capacidade que uma facção de psicanalistas vai chamar de *sublimação*, outras, de *faculdade artística*.

A capacidade criadora do escritor poeta eleva a linguagem a um valor universal de excelência não só por conduzi-la com precisão e clareza, mas também por expressar, por meio dela, valores comuns da humanidade. Mais que inspiração, o poeta precisa, no entendimento de Perrone-Moisés, de técnica. Técnica aprendida e desenvolvida, reinventada e renovada, a partir da “purificação” ou da limpeza da linguagem -- um labor com a palavra escrita, labor crítico no sentido não apenas de escolher, combinar termos, mas de

sublimá-los.

Nietzsche, citado por Perrone-Moisés, já mencionava que “[...] o conhecimento do passado, em todos os tempos, só é desejável quando está a serviço do presente, quando ele desenraiza os germes fecundos do futuro”. (NIETZSCHE apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 24). Assim, o trabalho realizado pelo escritor contemporâneo latino-americano resgata o que lhe parece ainda vivo no passado, acomoda-o para que germine no presente e prossiga uma história a partir da tomada de consciência. A ambígua consciência do escritor crítico o leva também a manifestar pontos de vista e a abrir horizontes para possíveis re(leituras).

O momento introspectivo do escritor transforma o coloquial em metáforas, transcendendo, desse modo, a um estágio sublime da palavra, como bem exprime Fuentes:

Fecharás os olhos e pensarás ver mais: só verás o que teu cérebro deseja que vejas: mais que o oferecido pelo mundo: fecharás os olhos e o mundo exterior já não competirá com tua visão imaginativa. (FUENTES, 1975, p. 50).

Os recursos estilísticos como a paródia, a sátira, a metáfora, etc. são observados no contexto contemporâneo e podem refletir tanto o sentido de contestação aos modelos fechados como também repensar as culturas que estão à margem, observando a pluralidade, o diálogo entre homens e culturas. Sobre essa questão, Hutcheon argumenta que

[...] o movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras é nitidamente um afastamento em relação à centralização juntamente com seus conceitos associados de origem, unidade e monumentalidade que atuam no sentido de vincular o conceito de centro aos conceitos de eterno e universal. O local, o regional e não-totalizantes são reafirmados na medida em que o centro vai se tornando uma ficção – necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção. (HUTCHEON, 1987, p. 85).

Nessa perspectiva, ao “beber” na fonte original, o escritor contemporâneo opera como mediador entre a espontaneidade das conversações triviais e o discurso oficial, engendrando uma nova criação, a da renovação, preocupada em olhar a essência humana e a dar testemunho de

sua época. A tirania do ambicioso Pedro Páramo petrificada na comunidade de Comala é desvelada por Juan Rulfo e revela o desalento de uma sociedade sem perspectivas.

- Que leis Fulgor? De agora em diante quem vai fazer a lei somos nós. Há algum bandido trabalhando na Media Luna?
[...]
E lembre-o de que Lucas Páramo já morreu. Que comigo é preciso fazer novos tratos. (RULFO, 1977, p. 37-38).

Esse mundo ou essa sociedade que se mostra na narrativa é a realidade diretamente absorvida, experimentada pelo escritor e depois recriada sob um novo olhar, o olhar reflexivo e crítico, elevando-o à categoria de arte.

O rechaço ao centralismo em prol de uma abertura ao criacionismo¹⁷ foi uma preocupação de Mario Vargas Llosa e de seus contemporâneos. Pizarro cita Juan Carlos Onetti como um dos primeiros romancistas latino-americanos a apresentar uma escritura acessível a leitores de qualquer lugar e de qualquer língua por tratar de temas universais, situando a América Latina “[...] em um mesmo nível espacial y temporal con todo el mundo”¹⁸ (PIZARRO, 1995, p. 371).

Assim, a narrativa *Pedro Páramo* adquire *status* de obra universal não somente por valorizar o elemento autóctone e o elemento telúrico da América Latina, mas também por libertar-se da servidão da forma e de estruturas herdadas.

Essa ruptura representa a inovação tanto no aspecto estético como e, principalmente, na forma criativa de valorizar o imaginário social. O estético passa a ser só mais um elemento a ser considerado entre tantos observados no contexto em que se efetiva na produção, como argumenta Coutinho:

Os textos literários são agora vistos como uma prática discursiva entre outras, num campo complexo, mutável e contraditório de produção cultural; assim qualquer reflexão sobre tais produtos terá de levar em conta essas questões. (COUTINHO, 2008, p. 74).

¹⁷ Termo cunhado pelo poeta chileno Vicente Huidobro para expressar radicalmente a ideia do novo no período de vanguarda (Séc. XX). Para o poeta, Criacionismo é uma forma de poesia radicalmente nova que visa autonomia do objeto poético e trabalho estrutural com a poesia.

¹⁸ [...] no mesmo nível espacial e temporal com todo o mundo. (tradução nossa)

Desse modo, as paisagens, os seres, os objetos, etc. que antes serviam exclusivamente como base de dados estatísticos, descritivos e de levantamento, passam a ter valor não só pelo que são, mas, sobretudo, pelo que representam no âmbito da expressão latino-americana.

A preocupação em ler a partir de um contexto sociopolítico, observando tendências hegemônicas ou sua quebra em favor de uma escritura revolucionária, é verificada no trabalho do crítico Seymour Menton (1993). Ao desenvolver um estudo analítico sobre a produção contemporânea latino-americana, Menton explora alguns conceitos predominantes do chamado novo romance histórico. Um desses conceitos ou dessas características tem a ver com a averiguação de dados históricos, com o intuito de problematizar ocorrências. O desvelar da distorção histórica por meio da manipulação do discurso, camuflando muitas vezes dados reais ou prováveis, está entre os pressupostos do crítico.

No afã de expressar o que estava latente em outra época, exaltando os valores humanos, o escritor contemporâneo, aqui em especial Juan Rulfo, realiza um trabalho intertextual de diálogo com outros discursos. Reflete sobre as manifestações culturais e de superação da ordem normativa, submetendo-o à metamorfose poética da linguagem e organizando seu discurso literário vinculado à simbologia, ao mito, ao irracional, fazendo com que o contexto local adquira sentido universal.

2. O FANTÁSTICO E A MEMÓRIA SOCIAL DOS POVOS LATINO-AMERICANOS

La literatura es una mentira que dice la verdad. (RULFO apud FELL, 1996, p. 466).

O espaço à cultura oral e ao elemento fantástico vem sendo desvelado na produção literária latino-americana em autores como Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Julio Cortazar, Juan Rulfo e outros. No Brasil, o fantástico pode ser encontrado em obras de Álvares de Azevedo, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Érico Veríssimo, Guimarães Rosa, Murilo Rubião, José J. Veiga e outros.

É importante lembrar que Quiroga se revela como um importante nome do fantástico na Argentina, dedicando-se a leituras de Allan Poe, mas quem se destaca como uma espécie de modelo para as novas gerações é o escritor Jorge Luis Borges. “O fantástico de Borges é modelo, extremado e rigoroso, que depois será interiorizado e nacionalizado pelos escritores jovens que o seguem, como os citados e também, Julio Cortázar, que tardiamente se junta ao movimento” (AGUIAR, 2001, p. 149).

Entre as tantas definições empregadas para essa tendência – o fantástico –, o que nos interessa aqui é entender como esse fenômeno e seus desdobramentos se aplicam à produção literária latino-americana.

Mario Vargas Llosa (LLOSA apud GARCÍA MARQUES, 2007), ao fazer a apresentação de uma das mais importantes obras de Gabriel García Márquez – *Cien Años de Soledad* –, reflete sobre o imaginário a partir de quatro planos: o mágico, o mítico-lendário, o milagroso e o fantástico, definindo, de maneira breve, suas diferenças para um melhor entendimento da obra ao leitor.

Tzvetan Todorov define o fantástico como sendo “[...] a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2007, p. 38). Essa hesitação estaria presente na narrativa e expressa pela voz das personagens, principalmente na voz da personagem-narrador, sempre auto- ou homodiegético¹⁹ e influenciaria o leitor.

[...] é preciso que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; [...]. Enfim, é importante que **o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’**. (TODOROV, 2007, p. 39, grifos nossos).

A *hesitação do leitor* é apontada por Todorov como sendo a característica principal do fantástico. O crítico observa que o fantástico é um gênero evanescente, “dura apenas o tempo de uma hesitação” (TODOROV, 2007, p. 47), e, assim, delimita-o a partir da comparação deste com seus gêneros vizinhos: o maravilhoso e o estranho. Para o autor, o maravilhoso seria, ainda, subdividido em hiperbólico, exótico, instrumental e científico. Além disso, o fantástico teria dois importantes gêneros vizinhos: a poesia e a alegoria. O fantástico ancora-se no tempo do presente, entre um passado conhecido e um futuro possível -- seria, assim, o tempo breve, instável e equilibrado na narrativa.

Em outras palavras, o fantástico prossegue na continuidade da narrativa,

¹⁹ De acordo com a terminologia proposta por Genette (1973, p. 252), *narrador homodiegético* é a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do *narrador heterodiegético*, na medida em que este último não dispõe de um conhecimento direto. “Por outro lado, embora funcionalmente se assemelhe ao *narrador autodiegético*, o *narrador homodiegético* difere dele por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial à personagem secundária estreitamente solidária com a central.” (REIS, C.; LOPES, A. C.M, 1988, p.118). Aqui se utiliza a distinção, proposta pela narratologia, entre história ou diegese (o que se conta) e discurso (como se conta), conforme Genette (1973).

após o instante de hesitação, enquanto durar a incerteza diante das soluções possíveis nos mundos limítrofes. A hesitação deve permanecer até o final da narrativa e, para que a hesitação se instaure, é necessária certa lógica na ocorrência dos fatos narrados. Todorov (2007) apresenta três condições importantes para a efetivação do fantástico: a) a hesitação provocada no leitor como efeito da narrativa; b) uma atitude que rejeite a leitura alegórica ou poética da obra, o que terminaria com a hesitação requerida; c) e como condição não necessária à identificação do leitor com uma personagem, preferencialmente o narrador.

Todorov (2007) apresenta ainda três propriedades que mostram como se organiza a narrativa fantástica: a) emprego do discurso figurado. “O sobrenatural nasce freqüentemente do fato de se tomar o sentido figurado ao pé da letra. De fato, as figuras retóricas estão ligadas ao fantástico de várias maneiras, e devemos distinguir estas relações” (TODOROV, 2007, p. 85). É importante observar que a expressão figurada é introduzida por uma forma modal dos verbos como: “dir-se-ia”, “eles me chamariam”, “ter-se-ia dito” e “como se” (TODOROV, 2007, p. 89). Todorov mostra que a hesitação pode ser causada pelo emprego de verbos no imperfeito, assim como também pelo emprego de locuções introdutórias como “Eu tinha a impressão”, “Tive a sensação”, etc. (TODOROV, 2007, p. 90). Também a hipérbole ou o exagero, ao descrever um fato, transportaria o leitor a um ambiente onde as regras naturais estariam desvirtuadas. Assim, a utilização de figuras retóricas constituiria o primeiro grupo de traços e é constante sua presença nas obras fantásticas.

A segunda propriedade mencionada por Todorov refere-se ao tipo de narrador presente nas obras fantásticas. A narração em primeira pessoa, a que conta, “[...] é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome ‘eu’ pertence a todos”. (TODOROV, 2007, p. 92). Nesse sentido, a verossimilhança permite que haja um vínculo mais estreito entre o narrador-personagem e o leitor implícito. Ao narrador é atribuída a incumbência de, pouco a pouco, preparar o leitor para a aceitação de fatos irrealis e convencê-lo da veracidade do que presenciará.

A terceira propriedade refere-se à composição narrativa, que deverá

seguir de maneira a estabelecer um ponto culminante na obra, ponto esse que será atingido gradualmente.

Todorov (2007) trata ainda do universo semântico específico ou particular do fantástico -- particular no sentido de que, nesse gênero literário, existe, segundo o autor, uma diferença de intensidade que alcança o seu ponto máximo, ou seja, “[...] o fantástico representa uma experiência dos limites” (TODOROV, 2007, p. 101). De maneira abrangente, o crítico analisa dois grandes grupos temáticos do fantástico: os temas do *Eu* e os temas do *Tu*. No primeiro grupo estariam os temas relacionados à metamorfose, à causalidade ou pandeterminismo, entendido como um determinismo generalizado. A consequência natural deste pode ser chamada de “pansignificação”, pela existência de relações em todos os níveis e entre todos os elementos do universo, tornando-o altamente significante. Nesse grupo estariam também a dicotomia entre ideia e percepção, o limite entre sujeito e objeto, matéria e espírito e a mudança do paradigma de tempo e espaço.

Observa Dacanal (1970) nas narrativas fantásticas surgidas em meados do século XX, quando, por volta de 1940, houve uma explosão desse gênero em países de língua espanhola. A partir de obras como *Tirano Banderas* (1926), de Ramón del Valle Inclán, seguindo-se *O Senhor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, e depois as obras de García Márquez, Juan Rulfo, Manuel Scorza, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, os críticos abordam o fantástico como uma “nova tendência” da literatura latino-americana.

Para o crítico José Hildebrando Dacanal:

Há uma diferença básica a opor-se entre aquela literatura européia praticada em torno do elemento fantástico e a que hoje em dia se realiza entre nós: enquanto naquela o elemento irreal ou não-real apenas serve como ratificação do real como único dado existente, na literatura latino-americana, aí incluída a brasileira, a oposição fica totalmente afastada, de tal sorte que ambos os elementos convivem sem maiores problemas. (DACANAL, 1970, p. 85).

Na América Latina, essa vertente literária aborda importantes temas sociais, tais como a conquista e a colonização de países como o México, que traz o elemento mítico como forte componente de sua formação. Para fins de

ilustração, é possível citar, como exemplo, os presságios do massacre do Império Asteca, que se confirmaram com a chegada de Hernán Cortez ao México, descritos na obra *As Veias Abertas da América Latina* (1980), de Eduardo Galeano. Observa-se que o fantástico continua muito presente nas representações literárias contemporâneas pela herança consagrada do tradicional, como define Brunel: “Chamaremos mito a um conjunto narrativo consagrado pela tradição e que manifestou, pelo menos na origem, a irrupção do sagrado, ou do sobrenatural, no mundo.” (BRUNEL, 1990, p. 115).

O fantástico, no entendimento de Todorov, é diferente do estranho e do maravilhoso. Ele se dá no momento em que surge a dúvida se o que está acontecendo é real, faz parte da vida cotidiana, ou pertence à fantasia, à imaginação ou à loucura. É o que ele vai chamar, como aqui já se verificou, de tempo de uma hesitação.

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum. (TODOROV, 2007, p. 47-48).

Alejo Carpentier, no relato que abre sua obra *El Reino de este Mundo* (1954), cita nomes como Marco Pólo, Lutero, Victor Hugo e Van Gogh, que admitiam suas crenças e fé diante do inexplicável. A presença da fé nos rituais folclóricos e religiosos, assim como a força da magia e do encanto nas culturas tradicionais, é ainda muito evidente nas mais diversas sociedades, mas parece ser muito mais intensa nas sociedades latino-americanas, como bem exprime Carpentier e como se pode verificar nas artes de maneira geral, em particular na literatura e aqui ilustrada com um fragmento de *Pedro Páramo*.

Os índios desarmaram suas bancas ao escurecer. Saíram na chuva com os seus pesados terços nas costas; passaram pela igreja pra rezar à Virgem, deixando um molho de tomilho como esmola. (RULFO, 1977, p. 74).

A narrativa fantástica apresenta-se como uma atitude tomada frente ao real no que se refere ao discurso narrativo e suas articulações com a linguagem narrativa, o narrador e o contexto cultural latino-americano.

Na apresentação de *O Reino deste Mundo* (1954), Otto Maria Carpeaux (1954) trata de aspectos importantes do que ele considera um projeto literário para a América Latina. Para o crítico, o projeto de Carpentier é buscar autenticidade de expressão literária no continente latino-americano explorando o “feio, o insólito”, o que revelaria uma consciência do mundo no deslocamento por diferentes tempos e lugares. Carpentier, ao tratar da negritude no Haiti, propõe o real maravilhoso como patrimônio da América Latina, na busca da identidade no entrecruzamento entre literatura e história.

Carpentier, assim como Astúrias, Fuentes e Rulfo representam, por meio de suas obras, a face grotesca, embrutecida da história, aquilo que não é, para muitos, agradável e interessante registrar, aspectos de ordem social e histórica que exigem uma maior reflexão. Para esses autores aí está a riqueza da realidade porque é daí que se observam, como Carpentier observou permanecendo um tempo no Haiti, a realidade maravilhosa que se manifesta na atitude de homens que veem saídas milagrosas para seus problemas. É no fluir de mentes imaginativas que se revela o milagre, extrapolando a simplicidade e a dureza da realidade concreta e se estendendo para outra categoria – a do inexplicável. A realidade maravilhosa, para Carpentier, está na singeleza da crença em poderes e no milagre resultante da fé.

Podemos dizer que o maravilhoso – patrimônio da América Latina – proposto por Carpentier, se expressa como elemento fantástico em Rulfo, em Quiroga em Borges e outros escritores, ao suscitar a aura mitológica das descobertas, das fecundas mestiçagens e a presença, ainda muito forte, dos rituais que dão alento e mantêm vivas as culturas latino-americanas.

Para Chiampi (1980), o fantástico quer mostrar o mistério existente por trás do real, o que há de miraculoso em si mesmo, independente de tratar-se de coisas, de ações humanas ou da própria vida. Ou ainda o que há de singular em uma cultura e, nesse caso específico, o que singulariza o México no contexto latino-americano.

Nesse sentido, entende-se que a união de diferentes elementos de distintas culturas resulta numa composição aglutinadora em que, segundo Chiampi, “[...] a união de elementos díspares, procedentes de culturas

heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (CHIAMPI, 1980, p. 32).

Essa nova realidade histórica, vista sob dois ângulos, o externo e o interno do homem, onde a alma popular, o folclore e a fé dão o sentido misterioso dos fenômenos reais, é o que se pode chamar de fantástico. Assim, o reconhecimento da importância de fatores extratextuais (como a inserção de outras vozes e não somente a do europeu) dá à nova novela hispano-americana uma unidade cultural, termo usado por Chiampi para designar o abarcamento de

[...] toda e qualquer entidade que a cultura individual: pessoa, lugar, coisa, sentimento, estado de coisas, pressentimento, fantasia, alucinação, esperança ou idéia [...] de forte conotação emotiva e/ou ideológica: crioulo, barbárie, Eldorado, progresso, subdesenvolvimento, Bolívar, ditadura, etc. (CHIAMPI, 1980, p. 92, 93).

Entende-se, então, que o fantástico vem a ser uma unidade cultural no contexto da produção latino-americana na medida em que garante a compreensão da natureza cultural de seus signos no seio de uma sociedade e desmistifica um passado, revelando assim sua identidade ou identidades.

Aguiar utiliza-se do termo *transculturação* para explicar essa unidade cultural. Segundo ele, o termo *transculturação* é resultado de reflexões feitas pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, em 1940, para expressar “[...] processos de contato entre culturas diferentes colocadas no jogo da dominação imposto, sobretudo, pelo empreendimento colonial” (AGUIAR, 2001, p. 11) e, posteriormente, utilizado por Rama que, a princípio, fazia uso do termo *aculturação* e passou a empregar *transculturação*, “[...] por expressar melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura à outra” (AGUIAR, 2001, p. 11).

Quatro são os escritores que melhor representam, segundo Rama, a América Latina. São eles: João Guimarães Rosa (brasileiro), José María Arguedas (peruano), Gabriel García Márquez (colombiano) e Juan Rulfo (mexicano), com as obras: *Grande Sertão: Veredas* (2006), *Os Rios Profundos* (1977), *Cem Anos de Solidão* (1967) e *Pedro Páramo* (1977), respectivamente.

Os discursos críticos que permeiam suas principais obras revelam uma proposta denominada “projeto transculturante”, que, segundo o autor, são “[...] obras fundamentais que estão irrigadas pelos valores das culturas regionais” (RAMA apud AGUIAR, 2001, p. 233).

Esse processo, considerado por ambos os estudiosos, está relacionado ao jogo de acepções, em que a

Desculturação implica perda de componentes considerados obsoletos; em seguida, há incorporações procedentes de uma cultura externa e, por fim, um esforço de recomposição ou neoculturação, articulando os elementos sobreviventes da cultura originária e os que vieram de fora. (AGUIAR, 2001, p. 11).

Aguiar também faz referência ao termo transculturação e o faz como “[...] processo de desarraigamento de culturas tradicionais para a formação de outra, processo de que, no mundo contemporâneo, a América Latina seria palco privilegiado e exemplo dramático” (AGUIAR, 2001, p. 23).

Nessa mesma perspectiva, Alfredo Bosi (1992), em sua obra *Dialética da Colonização*, apresenta vários exemplos de processos de conquista e de exploração de novas terras, onde elementos da cultura e da língua nativa são condenados pelo colonizador, tais como as celebrações, as manifestações religiosas e a fé no sobrenatural.

Tudo quanto se condenava como inspiração diabólica na vida das comunidades tupis – o uso e a celebração tribal da comida e da bebida, da dança e do canto, da oração e do transe – reverte positivamente à Eucaristia como expressão de um culto de teor interpessoal que se vale do alimento para santificá-lo. (BOSI, 1992, p. 83).

A condenação dos rituais e de outras manifestações religiosas expressa a tentativa do colonizador de enfraquecer seus habitantes, e de deles obter a obediência de que necessita para dominá-los e impor-lhes sua cultura.

Calvino (2005) lembra que, em todos os tempos e lugares, os encontros com seres fantásticos são uma constante na literatura, sobretudo nas fábulas do folclore, porém, quando se trata de países latino-americanos, percebe-se que a magia está impregnada na cultura e na história do povo. É uma herança

das civilizações pré-hispânicas -- astecas, maias e incas --, sinalizando para contrastes entre o tradicional (originário de tudo o que representa de mais simples, rústico e misterioso) e o moderno (com suas imponentes edificações e tecnologia). As histórias oficiais e os fatos se fundem com o sobrenatural e a literatura recria as aventuras humanas com tal precisão que leva o leitor a envolver-se e a experimentar emoções variadas frente a uma mescla entre deuses-homem-natureza.

Para Calvino, “[...] a mescla deuses-homens-natureza implica não uma ordem hierárquica unívoca, mas um intrincado sistema de interações em que cada nível pode influir sobre os outros, mesmo que em medidas diferentes” (CALVINO, 2005, p. 34).

O “projeto transculturante” (RAMA apud AGUIAR, 2001, p. 233) ao qual se refere Rama pode ser lido em consonância com o conceito de hibridação discutido por Zilá Bernd (1998), conceito usado pelos críticos contemporâneos e que deve ser considerado ao se tratar do romance latino-americano contemporâneo. Segundo Zilá Bernd, “híbrido” corresponde à miscigenação ou à mistura, logo está associado à mescla de raças com seus diversos credos religiosos, costumes, valores, etc. Assim sendo, para Bernd, hibridação seria “[...] a expressão mais apropriada quando queremos abarcar diversas mesclas interculturais” (BERND, 1998, p. 16-17).

É, então, sob o olhar da valorização do diferente e do respeito à alteridade que a narrativa latino-americana contemporânea se lança num contexto multifacetado, onde as ideias, os discursos, os gêneros, as culturas, os valores se fundem sem que um anule o outro. Ao contrário, a hibridação abre espaço à recriação, desmistificando a aura do puro, do sagrado, do real, do verdadeiro, incansavelmente realçado pela história oficial, para mostrar a ambiguidade e a subjetividade que há em tudo -- desde a composição de uma simples anedota até os discursos oficialmente consagrados.

Essa renovada forma de narrar mostra que as fronteiras entre ficção e realidade se tornam tênues “[...] e as reapropriações, subversões, ambigüidades, equívocos, desrealizações, transgressões, misturam-se, imbricam-se, confrontam-se numa nova perspectiva estética” (BERND, 1998, p.

93).

Explorando os procedimentos do fantástico, Juan Rulfo, a exemplo de outros autores (como Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez), transgride o modelo canônico europeu, passando a explorar as peculiaridades dos povos autóctones para, segundo Fleck,

Garantir aos povos silenciados no passado a conquista de um espaço ficcional no qual as múltiplas vozes emudecidas podem revelar, em tons desmistificadores, suas visões desse mesmo passado celebrado com louvores pelos romancistas norte-americanos no período romântico. (FLECK, 2008, p. 74).

A imersão no fantástico coloca o leitor em contato com um universo cultural autenticamente híbrido, onde pequenos povoados se tornam grandes nações mestiças, frutos de encontros de diferentes culturas numa relação simbiótica em que mundos diversos reciprocamente se descobrem, se entrecrocaram e se reconstróem em meio a costumes, a crenças, a hábitos e a sortes distintas, já que se trata também de distintos interesses em processo desigual: os do opressor aderindo a alguns costumes/valores locais, como sendo seus (da cultura hegemônica) e os do oprimido, porém, tanto em se tratando de um quanto de outro, cada qual leva um pouco de seu opositor, num processo recíproco de assimilação.

Entretanto, o conquistador europeu jamais admitiu tal possibilidade, isso por entender que a única maneira de impor seu poder era exterminando traços originais e evitando o bilinguismo e o pluralismo religioso e cultural. Assim, no entanto, segundo Silviano Santiago:

[...] a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização. (SANTIAGO, 2000, p. 15).

Nesse sentido, a concepção de pureza vem abaixo enquanto a “contaminação” linguística e de códigos religiosos se firma e se torna eficaz, conferindo à literatura latino-americana contemporânea *status* de escritura originalmente híbrida. Entenda-se híbrido também no sentido de intertextual por

considerar as produções antecedentes e o papel do escritor em conhecer, assimilar e respeitar o modelo original, para, então, como conhecedor da causa em questão, poder confrontar e até mesmo negar o cânone em favor de uma nova criação textual, que se daria por uma perspectiva antropofágica, conforme explica Santiago.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26).

A respeito desse movimento antropofágico de assimilação, Zilá Bernd lembra que:

No Brasil, em 1927, o Movimento Antropófago propôs, como ponto de partida para uma literatura brasileira autônoma, a *devoração* das contribuições culturais européias para transformá-las em outra coisa: uma cultura brasileira renovada [...]. (BERND, 2003, p. 43).

Assim, pode-se dizer que a produção literária que nasce, no contexto latino-americano, a partir do fantástico, expressa um processo criador consciente, pois a releitura do cânone revela uma nova história: a história não contada, o que foi omitido ou mascarado, o que está no subterrâneo ou no inconsciente coletivo, ou seja, violências, desmandos e autoritarismos ocorridos nos diversos conflitos sociais da América Latina.

Ana Pizarro também aponta para a quebra aos modelos impostos ao mencionar que “[...] la subversión del orden como paradigma de prácticas narrativas recientes se ha manifestado, por ejemplo, en el resquebrajamiento del orden y progreso como norma filosófica-política y narrativa en *Pedro Páramo*”²⁰ (PIZARRO, 1995, p. 403). Para a autora, a ruptura com a linearidade e o mimetismo, assim como o desencargo de uma linguagem fossilizada, possibilitou a promoção de uma escritura aberta como estatuto da modernização literária. Essa abertura proporcionou o interesse de escritores

²⁰ A subversão da ordem como paradigma de práticas narrativas recentes se manifestou, por exemplo, na fissura da ordem e do progresso como norma filosófico-política e narrativa em *Pedro Páramo*. (tradução nossa)

contemporâneos, a exemplo de Juan Rulfo, em cultivar e em resguardar a integridade dos mitos provenientes de culturas orais e promotoras da libertação de povos autóctones.

La sabiduría popular apela a menudo al tono ceremonioso, serio, reflexivo, pero sua forma más aguda y usada es la ironía, la farsa, la burla: es decir, todo lo que conduce a la risa, a la ridiculización del opresor y los lenguajes que éste quiere imponerle, y también a su propia estampa, de su triste condición.²¹ (PIZARRO, 1995, p. 158).

Frente a essa nova realidade, a fusão de elementos leva à ambiguidade onde, para Octavio Paz, “[...] a ironia e o humor são a grande invenção de espírito moderno” (PAZ, 1982, p. 277), sugerindo a imaginação e o desejo como órgãos propulsores na busca inovadora de expressar ou de reescrever a história, amparados pela informação e libertos de preceitos. Ou, conforme Chiampi (1980), ao argumentar que o agrupamento de diferentes elementos provenientes de culturas heterogêneas representa uma nova realidade ou, ainda, um novo arranjo, na concepção de Gruzinski (GRUZINSKI apud ROMEIRO, 2009), transgredindo, desse modo, as convenções.

Nesse sentido, Santiago (2000) corrobora esse entendimento ao afirmar que a inspiração dos escritores mencionados provém da constatação da existência de uma sociedade mestiça, fruto da sutil e complexa mescla entre elementos das culturas europeia e autóctone. Em consonância com isso está também Carlos Fuentes (1975), ao argumentar que a imaginação do escritor leva também o leitor a imaginar e a superar o conhecimento enrijecido e estéril de si mesmo e do mundo que o rodeia.

Parece paradoxal falar em liberdade de criação e de escrita consciente na América Latina, lembrando aqui as reflexões de Candido no capítulo “Literatura e subdesenvolvimento” (1989), porém a proposta da nova vertente literária está calcada na prática vigiada ou, como manifesta Santiago, “[...] o artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a

²¹ A sabedoria popular apela frequentemente ao tom cerimonioso, sério, reflexivo, porém sua forma mais aguda e usada é a ironia, a farsa, a burla: isto é, tudo o que conduz ao riso, à ridicularização do opressor e às linguagens que este quer impor-lhe, e também a sua própria estampa, de sua triste condição. (tradução nossa)

transgressão como forma de expressão” (SANTIAGO, 2000, p. 25). A organização textual nas literaturas latino-americanas faz parte do projeto criador nesse contexto e conta com os precursores como parâmetro para apoiá-los ou para criticá-los.

Outra possibilidade de entendimento de híbrido é o que diz respeito ao dialogismo, interpretado como entrecruzamento de vozes, segundo concepção bakhtiniana ou de tendências literárias que vão sofrendo mutações, ou se renovando, num processo de construção/desconstrução, na busca de melhor representarem um momento socioeconômico e histórico, nesse caso a América Latina a partir da segunda metade do século XIX.

Com relação à ideia de cultura mestiça, o historiador francês Serge Gruzinski, em seu estudo publicado no ano de 2001, sob o título *O Pensamento Mestiço*, mostra a complexa forma de constituição do ser. Nesse trabalho, ele faz uma viagem ao século XVI e retoma os escritos sobre a confluência das culturas renascentistas e indígenas do México (um estudo da cultura primitiva), buscando compreender e responder à questão da hibridização das culturas. Em sua abordagem expõe a questão, em sentido mais amplo, com a ideia de “atraidor”.

Diferentemente de outros pontos de vista, Gruzinski percebe a mestiçagem como resultado de encontros de pessoas e de elementos que cada um traz de sua cultura. Em uma entrevista concedida a Romeiro (*vide* referências neste trabalho), o historiador afirma que:

São indivíduos ou grupos que se encontram e que misturam, não o conjunto da cultura, mas elementos escolhidos ou não de ambas as culturas. Essas se encontram através de indivíduos e sempre em contextos históricos que, muitas vezes, são assimétricos, de desigualdade, de relação de colonização. (GRUZINSKI apud ROMEIRO, 2009, p. 5).

Para Gruzinski, o fenômeno de misturar supõe uma capacidade de eger ou de atrair certos elementos de distintas culturas e de combiná-los, formando, assim, um novo arranjo. No caso que estudou – os índios do México –, o autor notou que a maneira de conservação de elementos de sua cultura era incorporá-los aos elementos europeus. A mesma estratégia foi adotada

pela Igreja Católica, que mesclava símbolos católicos com elementos culturais dos povos da América Latina, com o intento de enraizar seu culto. De acordo com o autor, essa estratégia de escolher conscientemente elementos para conseguir o sincretismo desejado muitas vezes foge ao controle, pois o sincretismo tem vida própria. Movidos pela emoção e sensibilizados pela exuberância da paisagem, tanto o nativo quanto o europeu se deixavam levar pelo subjetivismo e, assim, seus esforços em elaborar racionalmente um registro que conseguisse exprimir a nova realidade que se apresentava caíam por terra.

Nesse sentido, Gruzinski qualifica as formas híbridas de metamórficas, ou seja, formas instáveis, mutantes e dinâmicas em permanente busca de elementos atraidores que permitam fusões e novas conjunções entre a cultura exógena e a endógena. Assim, entende-se que, se o europeu tinha interesse em plantar elementos de sua cultura para dominar territórios e manter o controle, também os índios procuravam brechas que permitissem a continuidade da expressão de sua própria cosmogonia.

Em estudo posterior, ao observar o comportamento religioso do indígena naua por meio dos rituais da prática xamânica, o estudioso chega a algumas hipóteses. Uma delas é com relação à embriaguez, problema social indígena do século XVII. O uso do pulque, bebida fermentada utilizada nos rituais de iniciação, de tradição antiga, ganha um complemento, o vinho, introduzido pela dominação espanhola e utilizado nos rituais cristãos. Os índios, sob efeitos de alucinógenos, passam, então, a ter contatos não apenas com seus deuses e mortos, mas também com a Virgem Maria e os Santos católicos.

Variantes podem se introduzir nos relatos que esses índios fazem de sua iniciação, sem que isso perturbe o sujeito ou aqueles que o ouvem. Essa maleabilidade do relato e, portanto da expressão, não afeta sua organização interna, mas permite, mais uma vez, perceber como pode ocorrer a transição ou a abertura de uma organização tradicional – a experiência xamânica – a novos desdobramentos. Essa polissemia da expressão autoriza reinterpretações sucessivas ou simultâneas, capazes de dar à experiência pessoal um conteúdo cristão que não era originariamente o seu, mas que se casa sem problemas com o papel assumido por esses personagens. (GRUZINSKI, 2003, p. 311-312).

Gruzinski acredita que empréstimos culturais não anulam o substrato primário de uma cultura e que, pelo contrário, funcionam como uma combinação do psíquico pessoal mais as influências socioculturais, resultando numa prática global. Da combinação da coexistência ou de associações de traços culturais distintos por meio da aculturação de diferentes origens, agregados a toques pessoais e a experiências compartilhadas, resulta a miscigenação.

A narrativa que deixa transparecer essa mistura de elementos de culturas diversas apresenta uma multidiscursividade própria do romance polifônico. De acordo com Bakhtin, a polifonia “[...] pressupõe uma multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra” (BAKHTIN, 1993, p. 35). Isso significa que as personagens e suas respectivas vozes não estão a serviço de uma única ideologia ou visão dominante. O fenômeno de misturar elementos de distintas culturas e de combiná-los formando um novo arranjo, conforme observou Gruzinski, parece ser uma forte característica do projeto estético e ideológico de Juan Rulfo, na obra *Pedro Páramo*.

O autor revisita o passado histórico mexicano, não se limitando, contudo, apenas às memórias específicas do México, mas ultrapassando as fronteiras do país para, a partir das incômodas pegadas do passado, dar significado ao presente dos povos da América Latina, com relação a uma memória social pautada na relação de opressão e silenciamento dos povos colonizados na América Latina em contextos de massacres populares.

A tirania dos conquistadores espanhóis na figura de Hernán Cortés levou a destruição da civilização asteca. Foi o pior massacre da história mexicana do séc. XVI. Em meados deste século, uma estimativa de setenta milhões de seres humanos, habitantes das Américas, segundo Todorov (2003), desapareceram por assassinato direto, por maus tratos e por doenças causadas por vírus.

Baseado em relatos de homens chefes de expedições ou religiosos mexicanos o autor, acima mencionado, trás à tona eventos de exploração, crueldade e maus tratos aos índios que, embora representem a base social mexicana, são vistos pelos conquistadores como animais desprovidos de

razão. Tal afirmação os autoriza a ver o indígena como ser inferior, o que está, numa ordem hierárquica de valor, entre os homens e os animais.

Porém, Colombo contradiz-se ao tratar o índio ora como “bom selvagem” ora como “cão imundo”. Isso prova seu total desconhecimento sobre essa gente, recusando admiti-los como também sujeitos merecedores de direitos. Da mesma forma o índio, ora via o europeu como estrangeiro, bárbaro, ora como divindade.

Uma das versões históricas diz que Cortés, inimigo e aliado ao mesmo tempo, confunde Montezuma (imperador asteca, chefe de Estado). Este, tomando Cortés por Quetzalcoath (divindade) e acreditando que voltara para recuperar seu reino, confia sua hospitalidade. Cortés, aproveitando dessa ingenuidade, utiliza-se da palavra para manipular e tomar indevidamente a riqueza das terras mexicanas.

A cobiça pelo ouro juntamente com o prazer na crueldade como demonstração de poder, levaram à desgraça e ao fim muitas civilizações, a exemplo da civilização asteca.

O massacre, segundo Todorov (2003), está intimamente ligado às guerras coloniais, o que nos leva a refletir que Rulfo, em *Pedro Páramo*, problematiza todo um passado de memórias trágicas e o caráter de ambigüidade como elemento presente na história da descoberta da América.

3. ELEMENTOS DO FANTÁSTICO E COMPOSIÇÃO NARRATIVA EM *PEDRO PÁRAMO*

Pedro Páramo estava sentado numa velha cadeirinha de cipó, junto ao portão da Media Luna, pouco antes da última sombra da noite ir embora. Estava sozinho, talvez há umas três horas. Não dormia mais. Esquecera-se do sono e do tempo. (RULFO, 1977, p. 98).

Na produção literária contemporânea, a figura do narrador passa a falar não mais a uma coletividade reunida partilhando das mesmas experiências como fazia na epopeia, por exemplo, mas a um leitor individual vivendo numa sociedade bipartida, onde o trato se individualiza e o que interessa são os fatos do dia a dia do homem comum. Pode-se dizer que há uma relação mais íntima entre narrador e leitor, ficcional e real, por meio de um processo exteriorizado composto de personagens, linguagem, ambiente, ação e tempo.

O trabalho de elaboração no plano da linguagem realizado por Juan Rulfo na obra *Pedro Páramo* imprime, na estrutura do romance, um estilo de narrativa fragmentada, de histórias interpoladas, de deslocamentos no tempo, de recurso do fantástico e de focalizações narrativas diversas, criando desafios para o leitor.

Em *Pedro Páramo*, o narrador-personagem – Juan Preciado –, na sua vida adulta, volta à terra natal e, ao mesmo tempo em que narra o momento presente em Comala -- “Vínhamos descendo a costa, ouvindo o trote rebatido dos burros” (RULFO, 1977, p. 10) -- narra também fatos lembrados da sua infância. “-- Vovó, vim ajudar a senhora a debulhar milho” (RULFO, 1977, p. 17). Tem-se, então, a presença de três tempos em movimentos simultâneos

que perpassam a memória do protagonista. Num primeiro plano, a memória de Juan Preciado adulto na primeira pessoa. Essa memória primeira vai se cruzar com uma segunda memória, de Juan Preciado filho, que, por sua vez, retorna ao narrador-personagem, uma voz um tanto indefinível, que encontrará ecos nas vozes dos mortos de Comala, como uma quarta voz – memória restituída entregue ao leitor.

Era aquele tempo da canícula, **quando o vento de agosto** sopra quente, envenenado pelo cheiro podre das saponárias. O caminho subia e descia: “sobe ou desce conforme se vai ou se vem. Para quem vai, sobe; para quem vem, desce.” (RULFO, 1977, p. 9-10, grifos nossos).

- Como é que o senhor disse que se chama o povoado que se vê lá em baixo?
- Comala, senhor. (RULFO, 1977, p. 10).

Eu imaginava estar vendo aquilo através das recordações da minha mãe. [...]; “Passando o porto de los colimotes, há a vista muito bonita de uma planície verde, um pouco amarelada pelo milho maduro. Desse lugar se vê Comala, clareando a terra, iluminando-a terra durante a noite”. E sua voz secreta, quase apagada, como se falasse consigo mesma... Minha mãe. (RULFO, 1977, p. 10).

Fui andando pela rua principal nesta hora. [...]. (RULFO, 1977, p. 13).

A avó olhou para ele com aqueles olhos meio cinzentos, meio amarelos, que tinha e que pareciam adivinhar o que havia dentro da gente. (RULFO, 1977, p. 17).

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

Observa-se a presença de um tempo interno que atende à necessidade de os acontecimentos serem situados numa lógica temporal, sem que, necessariamente, seja um tempo cronológico. Por meio dos artifícios da memória, Juan Preciado desloca-se do presente ao passado e ao futuro, sem obedecer a uma ordem de tempo cronológica.

Todas essas modalidades de tempo têm importância na narrativa na

medida em que são utilizadas para estabelecer certa coerência, embora a anacronia quebre a ordem lógica do tempo e dos acontecimentos narrados.

Considerando-se o estudo de Ligia Leite (2000) sobre as “três visões” abordadas por Jean Pouillon (POUILLON apud LEITE, 2000), sobre o foco narrativo, é possível identificar, em *Pedro Páramo*, a “visão com”, definida como aquela na qual o narrador tem ciência de si próprio como personagem e dos acontecimentos a sua volta. Assim se identifica Juan Preciado como um narrador homodiegético, por estar no interior da história que narra e, mais que isso, por figurar como eu-testemunha. Ao realizar a retrospectiva de um acontecimento diegético, o narrador evoca outro fato, que é cronologicamente posterior, realizando a prolepse, ao antecipar, desse modo, ao leitor, seu estado de agonia, quando empresta a voz aos personagens Donis e mulher, que assim relatam:

- Ele se remexe sobre si mesmo como um condenado. E tem todos os traços de um homem ruim. Levante-se, Donis! Olhe pra ele. Está se esfregando no chão, se retorcendo. Está babando. Há de ser alguém que anda devendo muitas mortes. E você nem o reconheceu. (RULFO, 1977, p. 45).

Nesse sentido, a antecipação do que vai acontecer no plano narrativo, ou seja, a prolepse, também denominada de anacronia, destrói qualquer objeção possível no campo da relação tempo-fato, assumindo uma importância capital na organização do romance.

Acontecimentos ocorridos em longos períodos de tempo, como a Guerra dos Cristeros, são resumidamente mencionados no interior da narrativa, como se pode ver no seguinte fragmento:

E quando já faltava pouco para ele morrer, vieram aquelas guerras dos “cristeros” e a tropa invadiu e saqueou tudo, tão poucos eram os homens que nos restavam. Foi quando eu comecei a morrer de fome e daí em diante nunca mais fui a mesma. (RULFO, 1977, p. 69).

Embora essa temática seja retomada pelo autor em outros fragmentos, igualmente, não há espaço para (e também não é próprio do texto literário fazê-lo) contar em detalhes sucessos históricos. Entretanto o fato de o autor relatar

em poucas palavras um acontecimento diegético, abre espaço ou vazios narrativos para reflexões e discussões outras, nesse caso, os conflitos ocorridos no início do século XX no México. Segundo Aguiar e Silva,

Estas elipses implícitas desempenham uma função muito importante no romance contemporâneo: já não se trata de aliviar o texto de pormenores diegéticos destituídos de interesse ou chocantes para o leitor, mas de elidir intencionalmente do discurso elementos diegéticos fundamentais, que o leitor terá de reconstituir, baseando-se nas informações fragmentárias que o texto lhe oferece. (AGUIAR E SILVA, 1993, p. 60).

A partir de alguns elementos explícitos na narrativa, o autor, implicitamente, por meio de vazios ou de elipses, abre um leque de possibilidades informativas ao leitor.

Por outro lado, a *anisocronia* também pode resultar em um tempo narrativo mais longo ou superior ao tempo da diegese, onde os pormenores de uma passagem narrativa são evidenciados, gerando um tempo maior do discurso. Em ritmo mais lento, o autor pode fazer digressões aplicando a técnica do monólogo interior. Percebe-se também em *Pedro Páramo* essa técnica em algumas passagens, a exemplo do fragmento em que a personagem Dorotea faz uma viagem no tempo de sua memória a fim de revelar o desejo que sempre acalentou de ter um filho. Em detalhes, ela descreve a ilusão, o sonho que nunca se realizou.

Agora que estou morta, tive tempo para pensar e perceber tudo. Nem mesmo o ninho para guardá-lo Deus me deu. Só essa longa vida arrastada que tive, levando de lá para cá os meus olhos tristes que sempre olharam de viés, como que procurando o avesso das pessoas, suspeitando que alguém tivesse escondido o meu menino. E tudo por culpa de um maldito sonho. [...] o senti entre meus braços, tenro, cheio de boca e olhos e mãos. [...] No céu me disseram que tinham se enganado comigo. Que tinham me dado um coração de mãe, mas um seio de uma qualquer. (RULFO, 1977, p. 53).

Observa-se que o monólogo da personagem é uma autorrepresentação, sua voz posta em cena, e tem como objetivo, segundo Aguiar e Silva, “[...] introduzir-nos diretamente na vida interior dessa personagem sem que o autor intervenha com explicações ou comentários, e, como qualquer monólogo, é um

discurso sem auditor e um discurso não pronunciado” (AGUIAR E SILVA, 1993, p. 63).

Ao exprimir a intimidade do pensamento, os processos de consciência e também o que se aproxima mais do inconsciente, o autor, por meio da voz da personagem, chega ao espírito humano, ao seu conteúdo psíquico original e às necessidades primordiais do homem que levam à reflexão sobre problemáticas universais.

Nesse sentido, as diversas intervenções do narrador, caracterizado, como já se mencionou, de homodiegético, por atuar como testemunha de toda a trama narrativa, impossibilitam coincidências entre os diversos tempos empregados. O próprio narrador questiona a noção de temporalidade em *Pedro Páramo*, ao introduzir diálogos entre fantasmas.

- É o que ela diz. Que ninguém foi ver a mãe quando morreu.
- **Mas de que época ela estará falando?** (RULFO, 1977, p. 67, grifos nossos).

Seguindo a evolução do texto, o leitor vai percebendo o entrecruzamento de vozes narrativas e de temporalidades diversas, não podendo mensurar a sua extensão. Ao introduzir o diálogo entre os mortos, Juan Rulfo propicia, a partir da linguagem literária, deslocamentos que se desdobram, se multiplicam na memória de seus mortos, introduzindo a dúvida e o estranhamento no leitor, com relação aos acontecimentos e ao tempo. Observe-se:

- Não, não é ela. Isso vem de mais longe, deste outro lado. E é voz de homem. O que acontece com esses mortos antigos é que quando a umidade chega até eles começam a se remexer. E acordam. (RULFO, 1977, p. 67).
- [...] Isso foi lá no morro de Vilmayo, onde havia uns ranchos de que hoje não resta nem o rasto... (RULFO, 1977, p. 68).

Note-se que, em ambos fragmentos acima, não há indício de um tempo preciso, de que época são os mortos antigos e de que “hoje” está se falando.

Por um momento se percebe um tempo em suspense, em espera de que algo está por acontecer. O narrador vai assim preparando o leitor para os

acontecimentos.

- Houve um tempo em que fiquei escutando durante muitas noites os ruídos de uma festa. O barulho chegava até a Media Luna. Aproximei-me para ver o baile e vi isso: o mesmo que estamos vendo agora. Nada. Ninguém. As ruas tão solitárias quanto agora. (RULFO, 1977, p. 38).

O silêncio, precedido dos murmúrios causados pelos fantasmas, descreve uma atmosfera cheia de efeitos sombrios, próprios do fantástico.

Embora se considere Juan Preciado como narrador homodiegético, pelos motivos já expressos anteriormente, para alguns críticos, como Seo (2001), a “homodiegética” está no povoado de Comala, que participa de maneira interativa -- nesse sentido caracterizada como memória coletiva. Apesar de ser uma interação entre mortos, a narrativa é construída com base em um movimento que extrapola o simples ir e vir de eventos.

Estando Juan Preciado integrado na diegese, testemunha os acontecimentos, focaliza internamente as ações, conduzindo, a seu bel-prazer, a narrativa, embora haja um escritor implícito que tudo coordena. De acordo com Aguiar e Silva (1993), a imagem do autor real criada pela escrita conduz os movimentos do narrador que, por sua vez, adquire liberdade de trabalhar o discurso, o qual não tem necessariamente que seguir uma ordem lógica, linear dos fatos. Ao contrário, tem a liberdade da improvisação, da expectativa e do inesperado. Não apenas contempla, mas, sim, participa, expressando um ponto de vista sobre os espaços, sobre os acontecimentos e sobre as personagens secundárias com quem convive e se envolve no universo ficcional.

Ligia Leite (2000) chama esse tipo de narrador de narrador intruso, como ruptura da verossimilhança. Ela lembra que o leitor sabe que está frente a uma ficção, frente a uma análise interpretativa de uma realidade ou uma mera expressão de pontos de vista sobre uma sociedade, com seus êxitos, fracassos e ambiguidades.

Devido ao fato de *Pedro Páramo* tratar de uma história onde há manifestações coletivas entre mortos, Ligia Leite provavelmente a trataria como um caso de onisciência múltipla, onde predomina o estilo indireto livre. Além do que, há um resvalar do aspecto exterior no plano narrativo para o interior

propriamente dito do processo mental das personagens.

O focalizador interno, diferentemente do externo, não prevê ou não conhece antecipadamente o que vai acontecer. Caracteriza-se como narrativa de ação aberta, por não possuir princípio, meio e fim definitivos. São episódios que vão se construindo e o leitor é levado a refletir e a posicionar-se sobre o que lê. As personagens da narrativa *Pedro Páramo* apresentam traços característicos capazes de surpreender o leitor, que percebe nelas aspectos muito próximos aos do ser humano, com relação aos sonhos, às frustrações e aos medos. As personagens buscam na memória alento para seguir seus destinos constituídos de *flashes* do tempo que ficou para trás.

Se há dificuldade para o romancista em persuadir o leitor por meio de suas personagens, o que dizer então da necessidade de expressar sensações, pensamentos e atitudes de fantasmas. Esse foi o desafio de Juan Rulfo ao escrever a um público que, talvez, não estivesse preparado para receber um texto complexo, composto de fragmentos, de histórias interpoladas, de ambiguidades e que romperia com qualquer modelo existente até então -- texto que pode ser lido como obra de transição rumo à contemporaneidade e, conseqüentemente, a novos modos expressivos da literatura no contexto latino-americano.

O próprio autor declarou, em entrevista, conforme Fell, que seu romance era para ser lido três vezes, que só na terceira leitura é que o leitor encontraria um sentido. E, mais, “[...] que leitores de sua geração nunca puderam ler tal obra, porque não a entendiam” (FELL, 1996, p. 452).

Para Ligia Leite, a necessidade de quebra de padrões estéticos na literatura contemporânea se justifica pelo próprio comportamento das sociedades, que passam a “[...] desconfiar das visões totalizadoras e explicativas do universo, porque o vemos fragmentado, dividido e caótico” (LEITE, 2000, p. 71). Segundo ela, nem mesmo a religião e as ciências conseguem apaziguar a insegurança que aflige a todos.

Por outro lado, essa desconfiança gera uma capacidade impulsiva de descobrir-se, de conhecer-se melhor, de buscar outras “verdades” nas veredas ocultas do real. E a ficção possui essa capacidade de assumir uma atitude

crítico-reflexiva frente ao que está posto, na medida em que assume também o subjetivo, o precário, a alteridade, levando o leitor a mover-se na direção da transformação. A produção literária de Juan Rulfo tem o poder de alcançar o universal por meio do particular (local), conhecendo suas peculiaridades e sua essência, para assim compreender melhor a realidade social.

O espaço da narrativa *Pedro Páramo* se revela como social e psicológico, primeiro porque representa a sociedade mexicana, segundo porque essa sociedade se desvela a partir das memórias de Juan Preciado, narrador testemunha dos fatos. Concomitantemente, revela um tempo histórico – século XX – e um tempo discursivo em que, por meio de analepses, o narrador vai revelando episódios ocorridos em tempos passados.

A importância atribuída à focalização²² pela nova narrativa implica considerar a existência de uma espécie de estatuto que rege as atitudes do narrador e das personagens como portadores de vozes na narrativa e nas relações que estabelecem entre si, bem como o papel que desempenham no tocante à história, ao tempo e ao espaço em que se definem e dos elementos que povoam seu universo.

A focalização visa ainda delimitar o campo de consciência do narrador, a exemplo da seguinte fala: “Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo” (RULFO, 1977, p. 9). Essa declaração faculta ao leitor um importante dado de identificação da entidade focalizadora, da situação espaço-temporal em que se encontram o narrador e as personagens, assim como do envolvimento entre elas no decorrer do(s)

²² Segundo Annabela Rita (2009), *focalização*, é designada de *ponto de vista* pelos teóricos anglo-americanos, de *foco narrativo* por alguns teóricos brasileiros, de *visão* ou de *aspecto* por Todorov e, ainda, de *ângulo visual* ou de *perspectiva narrativa*, que consiste num dos modos de regulação da informação na ficção. Na sua base de conceito está a perspectiva como metáfora do processo de conhecimento. Está o afastamento entre sujeito e objeto e um posicionamento relativo de ambos que permita o exercício da observação. A perspectiva é, simultaneamente, fator de expansão do universo romanesco e operador do doseamento de informação. Primeiro porque o vai conformando, segundo porque simula “filtrar” esse universo para o destinatário em função de um ponto óptico, lugar de onde o narrador percebe o romanesco. Nesse sentido, a focalização desenvolve a diegese entre dois lugares fantasmáticos sinalizados pela retórica discursiva e ficcional, o de origem e o de “destino”, lugares que redimensionam a ficção, conferindo-lhe espetacularidade ou fazendo reconhecer nela natureza de encenação. Assim, a perspectiva potencia um jogo de dissimulação e de denúncia da instância autoral. Por outro lado, através do “ponto de fuga” que lhe corresponde, pode condicionar a leitura, inscrevendo no discurso ficcional a previsão do seu receptor ou chegando mesmo a conformá-lo ao longo dele.

evento(s).

Ainda a respeito do monólogo interior, Aguiar e Silva expõe seu ponto de vista a partir da técnica criada pelo escritor francês Édouard Dujardin (1861-1949). Segundo ele, são monólogos não pronunciados, que se desenvolvem e fluem do interior das personagens de maneira espontânea, à medida que as representações vão tomando forma em sua consciência. Cita a insônia e o cansaço como exemplos de eclosões de monólogo interior, decorrentes de determinados estados psicofisiológicos. Conclui ser o monólogo interior uma técnica adequada e favorável “[...] pelo fato de captar os conteúdos psíquicos no seu estado incoativo, na confusão e na desordem que caracterizam o fluxo da consciência, sem a intervenção disciplinadora e esclarecedora do narrador” (AGUIAR E SILVA, p. 65, 1993). Ilustra-se aqui com uma passagem de Pedro Páramo.

Dormi com pausas.

Foi numa dessas pausas que ouvi o grito. Era um grito arrastado como o alarido de um bêbado: “Ah vida, você não me merece!” Levantei-me depressa porque o ouvi quase junto às minhas orelhas. Poderia ter sido da rua; mas ouvi aqui, untado às paredes do meu quarto. Quando acordei, tudo estava em silêncio; só o roer das traças e o barulho do silêncio. (RULFO, 1977, p. 31).

No trecho acima se pode perceber que uma ideia ou imagem psíquica do narrador está sendo desvelada por intermédio de uma voz que nem ele próprio tem clareza de onde vem. O leitor está diante de um modo de focalização interna, uma vez que não há um enunciador claro, dado que se origina de maneira livre no terreno da intimidade, consciente ou não. Sabe-se que Juan Preciado é o sujeito da enunciação, no entanto esse narrador se desdobra em personagem, sujeito do enunciado. Nesse imbricamento de vozes, onde narrador e personagem se convertem em uma única identidade, é onde está a busca pela expressão da nova linguagem literária, que aparenta ser uma linguagem oral, mas que se metamorfoseia em valiosa experiência laboral, pelo fato de jogar com a duplicidade de “eus”. Juan Preciado se coloca nos dois lados da ação narrativa: há um “eu” que narra e um “eu” que é narrado -- ora é agente, ora paciente do movimento narrativo.

A poética do romance orientada para a primeira pessoa está vinculada à função emotiva, a qual permite liberdade de criação. Utilizando a liberdade do texto ficcional, são exploradas as diversas possibilidades, tanto no que se refere à linguagem, quanto à escolha do perfil do narrador e das personagens. Juan Preciado é sujeito ficcional, logo faz parte também do universo imaginário de Juan Rulfo. A tendência a realizar uma escrita que não apenas narre, mas, e sobretudo, provoque deslocamentos “do olhar”, parece estar contemplada pelos escritores contemporâneos latino-americanos.

Ao instaurar processos narrativos onde se destacam o monólogo interior e o livre-fluxo de consciência, a obra busca “[...] refletir uma temporalidade difusa, sem fronteiras nem balizas, experiência de um tempo relativizado em função da consciência singular, de quem o vive” (SANTOS, 2001, p. 58).

Prevalece, dessa forma, a visão de dentro pra fora. Prevalece o discurso individualizado de cada personagem considerado marginal, cuja linguagem subverte toda e qualquer categoria convencional estabelecida.

Para Fell (1996), a força crítica das obras rulfianas gira em torno do paradoxo da universalidade do escritor profundamente arraigado em uma realidade local e a utilização da linguagem popular por um escritor que revolucionou a literatura do século XX pelo uso de técnicas modernas e audazes.

Em *Pedro Páramo*, o tempo é manipulado, tornando-se imprevisível e opondo-se, dessa forma, àqueles que defendem a existência de um fluxo temporal contínuo e linear, conforme menciona Santos: “O tempo não é mais visto como agente concatenador dos sentidos da existência, capaz de gerar um sentido último, conclusivo” (SANTOS, 2001, p. 61).

Ao manipular o tempo, o autor joga com o tempo da memória, como se pode verificar em várias passagens de *Pedro Páramo*, a exemplo do seguinte fragmento:

Senti o retrato de minha mãe guardado no bolso da camisa, esquentando-me o coração como se ela também suasse. Era velho, carcomido nos bordos; mas foi o único retrato dela que conheci. Encontrara-o no armário da cozinha, dentro de uma panela cheia de ervas: folhas de erva cidreira, flores de cana-

de-açúcar, ramos de arruda. Desde então o guardei. Era o único. Minha mãe sempre foi inimiga de tirar retrato. Dizia que retrato era coisa de bruxaria. E parece que é mesmo, porque este seu estava cheio de furinhos como de agulha e no lugar do coração tinha um muito grande, onde podia caber muito bem o dedo médio. (RULFO, 1977, p. 11).

Marcados por experiências individuais, os sujeitos ficcionais de Juan Rulfo, a exemplo de Juan Preciado, exibido no trecho acima, mergulham nas lembranças de um tempo vivido repleto de dúvidas, de medos, de assombros e de misticismos. Essas experiências vêm à tona por meio do livre fluxo de consciência desses sujeitos.

Ao trazer dados da memória para a atualidade do sujeito-narrador, o autor, em seu projeto estético ideológico, reatualiza um tempo passado. E, ao reencontrá-lo, passa a conhecê-lo de novo na medida em que presentifica o que pode ter passado. Isso é possível graças ao recurso da memória involuntária dos sujeitos-personagens criados pela ficção -- nesse caso, pela ficção rulfiana.

Embora não houvesse crianças brincando, nem pombas, nem telhados azuis, senti que o povoado vivia. E que se eu escutava somente o silêncio era porque não estava acostumado com o silêncio; talvez porque a minha cabeça vinha cheia de ruídos e de vozes. (RULFO, 1977, p. 13).

É por meio da narrativa fragmentada que Juan Rulfo reconstrói um discurso que resgata a cultura oral dos povos autóctones da região de Jalisco e o discurso intertextual. A expressão “cabeça cheia de ruídos e de vozes”, contida no fragmento acima, deixa subentendidas ambas as possibilidades, vozes ouvidas, memoradas e vozes apreendidas a partir de leituras de outros textos. Assim, considerando os diálogos entre o narrador e os fantasmas que habitam a desolada região de Comala, as revelações resultantes desses diálogos e a experiência leitora do escritor, obtém-se outra versão da história não registrada pelo discurso oficial. Por meio da narrativa fragmentada, as vozes dos excluídos ganham espaço e o que estava oculto ou distorcido pela história oficial vem à superfície.

A narrativa entrecortada possibilita que a plurivocidade aconteça e que as vozes se manifestem no espaço discursivo da narrativa.

O termo *plurivocidade* está na base da ideia de discurso para Bakhtin, onde se evidencia a presença da fala de outrem no discurso proferido. Em se tratando de discurso literário, a plurivocidade acontece no jogo paródico com as diversas linguagens. Esse estilo fundamenta-se no recurso à linguagem corrente (oral ou escrita) de uma determinada comunidade ou de um determinado grupo social. A linguagem corrente ou coloquial é transmitida a partir de um contexto, passando a uma forma representativa de um tempo e de um lugar.

Paul Ricoeur (1997) expressa, como uma de suas preocupações filosóficas, a consciência de um sujeito múltiplo. Ou seja, as inúmeras maneiras de que o homem se serve para habitar o mundo e torná-lo habitável. Segundo ele, o homem busca, através dos símbolos e de mitos, elaborar um sentido para a realidade em que está submerso. O conceito central de tal pensamento está no homem (sujeito) e na interpretação que ele faz do mundo que o cerca.

Ao criticar as pretensões teóricas totalizantes, Ricoeur argumenta que:

As manifestações culturais, individuais ou coletivas, não se constituem a partir de uma produção linear e tranqüila de sentidos acumulados, mas surgem também de conflitos, de deslocamentos, de disfarces e de transferências, assim também a relação entre o presente do intérprete e o passado (mais ou menos longínquo) da obra interpretada não se resume à mera relação de aceitação e de transmissão. (RICOEUR, 1997, p. 264).

Assim, a ideia central que o crítico coloca em discussão é a de que há dois mundos – o da obra e o do intérprete – num conflituoso processo interpretativo, em que ambos devem ser refletidos. O processo hermenêutico seria uma possibilidade de interpretação e de compreensão não apenas de sentidos já existentes, mas de criação de novos sentidos, gerando novos acontecimentos, considerando a relação existente entre história e ficção. O pensamento hermenêutico consiste, portanto, em olhar o mundo do texto (obra literária) como uma abertura para o que está fora dele.

Ricoeur (1997) aborda a fusão real-imaginário no processo de leitura e interpretação. A partir da experiência da leitura, onde o leitor está imbricado ao texto, apreende o que a obra comunica, mas também o que é projetado a partir

dela e que constitui seu horizonte. Isso leva a entender que a experiência do tempo narrado é uma experiência de construção desse próprio tempo e de seu horizonte.

O entrecruzamento de histórias serve como pano de fundo para indicar outras histórias, narradas num movimento circular, movimento onde os dois segmentos (história e ficção) se reforcem mutuamente.

Nesse sentido, o tempo se torna humano só quando é narrado pelo fato de o sujeito poder experimentar o tempo pré-figurado, similar ao da temporalidade pura e configurado pela narrativa.

Um texto representa o que o leitor absorve a partir de sua leitura, porém aberto a negociações de sua condição de existência, de produção. Os significantes determinam as escolhas do que se quer ler. É a experimentação do pré-figurado tratado por Ricoeur (1997). Uma releitura leva a novos processos mentais e a novas operações construtivas.

Em *Pedro Páramo*, a desordenação evidente aos olhos do leitor, no que se refere à narrativa, mostra que o espaço em que as personagens estão inseridas também sofre uma alteração, na medida em que o narrador apresenta uma fragmentação dos espaços e da própria percepção do mundo a seu redor.

Fui andando pela rua principal nesta hora. Fitei as casas vazias; as portas desencaxadas, invadidas pelo mato. Como disse aquele sujeito que se chamava essa erva? 'Serpentária, senhor. Uma praga que só espera as pessoas saírem pra invadir a casa. O senhor vai ver'.

Ao passar por uma esquina, vi uma senhora embrulhada em sua mantilha que desapareceu como se não existisse. (RULFO, 1977, p. 13)

Com o narrador-personagem inserido num espaço em estado limítrofe entre o real e o surreal, o leitor é lançado, instantaneamente, na vivência ímpar de ler-ver "dois tempos num mesmo espaço/tempo", pois a palavra ordenada sob aquela em visível desordem causa estranhamento ao leitor, levando-o a transitar por um meio líquido, de fronteiras lábeis e flexíveis, abrindo espaço para uma terceira via, na qual, não por acaso, transita a ficção -- universo criador de mundos possíveis.

- Este é o seu quarto – disse.
- Não tinha portas, só aquela por onde tínhamos entrado. Acendeu a vela e vi que estava vazio.
- Aqui não há onde deitar – disse a ela.
- Não se preocupe com isso. O senhor deve estar cansado e o sono é um ótimo colchão para o cansaço. Amanhã vou arrumar sua cama. Como o senhor sabe, não é fácil arranjar as coisas assim do pé para a mão. Para isso é preciso estar prevenido e sua mãe só me avisou agora.
- Minha mãe – falei – minha mãe já morreu. (RULFO, 1977, p. 15).

No plano técnico-representativo, outra ambiguidade se instala e tem a ver com o estatuto do narrador, no que diz respeito ao seu ponto de vista. Constata-se que a focalização é múltipla, uma vez que as histórias são transmitidas por um enunciador que, a partir de certa altura, se revela como segundo. E isso acontece porque outro narrador homodiegético emerge das histórias, manifestando-se na antecipação de situações, em forma de analepeses ou na enunciação de elementos fantásticos, surgindo, esporadicamente, na ação diegética.

O povoado de Comala está no foco do narrador como um elemento autobiográfico e, sobretudo, memorialístico, com a advertência de que a vida ali não é mais que a representação da morte.

Observa-se, na obra, certa obsessão pela culpa, que abate o ser humano, simbolicamente representado pelas personagens.

[...] ela estava para morrer, e eu em situação de prometer tudo. (RULFO, 1977, p. 9).

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

O padre Rentería rolava na cama sem poder dormir:

- Tudo isso que está acontecendo é por culpa minha – disse para si. [...]. Traí os que gostam de mim, que me deram sua fé e me procuram para que eu interceda por eles junto a Deus. Mas o que foi que conseguiram com a sua fé? Ganharam o céu? (RULFO, 1977, p. 30).

Sei medir o desconolo, dom Pedro. E essa mulher o carregava aos quilos. [...]

- De quem se tratava?
- É gente que não conheço.

- Então não tem porque se amofinar, Fulgor. Essa gente não existe. (RULFO, 1977, p. 57).

- Esse homem cujo nome você não quer dizer despedaçou a sua igreja e você consentiu nisso. Que se pode esperar de você agora, padre? O que fez você da força de Deus? (RULFO, 1977, p. 61).

Pedro Páramo ficara sem expressão alguma, como ausente. Acima dele, seus pensamentos seguiam-se uns aos outros sem se alcançar nem se juntar. Por fim disse:

- Estou começando a pagar. É melhor começar cedo, para terminar logo.

Não sentiu dor. (RULFO, 1977, p. 59).

- O que é que você quer que eu faça com você, Dorotea? Julgue-se você mesma. Veja se você pode se perdoar. (RULFO, 1977, p. 64).

O pecado, a culpa e a autocondenação das personagens, que vivem como almas penadas, remetem à mitologia do mundo rural mexicano, mas também ao contexto latino-americano como um todo, considerando-se histórias de regimes totalitários, fanatismos religiosos, etnocentrismos, intolerâncias raciais, etc.

3.1 A ELABORAÇÃO DE UM MUNDO FANTÁSTICO: FUSÃO ENTRE O REAL E O SOBRENATURAL

O fantástico, na obra *Pedro Páramo*, pode ser verificado no fato de o narrador-personagem comunicar-se com os mortos; em os mortos voltarem para receber Juan Preciado e ajudá-lo a descobrir o que este fora buscar.

Ao explorar elementos da narrativa fantástica em sua obra, Juan Rulfo realiza um exercício de linguagem consciente, rompendo com a sólida forma de narração tradicional. O ambiente rural, fornecedor de matéria-prima para a literatura latino-americana como um todo, é inspiração e labor nas obras rulfianas. Ao debruçar-se sobre questões que envolvem pequenos povoados mexicanos, o escritor retoma temáticas anteriormente abordadas e as modifica, revelando, por meio do fantástico, aspectos ignorados pelos antecessores.

Baseando-se na linguagem da região em que são criadas as histórias, Juan Rulfo cria expressões metafóricas, recuperando o significado de outras e estabelecendo surpreendentes relações semânticas, como se pode verificar no seguinte fragmento:

Aquilo está sobre as brasas da terra, na própria boca do inferno. E posso até lhe dizer que muitos dos que morrem por lá, ao chegarem ao inferno, voltam pra buscar o cobertor. (RULFO, 1977, p. 11).

Em *Pedro Páramo*, Juan Rulfo oportuniza ao leitor viajar por entre diversos tempos e em distintos planos narrativos, como uma espécie de peregrinação entre mundos diferentes, vivos e mortos, mundos objetivos e mundos subjetivos, seguindo pelo campo da (re)construção de identidades, recuo do tempo pela memória e deslocamento histórico social, explorando a técnica da narrativa fragmentada.

Verifica-se, então, que os deslocamentos e a fragmentação presentes na obra *Pedro Páramo* fazem sentido na perspectiva em que se pensa a não totalidade, ou uma totalidade sedimentada, caótica, numa contínua tradução do passado e do presente -- um exercício permanente de tecer identidades em um espaço de culturas silenciadas por regimes totalitários.

Mas não pensei em cumprir minha promessa. Foi agora há pouco que comecei a me encher de sonhos, a dar vôo às ilusões. **E assim foi-se formando um mundo em torno da esperança que era aquele senhor chamado Pedro Páramo, o marido de minha mãe.** (RULFO, 1977, p. 9, grifos nossos).

Minha mãe, que viveu sua infância e seus melhores anos neste povoado e que nem sequer pôde vir morrer aqui. Até pra isso me mandou em seu lugar. (RULFO, 1977, p. 57).

Pensei em regressar. Percebi lá em cima a pista por onde tinha vindo, como uma ferida aberta entre o negrume dos morros. Então alguém tocou no meu ombro.
- O que é que o senhor faz aqui?
- Vim à procura... – e ia dizer de quem, quando me detive -: vim à procura de meu pai. (RULFO, 1977, p. 42).

Ao fantasma Pedro Páramo cabe uma função singular nessa narrativa. Sua presença é sugerida desde o título, atuando como uma espécie de fio condutor da diegese. Essa figura fantasmagórica, que habita um espaço

movente entre a existência e a não existência, modifica a estrutura da narrativa e, como uma lembrança incômoda, se dissemina por todos os discursos das outras personagens.

- E que figura tem seu pai, se é possível saber?
 - Não o conheço – disse. – Só sei que se chama Pedro Páramo.
 - Ah! Veja só!
 - É, foi assim que me disseram que se chamava.
- Ouvi outra vez o “ah!” do arrieiro.
- Dera com ele em “Los Encuentros”, onde cruzavam vários caminhos. Fiquei esperando ali, até que afinal apareceu este homem.
- Para onde o senhor vai? – perguntei a ele.
 - Vou para baixo, senhor.
 - Conhece um lugar chamado Comala?
 - É pra lá mesmo que eu vou.
- E o segui. Fui atrás dele tentando emparelhar com o seu passo, até que pareceu perceber que eu o seguia e diminuiu a marcha da sua carreira. Depois íamos os dois tão colados que quase roçávamos os ombros.
- Eu também sou filho de Pedro Páramo – disse para mim.
- Um bando de gralhas passou, cruzando o céu vazio, fazendo “quar, quar, quar”.
- [...] eu perguntava pelo povoado, que parece tão só, como se estivesse abandonado. É como se ninguém o habitasse.
- Não é que pareça. É assim mesmo. Não vive ninguém aqui.
 - E Pedro Páramo?
 - Pedro Páramo morreu há muitos anos. (RULFO, 1977, p. 11-12).

O fantástico explorado na narrativa de Juan Rulfo tem um profundo enraizamento histórico-cultural. A ambiguidade recriada pelo autor na narrativa faz com que o leitor esteja ora conectado a uma realidade histórica possível, ora mergulhe num mundo fantástico de hesitação entre o real e o sobrenatural.

Um cavalo passou a galope onde a rua principal cruza com o caminho que vai a Contla. Ninguém viu. Mas uma mulher que esperava nas proximidades do povoado contou que vira o cavalo correndo, com as pernas dobradas como se fosse cair de bruços. Reconheceu o alazão de Miguel Páramo. E até pensou: “Esse animal vai quebrar a cabeça.” Depois viu que ele endireitava o corpo e, sem diminuir a correria, ficava com o pescoço esticado para trás como se viesse assustado com alguma coisa que deixara atrás de si. (RULFO, 1977, p. 28).

Em várias passagens de *Pedro Páramo* a dualidade presente na narrativa pode ser percebida, a exemplo das falas da personagem Juan

Preciado com os habitantes mortos de Comala. Num espaço aparentemente abandonado e esquecido, é onde se percebe a existência de vários discursos, ou fragmentos de memória que se entrecruzam em tempos distintos para contar a história de *Pedro Páramo*, um sobrevivente predestinado a resgatar as lembranças dos que com ele conviveram.

- Não se entende. Parece que não está falando, está só se queixando.
- Mas está se queixando de que?
- Quem sabe.
- De alguma coisa há de ser. Ninguém se queixa sem motivo. Assente bem a orelha.
- Ela está se queixando e só. Talvez Pedro Páramo a tenha feito sofrer.
- Nem pense nisso. Ele gostava dela. Acho mesmo que nunca amou mulher nenhuma como amou essa. (RULFO, 1977, p. 68).

Em *Pedro Páramo* prevalece a linguagem oral, representada pelos vários momentos dialogados num permanente movimento entre narrador e personagens fantasmas e estes entre si. Das diversas vozes representativas dos diferentes estratos linguísticos (a saber: do narrador com os habitantes da fictícia cidade de Comala, destes entre si, do autor refratada no narrador e deste com o leitor), todas manifestas no espaço discursivo da narrativa, resulta a narrativa plurivocal decorrente do diálogo das diversas linguagens sociais.

Há uma passagem em *Pedro Páramo* que ilustra bem a plurivocidade, em que o autor reúne, em um único momento da narrativa – quando do diálogo entre Eduviges e Juan Preciado –, as vozes de várias personagens, num discurso complexo, com deslocamentos de tempo e memórias do passado que se mesclam, interagindo num mesmo nível de tempo.

- E sua mãe foi embora: - Até logo, dom Pedro.
- Adeus!, Doloritas.
- Foi-se embora da Media Luna para sempre. Muitos meses depois, perguntei por ela a Pedro Páramo.
- Gostava mais da irmã do que de mim. Deve estar satisfeita lá. Além disso, eu já estava perdendo a paciência. Não pretendo ir buscá-la, se é isso que preocupa você.
- Mas de que viverão?
- Que Deus os proteja.
- ... *O abandono em que nos manteve, meu filho, cobre caro.*

- Assim, até agora quando me avisou que você viria me visitar, não tínhamos mais sabido dela.
- Isto são coisas passadas – disse a ela. Vivíamos em Colima encostados na tia Gertrudes que jogava na nossa cara a carga que representávamos.
- Por que é que você não volta pro seu marido? Dizia à minha mãe.
- Por acaso ele mandou-me buscar? Se ele não me chamar, eu não vou. Vim porque queria ver você. Porque gostava de você, foi por isso que eu vim.
- Compreendo. Mas está chegando a hora de você ir.
- Se dependesse de mim. (RULFO, 1977, p. 21-22).

Os diferentes pontos de vista, amparados pelo recurso da fragmentação e do fantástico, possibilitam que verdades pluralizadas ganhem espaço e auxiliem na leitura desmistificadora da história oficial²³. Entende-se, assim, a dualidade como trânsito entre o real e o sobrenatural, onde este é evocado, segundo Zilá Bernd, “[...] com o propósito de problematizar a racionalidade da tradição europeia e, sobretudo, de nomear até a exaustão tudo o que define o continente americano” (BERND, 2003, p. 96).

No novo romance latino-americano, em especial, na criação literária de Juan Rulfo, o verossímil e o inverossímil se incorporam, subvertendo as práticas ritualizadas dos discursos até então praticados e inauguram um novo fazer poético, onde as minorias são convocadas a integrar na nova trama discursiva e a contribuir na desconstrução do discurso hegemônico.

A técnica da fragmentação, na escritura rulfiana, se apresenta articulada com o fantástico em *Pedro Páramo*. Praticamente toda a narrativa se compõe de fragmentos, quebrando a linearidade do texto e levando o leitor a divagar por outros tempos e a refletir sobre os acontecimentos metaforicamente representados nas vozes das “almas penadas”. Veja-se, como exemplo, o diálogo entre o menino Pedro e sua avó:

- Que os outros se submetam, vovó, que eu não estou para submissões. (RULFO, 1977, p. 22).

²³ Considere-se aqui a história oficial do México na perspectiva de Alan Riding (1985) que aborda a história e a cultura mexicana nos seus mais diversos aspectos entre eles os conflitos gerados a partir da chegada de Cortés às terras mexicanas, a união deste com a indígena Malinche resultando, dessa união, a mestiçagem não só racial, mas também religiosa e política, a ambigüidade da própria história resultante da dificuldade do mexicano em encontrar o equilíbrio entre o que se origina de Cuauhtémoc (Deus) e de Cortés (homem ou semi-Deus), bem como os resquícios do passado que ainda vivem no subconsciente do mexicano.

Observa-se, no fragmento, que a narrativa sofre um corte, passando ao diálogo entre Juan Preciado e Eduviges:

- O que é que está passando aí, dona Eduviges? (RULFO, 1977, p. 23).

O mesmo procedimento ocorre no diálogo entre Dorotea e Eduviges:

E tudo pelas idéias de dom Pedro, pelos seus pleitos de alma. Só porque lhe morreu a mulher, a tal de Susanita. Você já pode imaginar se ele gostava dela ou não. (RULFO, 1977, p. 69).

Diálogo entre Fulgor e Pedro Páramo:

- Patrão, sabe quem anda por aqui? (RULFO, 1977, p. 69).

À medida que a narrativa vai sofrendo interrupções e retomadas, os deslocamentos no tempo vão oportunizando ao leitor uma viagem na história e desvendamento de outras possibilidades interpretativas.

- Não vive ninguém aqui.
- E Pedro Páramo?
- Pedro Páramo morreu há muitos anos.
Era a hora em que as crianças brincam nas ruas de todos os povoados, enchendo à tarde com os seus gritos. Quando até as paredes pretas refletem a luz amarela do sol. (RULFO, 1977, p. 12).

Em outros momentos da narrativa percebe-se que a fragmentação está atrelada aos deslocamentos temporais, que, por sua vez, revelam o fantástico, como se verifica na passagem onde, ao mesmo tempo em que Juan Preciado conversa com a irmã de Donis no povoado de Comala, também o faz deslocando-se a outra dimensão temporal ao falar com a mãe.

- Deixei alguma coisa sobre as brasas, na cozinha. É muito pouco; mas pode acalmar sua fome.
[...] – Não está me ouvindo? – perguntei em voz baixa.
E a sua voz respondeu:
- Onde é que você está?
- Estou aqui, no seu povoado. Junto à sua gente. Não está me vendo?
- Não filho, não vejo você.
Sua voz parecia abarcar tudo. Perdia-se para além da terra.

- Não vejo você. (RULFO, 1977, p. 50).

Os próprios personagens são levados a questionar o tempo, tal como o leitor, ao não identificar o presente da narrativa, instaurando o instante de hesitação, característico do fantástico.

- **Mas de que época ela estará falando?** (RULFO, 1977, p. 67, grifos nossos).

- Isso foi lá no morro de Vilmayo, onde havia uns ranchos de que hoje não resta nem o rasto... (RULFO, 1977, p. 68).

Entre os recursos estilísticos da fragmentação e dos deslocamentos no tempo, percebem-se também, no transcurso da narrativa, comentários de personagens que se interpõem, que adentram o texto como afluentes que deságuam num rio maior. São as histórias interpoladas, outro recurso utilizado pelo autor, que acabam criando ambiguidades ao leitor.

- O bom do Abúndio. Então ele ainda se lembra de mim? Eu lhe dava uma gorjeta por cada viajante que encaminhasse à minha casa. [...] Contava para nós como andavam as coisas do outro lado do mundo e com certeza também contava aos outros como andávamos nós. Gostava bem de uma prosa. Depois, não. Deixou de falar. [...] Tudo aconteceu porque estrondou pertinho de sua cabeça um desses foguetes que nós usamos aqui para espantar as cobras d'água. Desde então emudeceu, embora não fosse mudo; mas, isso sim, não deixou de ser bom sujeito. (RULFO, 1977, p. 19).

Em outra passagem da narrativa, durante a conversa do personagem Padre Renteria com sua sobrinha Anita sobre a morte de Miguel Páramo, o leitor fica informado, sobre o caráter de Miguel Páramo, a partir das revelações ou das insinuações feitas por Anita e Renteria, onde as reticências/pausas empregadas pelo narrador sugerem fatos, provocando um tom de mistério.

Durante o jantar, tomou seu chocolate como todas as noites. Sentia-se tranquilo.

- Escute, Anita. Você sabe quem foi enterrado hoje?

- Não, tio.

- Você se lembra de Miguel Páramo?

- Sim, tio.

- Pois foi ele.

Ana abaixou a cabeça.

- Você tem certeza de que foi ele, não é?

- Certeza, não, tio. Não pude ver a cara dele. Me agarrou de noite e no escuro.
- Então como é que você ficou sabendo que era Miguel Páramo?
- Porque ele me disse: Sou o Miguel Páramo, Ana. “Não se assuste”. Foi isso que ele disse.
- Mas você sabia que ele era o autor da morte de seu pai, não sabia?
- Sim, tio.
- E o que foi que você fez para afastá-lo?
- Não fiz nada. (RULFO, 1977, p. 27).

O fantástico, elemento fundamental deste estudo, pode ser observado em vários pontos da narrativa, mas de forma gradativa e ascendente. Observa-se isso no momento de hesitação do narrador-personagem ou do leitor frente ao que se lhe apresenta, ou seja, diante de fatos que podem ser reais ou podem ser obra da imaginação. Juan Preciado, humano ou fantasma, chega a Comala e encontra pessoas ou assombrações. O fato é que o leitor ou o narrador-personagem hesita e, por um momento, fica em dúvida diante de situações que podem ser reais ou sobrenaturais, como nas passagens que seguem abaixo:

- Ao passar por uma esquina, vi uma senhora embrulhada em sua mantilha que desapareceu como se não existisse. [...] Até que novamente a mulher de mantilha cruzou comigo.
- “Boa noite!” – disse para mim. (RULFO, 1977, p. 13).
 - Não estou entendendo. Nem ouvi barulho de cavalo nenhum.
 - Não?
 - Não.
 - Então foi o meu sexto sentido. (RULFO, 1977, p. 23).
- [...] Neste quarto enforcaram Toríbio Aldrede há muito tempo. Depois vedaram a porta até que ele secasse; para que seu corpo não encontrasse repouso. Não sei como você conseguiu entrar, pois não há chave para abrir esta porta.
- Foi a dona Eduvigés que abriu. [...]
 - Pobre Eduvigés. Ainda deve andar penando. (RULFO, 1977, p. 32).
- Os senhores estão mortos? – perguntei a eles.
- A mulher sorriu. O homem me olhou seriamente.
- Está bêbado – disse o homem.
 - Está só assustado – disse a mulher.
- Havia um lampião de querosene. Havia uma cama de bambu e uma cadeira de cipó onde estavam as roupas dela. Porque ela estava nua em pêlo, como Deus a pôs no mundo. E ele também. (RULFO, 1977, p. 43).

O calor me fez acordar à meia noite em ponto. E o suor. O corpo daquela mulher, feito de terra, envolto em crosta de terra, desfazia-se como se estivesse derretendo num charco de lama. (RULFO, 1977, p. 51).

E ouviu quando se afastavam os passos que sempre lhe deixavam uma sensação de frio, de tremor e de medo.

- Pra quê você vem me visitar, se você já está morto?

O padre Renteria fechou a porta e saiu para o vento da noite. O vento continuava soprando. (RULFO, 1977, p. 79).

Esse tempo de hesitação se observaria em obras de temática fantástica a partir da identificação do leitor com o narrador-personagem.

É interessante notar que a narrativa não leva apenas o leitor a hesitar frente ao que poderia ser sonho, imaginação ou realmente um ruído, mas também e, principalmente, o narrador-personagem, que, explicitamente, demonstra incerteza diante do episódio, como bem explica Todorov sobre as condições para se definir o fantástico.

Para apresentar as várias definições de fantástico segundo concepções canônicas, Todorov traz alguns exemplos, sendo que um deles faz referência à narrativa fantástica de “Le Manuscrit Trouvé à Saragosse”, de Jan Potocki, a qual narra que “[...] os habitantes do lugar afirmam que a região é assombrada por almas do outro mundo, dois bandidos recentemente enforcados”. (TODOROV, 2007, p. 33). Pode-se aqui fazer um paralelo com *Pedro Páramo* (1992), onde se observa, em vários momentos, a presença de fantasmas tentando uma comunicação com quem ainda sobrevive na desolada região de Comala.

- Justina! – disseram.

Ela virou a cabeça. Não viu ninguém, mas sentiu uma mão sobre o seu ombro e uma respiração nos seus ouvidos. A voz segregando: ‘Vá embora daqui, Justina. Arrume as suas coisas e vá embora. Não precisamos mais de você. (RULFO, 1977, p. 74).

É imanente ao elemento fantástico provocar a perplexidade e o estranhamento quando o sobrenatural extrapola as fronteiras do fantástico. É necessário observar que o estranhamento não está entre as personagens, e sim no leitor.

Ao fazer conhecer fatos históricos de seu país, como os conflitos surgidos após a Revolução Mexicana, Juan Rulfo, em *Pedro Páramo* (1977), desvela um passado oculto ou ilusório da história oficial do México. Utilizando-se da memória social de um povo (metaforizado na narrativa por assombrações) largado à própria sorte, o autor reelabora, sob a ótica do fantástico, um passado difícil de uma sociedade que não tinha escolha: ia embora, deixando o pouco que possuía ou ficava e se submetia aos excessos do coronel Pedro Páramo.

Lembro-me dos dias em que Comala se encheu de adeuses e até parecia uma coisa alegre ir-se despedir dos que iam embora. Porque iam embora com intenções de voltar. Deixaram-nos encarregados de suas coisas e de sua família. Depois alguns mandavam buscar a família, mas não as coisas. E depois parece que se esqueceram do povoado e de nós, e até mesmo das suas coisas. Eu fiquei porque não tinha para onde ir. Outros ficaram esperando que Pedro Páramo morresse, pois, segundo diziam, ele prometera deixar de herança para eles os seus bens, e com essa esperança ainda viveram alguns anos. (RULFO, 1977, p. 69).

Esperança e herança, termos presentes no fragmento acima, são referentes que contêm um valor significativo, ao se tratar de literatura e história no contexto latino-americano. Esperança refere-se ao sentimento humano universal, logo inserido também na cultura do “outro”. O termo herança apresenta uma conotação metafórica em *Pedro Páramo*, pois, ao mesmo tempo em que faz referência a Juan Preciado como “herança” da relação amorosa entre Dolores e Pedro Páramo, remete à herança de um passado que é lembrado pelos seus mortos e à herança da cultura popular que Juan Rulfo coloca em tensão dialógica no texto escrito.

Nesse sentido, a exemplo da narrativa de Juan Rulfo, outros escritores latino-americanos se voltam para a valorização do elemento autóctone, como aborda Santiago.

O renascimento colonialista engendra por sua vez uma nova sociedade, a dos mestiços, cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja,

abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização. (SANTIAGO, 2000, p. 15).

A narrativa latino-americana contemporânea se volta para a valorização dos povos nativos da América, sobretudo para o aspecto da cultura oral, constituinte de discursos desmistificadores e reveladores de uma memória social coletiva, “[...] com o entendimento de que um passo à frente foi dado como uma conquista das culturas populares, no sentido de garantir espaço à oralidade e à voz popular” (BASTOS & BRUNACCI, 2005, p. 118).

Segundo Bella Jozef,

A narrativa hispano-americana atual, da rica geração de 55, apresenta um espírito crítico e um afã interpretativo do mundo. Esta geração corresponde à etapa de maturidade que atravessa a América e, por isso, apresenta uma visão artística complexa e uma qualidade técnica a que não faltam virtuosismos formais (como o de Carlos Fuentes) e a procura do mito ‘consciente da necessidade de voltar a certo irracionalismo que nos devolva o sentido original da realidade’. (JOZEF, 1989, p. 270).

Essa procura por uma nova ordem visaria impedir a dispersão total do homem, na medida em que a sociedade atual propõe constantemente o falso. Os escritores atentos ao espírito do tempo procuram desmascarar as falsas estruturas dessa sociedade e a elas opor novas, fazendo isso por meio da linguagem como um processo de luta pela expressão.

3.2 UMA ESCRITURA DE TRANSGRESSÃO

Candido (1985) chama a atenção dos críticos e estudiosos das obras de artes, sobretudo das obras literárias, para que, ao analisarem, apliquem uma visão ampliada em seus estudos. Para ele, somente fundindo texto e contexto social, numa interpretação dialeticamente íntegra, é possível chegar a um processo interpretativo satisfatório. O social, segundo o crítico, é apenas um dos elementos externos, que, paradoxalmente, se torna interno ao ser incluído numa obra e que não pode ser captado como causa ou significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura da obra.

Vários fatores compõem o chamado elemento “externo”, tais como a origem dos autores, a relação entre as obras, as ideias e a influência da organização social, seja econômica ou política. Candido (1985) entende que a literatura se constrói do entrelaçamento de vários fatores sociais, sendo necessário observar a relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade.

Em se tratando de literaturas latino-americanas, um fato instigante vem à tona e se converte, quiçá, em estímulo a muitos dos grandes nomes da literatura contemporânea. O ensejo é realizar uma escritura que expresse temas do continente, uma escritura que marque a diferença. Talvez resida aí a relação arbitrária e deformante da qual fala Candido e que é reafirmada por Bella Jozef.

Toda uma nova geração, repelindo o dualismo simplista do passado, volta-se tanto para a renovação da forma e da linguagem como para uma temática em que a realidade imediata latino-americana, tratada em seu contexto nacional, ganhe sentido universal. (JOZEF, 1989, p. 272).

A autora aborda um grupo de escritores latino-americanos que se utilizam de suas obras como instrumentos para restituir à forma e à palavra o seu sentido básico de revelação e de libertação, escritores entre os quais se destacam Carlos Fuentes e Juan Rulfo.

Segundo Bella Jozef (1989), o esforço de renovação desses escritores está em perfeita consonância com o conceito que desenvolvem sobre a nova consciência do escritor latino-americano. A estudiosa observa, em obra posterior, que a nova vertente literária apresenta uma tentativa de resgate ou de invenção da própria história, ou de uma realidade que se reconhece nas fantasias dos poetas e estes se autorreconhecem como pertencentes a essa realidade. De acordo com a autora, “[...] o homem americano, contemporâneo na procura da realidade mais profunda que a realista, criará mundos imaginários e simbólicos, fora do espaço e tempo” (JOZEF, 2006, p. 189).

Nascem, assim, as obras contemporâneas abertas para a recriação do elemento mítico, introduzindo o estranhamento a partir de uma linguagem renovada que busca, nos diálogos ou falares quotidianos, captar os mistérios

da realidade que Carpentier (1954) vai interpretar como alteração da realidade ou como revelação privilegiada da realidade, incluindo a América Latina na história da cultura universal.

Aguiar (2001), ao abordar algumas obras de Gabriel García Márquez e pensar sobre a sensibilidade do autor ao tratar dos problemas sociais de pequenos povoados colombianos, mostra que o escritor é um grande observador e intérprete de realidades.

Apropriar-se do mundo é apropriar-se da realidade, porém, antes de mais nada, é descobri-la. O romancista é um aventureiro, um explorador de realidade: não a recebe consolidada e explicada, não a recebe interpretada; cabe a ele encontrá-la, e a encontra nos lugares menos divulgados, muitas vezes nos mais esquivos. (AGUIAR, 2001, p. 92).

O romance latino-americano contemporâneo, em seu auge na década de 1940, ao explorar novas formas literárias, nova linguagem, nova forma de narrar; compõe um texto maior, a partir de fragmentos ou de histórias interpoladas, presumindo um leitor já informado, capaz de ler também o texto literário como instrumento de denúncia e de preocupação social dos autores.

Nesse sentido, a literatura contemporânea, no contexto latino-americano, aponta as diretrizes que deve tomar o pensamento atual, considerando o trio: autor – obra – público, já discutido por Candido (1985), em consonância com as reflexões de Aguiar:

__O caráter dominante na tradição do romance hispano-americano não é, pois, a presença absorvente da Natureza, mas a preocupação social, a atitude crítica que as obras manifestam, sua função instrumental no processo histórico das respectivas nações. O romance tem sido, entre nós, documento denunciador, cartaz de propaganda doutrinal, forma de chamar a atenção para os mais graves e urgentes problemas sociais e dirigido às massas leitoras como excitante da ação imediata. (AGUIAR, 2001, p. 97).

Autores como Alejo Carpentier e Jorge Luis Borges exploram o complexo nacional-universal, em que, muitas vezes, o homem/personagem é revelado como uma possibilidade real e contextual.

A excepcionalidade de Borges²⁴ está, segundo Aguiar, no fato de ele se situar em um sistema literário que valoriza a universalidade, indispensável para a inclusão do marginalizado. O fantástico pode servir de acesso a um universo crítico. Em *Pedro Páramo*, a síntese do mistério nacional que envolve os habitantes do meio rural do Sul de Jalisco.

Como é que se sai daqui?

- Pra onde?

- Pra qualquer lugar.

- Há uma quantidade de caminhos. Há um que vai para Contla; outro que vem de lá. Mais outro que dá direto na serra. Este que se vê daqui, não sei para onde vai – e apontou com os dedos o buraco do telhado, bem onde o teto estava furado. – Este outro aqui passa pela Media Luna. E há mais outro que atravessa a terra inteira e é o que vai mais longe.

- Talvez tenha sido por este que eu vim.

- Aonde vai dar?

- Vai dar em Sayula. (RULFO, 1977, p. 45).

A multidão de caminhos que leva a Comala ou que dela permite partir representaria metaforicamente Comala no sentido universal. Juan Rulfo situa a história de *Pedro Páramo* em Jalisco, um importante Estado mexicano, conhecido por integrar a liga de Estados que participaram da Guerra dos Cristeros²⁵, conflito que durou três anos, entre a Igreja e o Estado e que deixou marcas profundas nas relações sociais.

- Soube que tinham derrotado vocês, Damásio. Como é que você deixa fazerem uma coisa dessas com você?

- Informaram mal ao senhor, patrão. Não aconteceu nada comigo. Meu pessoal está inteirinho. Tenho aqui setecentos homens e mais outros tantos que aderiram. O que aconteceu foi que alguns dos rapazes, amolados de ficarem à toa, começaram a disparar contra um pelotão de miseráveis que acabou sendo um exército inteiro. Villistas, sabe? (RULFO, 1977, p. 90).

Segundo dados históricos apresentados por Ivan Neria (2008), nesse conflito – em que muitas vidas foram ceifadas e muitos cristeros, perseguidos e torturados -- nem um nem outro grupo saiu vitorioso.

²⁴ Para Candido, “[...] é possível dizer que Jorge Luís Borges representa o primeiro caso de incontestável influência original, exercida de maneira ampla e reconhecida sobre os países-fontes através de um modo novo de conceber a escrita” (CANDIDO, 1989, p. 153).

²⁵ Foram chamados Cristeros por causa de seu grito de guerra “Viva Cristo Rei e Santa Maria de Guadalupe”.

O discurso histórico não deu a devida importância a esse movimento armado, ocorrido no México entre os anos 1926 e 1928, onde abusos, tanto por parte do Estado quanto por parte da Igreja, foram cometidos e ninguém foi responsabilizado.

Durante mucho tiempo la Iglesia y el Estado mantuvieron un profundo silencio con respecto al conflicto, pues algunas personas señalan que fue porque querían exculparse de su responsabilidad ante las muertes que causaron²⁶. (NERIA, 2008, p. 03)

Rulfo, em *Pedro Páramo*, traz à tona essa temática, significativa para a literatura mexicana, por se tratar de uma guerra de caráter popular e de fortes tensões entre culturas e Estado, bastante presente na história do povo mexicano.

O sofrimento causado pelo conflito, em que muitos cristeros foram perseguidos e sofreram o ódio, o tormento e a morte por professarem sua fé religiosa em Jesus Cristo, está na memória do povo mexicano, retratado no diálogo entre as personagens em *Pedro Páramo*.

- Há povoados que sabem a desgraça. Conhecemo-los ao sorver um pouco de seu ar velho e entorpecido, pobre e fraco como tudo o que é velho. Este é um desses povoados, Susana. (RULFO, 1977, p. 71).

A fala da personagem instaura vazios na escrita a serem preenchidos instigando o leitor a perguntar sobre a história escondida “do povoado”, a fim de compreender-lhes os significados.

Com a tarde já piscando, os homens apareceram. Vinham armados de fuzil e com as cartucheiras cruzadas ao peito. Eram cerca de vinte. Pedro Páramo convidou-os para jantar.

[...]

- Como o senhor vê, estamos num levante de armas.

- Então?

[...] Nós nos rebelamos contra o governo e contra os senhores porque já estamos cansados de agüentá-los. Contra o governo por que é assassino e os senhores porque não passam de bandidos canalhas e refinados ladrões. E do governo já não digo mais nada, porque vamos dizer à bala o que estamos

²⁶ Durante muito tempo a Igreja e o Estado mantiveram um profundo silêncio a respeito do conflito e algumas pessoas sinalizam que foi porque queriam esquivar-se de sua responsabilidade diante das mortes que causaram. (tradução nossa)

querendo dizer.

- De quanto vocês precisam para fazer a sua revolução? – perguntou Pedro Páramo. (RULFO, 1977, p. 81-82).

A forma de organização da narrativa em *Pedro Páramo* vai conduzindo o leitor a uma arqueologia da história oficial, metaforicamente representada por uma estrutura narrativa insólita. É importante lembrar que a chamada Revolução Mexicana, iniciada em 1910, coincidiu com um retorno dos escritores latino-americanos a suas diferentes características e a seus próprios problemas sociais, conforme estudos de Bella Jozef (1989).

A história está na memória do passado expressa “no seu ar velho e entorpecido”. A “desgraça” de que fala a personagem pode reportar-se à Revolução Mexicana. A Revolução também foi considerada de caráter popular e social por se tratar de um movimento populista, onde uma grande massa da população era formada por camponeses de origem indígena, a maioria analfabeta, submetida ao desmando legitimado de grandes latifundiários.

- Lá, de onde viemos agora, pelo menos você se entretinha olhando o nascimento das coisas: nuvens e pássaros, o musgo, lembra-se? Aqui, em compensação, só vai sentir esse cheiro amarelo e azedo que parece exalar de todos os lugares. É que este é um povoado desgraçado; todo untado de desgraça. (RULFO, 1977, p. 71).

Existiu um “Lá” no passado e existe um “Aqui”, agora no tempo da narrativa que se fundem na estrutura narrativa trazendo à tona a historicidade do texto. Esses tempos e espaços são ambíguos e assumem uma conotação quase mítica, remetendo à ideia de tempo e de espaço universais na história dos homens.

A personagem *Pedro Páramo* é a representação mítica do todo poderoso, a figura dos coronéis representada na sua forma aviltante, que passa sobre tudo e sobre todos com o fim único de manter e ampliar suas posses, como se observa no diálogo entre as personagens:

- Olhe – diz o arrieiro, detendo-se -: Vê aquela colina que parece bexiga de porco? Pois bem, detrás dela está a Media Luna. Agora, vire pra lá. Vê o cimo daquele morro? Veja. Agora vire pra este outro lado. Vê o outro cimo que quase não se vê de tão longe que está? Bem, isso é a Media Luna de cabo a rabo. Como se a gente dissesse, toda a terra que pode caber

no olhar. E essa terrona toda é dele. O caso é que as nossas mães nos mal pariram numa esteira, embora fôssemos filhos de Pedro Páramo. E o mais engraçado é que ele levou a gente pra batizar. (RULFO, 1977, p. 12).

[...]

- Entretanto, padre, dizem que as terras de Comala são boas. É pena que estejam nas mãos de um homem só. Ainda é Pedro Páramo o dono, não?

- Esta é a vontade de Deus. (RULFO, 1977, p. 62).

Juan Rulfo, em *Pedro Páramo*, a partir de uma narração apoiada na memória do narrador-personagem -- ao explorar recursos estéticos como digressões, histórias interpoladas, relatos fragmentados, variação de temporalidades e focalizações diversas --, relê fatos históricos e revela um passado rude, de condições miseráveis da população mexicana, desestruturando imagens reais e utilizando-se do fantástico como ferramenta de fundição do real com o imaginário.

- Era melhor que você não tivesse saído da sua terra. O que é que veio fazer aqui?

- Já disse a você no começo. Vim procurar Pedro Páramo, que segundo dizem é meu pai. Foi a ilusão que me trouxe. (RULFO, 1977, p. 53).

De maneira sutil, o autor vai adentrando contextos históricos reveladores da insatisfação de uma população e de uma força interior que a move em direção a um objetivo comum, seja em defesa da liberdade e de sua fé religiosa, ou reivindicando seus direitos sobre uma porção de terra, conferindo, por meio da literatura, vozes aos entes recalçados pela dominação repressiva.

Juan Rulfo faz parte do seleto grupo de escritores da chamada transculturação²⁷, termo usado por Rama para definir o estilo original, inovador e criativo para representar a escritura de memória social e do imaginário

²⁷ O antropólogo cubano Fernando Ortíz (1983) foi o teórico pioneiro a conceituar *transculturação* para expressar os variados fenômenos que se originaram em Cuba, desde o séc. XVI, tanto no aspecto econômico quanto no institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, linguístico, psicológico, sexual e nos demais aspectos da vida, por meio das complexas transmutações de culturas que ali se verificaram. A história de Cuba, bem como a evolução de seu povo, deve-se às suas intrincadas transculturações, onde se observou que cada imigrante desarraigado de sua terra natal, em um movimento duplo de desajuste e de reajuste, de desculturação ou exculturação e de aculturação ou inculturação e, por fim, de sínteses de transculturação, teve grande significação nesse curioso fenômeno social cubano.

individual dos povos latino-americanos.

Em se tratando particularmente do México, o trabalho subterrâneo de Juan Rulfo está na revisitação da história mexicana, inscrevendo-se com a presença de fantasmas de pessoas comuns que retornam para fazerem revelações e trazerem à superfície o não dito.

Juan Rulfo, no romance *Pedro Páramo*, faz uma viagem de peregrinação ao passado, lançando um olhar crítico no sentido de questionar, dessacralizar e reavaliar o que a história apregou ao longo dos tempos.

Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia **meu pai, um tal de Pedro Páramo**. (RULFO, 1977, p. 9, grifos nossos).
[...]

‘Chama-se assim e desse outro modo. Estou certa de que terá prazer em conhecer você’. (RULFO, 1977, p. 9, grifos nossos).

Minha mãe, que viveu sua infância e seus melhores anos neste povoado e que nem sequer pôde vir morrer aqui. Até pra isso me mandou em seu lugar. (RULFO, 1977, p. 57).

Na narrativa, o retorno de Juan Preciado à terra natal corresponde à busca de conhecimentos que não sejam apenas os adquiridos por outros meios, seja pelos livros ou pelo que ouviu durante toda sua vida, mas também aos referentes à sua infância e às suas origens.

Eu imaginava estar vendo aquilo através das recordações de minha mãe; de sua saudade, entre farrapos de suspiros. Ela sempre viveu suspirando por Comala, pela volta; mas nunca voltou. **Agora, venho eu em seu lugar. Trago os olhos com que ela fitou estas coisas, porque me deu seus olhos para ver**. [...]. (RULFO, 1977, p. 10, grifos nossos).

Gostaria de ter dito a ela: ‘Você se enganou de domicílio. Deu o endereço mal dado. **Mandou que eu fosse ver onde é isso e onde é aquilo? E num povoado solitário, procurando alguém que não existe**’. (RULFO, 1977, p. 13, grifos nossos).

O narrador-personagem viaja à Comala, como quem se desloca do tempo/espço presente ao tempo/espço passado, em busca do conhecimento sobre sua história individual e acaba por trazer à tona um conjunto de histórias fragmentadas, ecos de um passado distante e oculto que compõe uma

memória social.

- Mataram seu pai.
- E você, quem foi que matou, mãe? (RULFO, 1977, p. 25).

- A senhora está viva, dona Damiana? Diga, dona Damiana!
E me encontrei de repente sozinho naquelas ruas vazias. As janelas das casas abertas ao céu, deixando aparecerem as varetas secas do mato. Esteiras esburacadas que mostravam os tijolos gastos.

- Damiana! – gritei. – Damiana Cisneros!
Respondeu o eco: “...ana...neros...! ...ana...neros...!” (RULFO, 1977, p. 39).

Absorto pelas memórias de um tempo distante, Juan Preciado tenta resgatar o que ficara oculto, pois até então só sabia sobre o que sua mãe lhe contara.

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

Ao utilizar-se do recurso do deslocamento no tempo, Juan Rulfo rompe com a ordem vigente transgredindo a linearidade e introduzindo o gênero dialogado, opondo-se, então, “[...] à noção de unidade para associar-se a termos como violação, ruptura, deslocamento, descentralização, contradição, multiplicidade e indeterminância” (BERND, 1998, p. 238).

As diversas mesclas interculturais mencionadas por Zilá Bernd estão presentes na narrativa de *Pedro Páramo* ao abordar o índio em dois momentos distintos. O primeiro desses momentos ocorre quando da manifestação de sua sabedoria natural, sua intuição: “Os índios esperam. Sentem que é um dia ruim. Talvez, por isso tremam, debaixo de suas molhadas capas de palha; não de frio, mas de medo” (RULFO, 1977, p. 73). E, num segundo momento, quando a narrativa descreve os índios expressando devoção à Virgem: “Os índios desarmaram suas bancas ao escurecer. Saíram na chuva com os seus pesados terços nas costas; passaram pela igreja para rezar à Virgem, deixando

um molho de tomilho como esmola” (RULFO, 1977, p. 74).

Observam-se, nas ações descritas referidas aos índios, elementos de uma cultura mestiça, em que, como exemplo, o índio toma o terço e reza à Virgem, pois o terço e a imagem da Virgem são signos cristãos.

A partir do exposto, podemos dizer que o emprego de alguns recursos estilísticos (como a fragmentação, os deslocamentos no tempo e o fantástico, comentados ao longo deste texto) possibilitam ao escritor a desvinculação da linearidade dos registros históricos para adentrar o universo das metáforas. Ao buscar a riqueza contida na oralidade mexicana por meio da dicotomia esclarecimento/ deslumbramento, Juan Rulfo expressa uma narrativa pluralizada e polifônica, nutrida não só de fatos comuns e concretos, mas também, e sobretudo, do intuitivo e do transcendental. Ao resgatar o passado, combinando os movimentos e as imagens da realidade com os enigmas e os deslumbramentos dos mitos, o autor não só se transporta ao futuro, conferindo encanto à oralidade e luz ao que se lê como se olhasse e ouvisse, como também rompe com o discurso tradicional homogêneo, como esclarece Zilá Bernd:

Como se pode perceber começam a ocorrer salutares fissuras neste discurso homogêneo; a linguagem poética aflora liberta dos compromissos de se transformar em arma milagrosa contra a intolerância e os radicalismos de toda a sorte. (BERND, 2003, p. 120).

É, portanto, a comunhão de elementos da natureza, da história, da cultura e, sobretudo, da memória social que formam o contexto imaginário da obra *Pedro Páramo*.

Eu imaginava estar vendo aquilo através das recordações de minha mãe; de sua saudade, entre farrapos de suspiros. Ela sempre viveu suspirando por Comala, pela volta; mas nunca voltou. Agora venho em seu lugar. Trago os olhos com que ela fitou estas coisas, porque me deu seus olhos para ver: *Passando o porto de Los Colimotes, há a vista muito bonita de uma planície verde, um pouco amarelada pelo milho maduro. Desse lugar se vê Comala, clareando a terra, iluminando-a durante a noite.* E sua voz era secreta, quase apagada, como se falasse consigo mesmo... Minha mãe. (RULFO, 1977, p. 10).

Pode-se, assim, dizer que a trajetória de Juan Preciado é a metáfora do homem e suas relações com outros homens, com a natureza e com ele próprio, numa infindável luta por encontrar respostas e soluções para os problemas sociais e pessoais. Do trabalho com a elaboração da palavra, com o destino das personagens, com a escolha do espaço e do tempo resulta a tessitura da narrativa, dando a impressão de realidade. E essa aproximação com o real permite examinar, na obra comentada, as relações sociais, assim como a conjuntura político-econômica da segunda metade de séc. XX, sobretudo no que diz respeito à sociedade mexicana. A força poética e expressiva de Juan Rulfo concebe, assim, o resgate de elementos exilados da cultura oral e projeção dos mesmos na perspectiva do diverso, que se realiza por meio da narrativa fantástica.

Por meio da dualidade real/sobrenatural, o escritor busca as memórias do passado, explora suas origens e traça o futuro, contando com a contribuição das vozes dos excluídos que se apresentam de maneira fantasmagórica.

- Ouvi alguém falando. Uma voz de mulher. Pensei que fosse você.
- Voz de mulher? Pensou que fosse eu? Deve ser da que fala sozinha. A da sepultura grande. Dona Susanita. Está enterrada aqui do nosso lado. [...]
- Quem é ela?
- A última esposa de Pedro Páramo. [...]
- Não, não é ela. Isso vem de mais longe, deste outro lado. E é voz de homem. O que acontece com esses mortos antigos é que quando a umidade chega até eles começam a se remexer. E acordam. [...]
- Está ouvindo mais claro?
- Sim. [...]
- Quem será?
- Como é que se vai saber? Um entre tantos. Pedro Páramo causou tal mortandade depois que mataram seu pai, que dizem que quase acabou com os convidados do casamento em que dom Lucas Páramo foi substituir o padrinho. E isso porque dom Lucas foi pego só pelo ricochete, porque parece que a coisa era contra o noivo. E como nunca se soube de onde partira a bala que o acertou, Pedro Páramo fez o arraso do mesmo jeito. (RULFO, 1977, p. 67-68).

Ao se considerar a vida social que reina nas cidades, nas aldeias, nos guetos, nos povoados, percebendo sua diversidade, e harmonizar com ela as esferas semânticas da criação literária, tem-se um todo orgânico e uma nova

estética representada pela narrativa contemporânea, conforme o pensamento de Bakhtin: “O romance não exige apenas estas condições, pois, conforme dissemos, a verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra.” (BAKHTIN, 1993, p. 76).

No jogo polifônico, onde diferentes vozes sociais se defrontam, se entrecrocaram, manifestando distintos pontos de vista sociais, é possível perceber a presença do outro. A forma, numa perspectiva de abordagem sociológica, e o conteúdo devem estar unidos no discurso da obra literária, entendidos, assim, como fenômeno social.

No entrelaçamento de vários fatores sociais, é fundamental a consciência do critério de vontade e de atitude que o trabalho artístico institui com a realidade. Apesar da singularidade da obra e de sua autonomia, ela decorre de certas visões de mundo, resultado coletivo da elaboração de uma classe social, segundo sua visão ideológica. A concepção da obra como organismo permite, em sua análise, levar em consideração os jogos de fatores que a compõem, condicionam e motivam. Cada fator sociopsíquico ou literário deve ser visto como componente essencial e a atitude responsiva por parte do outro – ouvinte ou leitor – deve ser considerada, segundo a concepção bakhtiniana.

Para Bakhtin (2000), cada enunciado é um elo da complexa cadeia de outros enunciados, que se pressupõe não só pela existência do sistema da língua que utiliza, mas também pela existência dos enunciados anteriores.

No que concerne às obras literárias, o estudioso defende que o autor se apoia em obras e em autores antecessores e que a intertextualidade é cabal na criação de uma nova obra. A posição responsiva, o elo na cadeia da comunicação verbal e a réplica do diálogo com outras obras se dão da mesma maneira que o enunciado. Assim, o autor chama a esse complexo macroestrutural de dialogicidade, onde a evolução ocorre pela interação verbal, seja entre personagens no texto literário, seja no diálogo com obras antecedentes.

A memória de uma época vivida pela sociedade mexicana, demonstrada

por meio de diálogos entre o narrador e as personagens fantasmagóricas na narrativa *Pedro Páramo*, são reveladores de vozes multidiscursivas de um passado constituído de fatos que ora se revelam, ora se insinuam e que, dentre essas vozes, ressoa a voz da sociedade contemporânea.

Nepomuceno, em entrevista ao *JB Online* (2009), argumenta que o texto só se justifica quando tem substância e consegue comover o leitor. Diz ainda que “A palavra tem de justificar a violação do silêncio. Senão, o silêncio seria melhor” (SILVA, 2009, p. 1). As palavras de Nepomuceno remetem ao próprio Juan Rulfo, que preferia o silêncio a escrever por escrever.

Assim, a sensibilidade em comunicar a essência da cultura de um povo e o rigor com a técnica utilizada traduzem a genialidade do escritor. As poucas mais de cem páginas, traduzidas para mais de 30 idiomas, situam *Pedro Páramo* como uma das maiores obras da narrativa contemporânea latino-americana.

Do terreno tantas vezes já pisado ressurgem novos projetos de (re)leituras e de (re)descobertas de velhos temas. O retorno à fonte desprovido de preconceitos e aberto às vozes ignotas fazem do escritor contemporâneo, no contexto latino-americano, o fundador da consciência crítica abordada por Candido (1989).

3.3 A PALAVRA POÉTICA EM JUAN RULFO

A ambiguidade que se insinua já nas primeiras páginas de *Pedro Páramo*, quando do diálogo entre o narrador-personagem e a falecida Eduviges, instaurando o fantástico é tema de discussão de estudiosos a exemplo de Bella Jozef, ao afirmar que a ficção contemporânea tende ao afastamento das representações reais para mergulhar sua criação no mundo mágico e simbólico. Para a autora, “[...] a literatura fantástica apresenta o discurso aberto da pluralidade de significados, estabelecendo-se a ambigüidade” (JOZEF, 2006, p. 182).

Ainda para Jozef, a obra de arte só existe a partir da recriação ou da transposição da realidade, onde, na ficção atual, fantasia e realidade se

fundem na constituição de um mundo único e total. Assim, o verossímil é o efeito que se obtém da projeção de dois discursos, o do imaginário e o do real, num único, o da arte.

Dessa forma, o compromisso do poeta (escritor) não é com a palavra pronta, dicionarizada, mas, sim, com a linguagem da comunidade, porque, segundo a concepção de Octavio Paz, “[...] o poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas” (PAZ, 1982, p. 55). O que ele faz é limpar, purificar a palavra, o idioma. Dá a ela seu devido valor e emprego, para, depois, devolvê-la à sociedade em forma de obra de arte, transformando-a num objeto de comunhão, numa relação orgânica e espontânea.

Para que esse intento se concretize, o escritor necessita estabelecer um vínculo com a comunidade, ser um observador, sobretudo da linguagem utilizada por ela, observa Paz: “O poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões [...] o poema constrói o povo porque o poeta remonta a corrente da linguagem e bebe na fonte original” (PAZ, 1982, p. 50).

Observa-se, em *Pedro Páramo*, a preocupação do autor com o aspecto linguístico, elemento fundamental na formação do novo romance latino-americano. Para Aguiar, “[...] o grande salto que, em matéria linguística, ocorreu nessa linha da utilização da fala espontânea e popular – e que já corresponde ao nosso tempo – é aquele pelo qual o escritor ingressou na mesma linguagem de seus personagens”. (AGUIAR, 2001, p. 76). Juan Rulfo é, então, um exemplo de escritor de idioma espanhol procedente de línguas indígenas que assume a fala crioula a partir da(s) personagem(s).

De Apango desceram os índios com os seus rosários de macela, o seu alecrim, os seus molhos de tominho. Não trouxeram lascas de pinho porque os pinheiros estão molhados, nem tanino porque os carvalhos também estão molhados pela muita chuva. Estendem as ervas no chão, sob os arcos do portal, e esperam. (RULFO, 1977, p. 73).

Do fragmento acima se pode notar que os termos “macela”, “alecrim” e “tominho” provêm de um vocabulário rural para designar plantas fitoterápicas, originários de hábitos indígenas²⁸, consumidos atualmente, às vezes com outra

²⁸ Frazer explica sobre a função das “[...] flores mágicas da véspera do solstício de verão. [...]”

terminologia, no meio urbano como aromatizantes e temperos. Assim também o “pinho”, o “tanino” e o “carvalho”, utilizados pelos nativos na construção de suas vivendas, atualmente são aplicados à farmacologia e à indústria.

O autor, ao utilizar a palavra *macela* em lugar de *camomila*, por exemplo, está valorizando e aproximando mais o leitor de uma possibilidade real de uso da língua, ou seja, está revitalizando a fala popular. Se realmente somos construídos pelas palavras, como menciona Octavio Paz (1982), então o que Juan Rulfo faz é dar testemunho e aproximar o leitor de um período social histórico vivido e imaginado por ele, ao escrever *Pedro Páramo*.

Somos feitos de palavra. Elas são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade. Não há pensamento sem linguagem, nem tampouco objeto de conhecimento: a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. (PAZ, 1982, p. 37).

Ao lado de escritores como João Guimarães Rosa, José Maria Arguedas, Gabriel García Márquez e Carlos Fuentes, denominados por Rama (RAMA apud AGUIAR, 2001) escritores da transculturação, Juan Rulfo contribui, de maneira excepcional, na tradução ou na adaptação de uma língua e de uma cultura sem perder seu sentido original.

Sobre esse complexo exercício de escolher as palavras mais adequadas para comunicar a essência de uma cultura popular e, ao mesmo tempo, atingir a universalidade, Aguiar (2001) aborda a importância de se estabelecer passagem entre os elementos mais reservados e íntimos de uma cultura regional, como os que estão imersos na língua e que permitem, a partir dela, um reconhecimento estrutural da visão de mundo e uma composição artística orientada pelas tendências da narrativa contemporânea.

Nas obras de Juan Rulfo observa-se a consciência crítica do escritor que luta para restituir à forma e à palavra o seu sentido básico de revelação e de libertação. Nesse sentido, Bella Josef cita Carlos Fuentes, que afirma que “[...]

A véspera de São João era o grande dia para a coleta das ervas mágicas que proporcionavam meios de combater a febre e de curar muitas enfermidades e proteção contra feiticeiros seus sortilégios. Mas, para alcançar esses resultados, era preciso observar duas condições. Primeiro, era necessário estar jejuando no momento do colher as ervas; segundo, era preciso cortá-las antes do nascer do sol” (FRAZER, 1982, p. 229). Essa prática foi observada em vários países da Europa e das Américas, segundo Frazer (1982).

vivemos em países onde tudo está por ser dito (posição semelhante à de Mario Vargas Llosa e Juan Rulfo) e também se deve descobrir como dizer esse *tudo*” (JOZEF, 1989, p. 272).

Segundo Bella Jozef, toda uma nova geração, repelindo o dualismo simplista do passado, volta-se tanto para a renovação da forma e da linguagem, como para uma temática em que a realidade imediata latino-americana, tratada em seu contexto nacional, alcance sentido universal.

O esforço de renovação de Juan Rulfo está em perfeita consonância com o conceito sobre a nova consciência do escritor latino-americano que, segundo Fuentes,

[...] dejó de ser un poco el fariseo que hablaba desde los púlpitos de la pureza con una clarísima conciencia del camino recto para convertirse en lo que es un verdadero escritor, a decir, un republicano; un hombre que participa del pecado, de la culpa, que se mancha, que está inmerso en una situación común con los otros hombres.²⁹ (FUENTES, 1969, p. 102).

Para Fuentes, os procedimentos literários contidos em *Dom Quijote* inauguram a chamada tradição de La Mancha ou tradição quixotesca. Nessa segunda tradição, o romance confessa-se invenção, ficção, criação. Trata-se do romance dizendo-se romance, forjando um mundo distinto da unidade e da analogia presentes na literatura da Idade Média. O mundo quixotesco lida com a diversidade e a diferença. As obras literárias caracterizam-se pela oposição entre a imaginação e a realidade, convertendo-se a primeira em crítica da sociedade, ao levar o leitor a refletir sobre os limites do chamado real.

Na narrativa de Juan Rulfo se nota a presença de artifícios como pontos de vista cambiantes, reflexões metalinguísticas e até a incorporação de procedimentos de outras linguagens artísticas, como as do cinema e da pintura. No fragmento abaixo se pode perceber, por meio da imagem fotográfica, a arquitetura rural popular revestida de paisagens coloridas.

²⁹ [...] deixou de ser um pouco o fariseu que falava dos púlpitos da pureza com uma claríssima consciência do caminho reto para converter-se no que é um verdadeiro escritor, quer dizer, um republicano; um homem que participa do pecado, da culpa, que se mancha, que está imerso numa situação comum com os outros homens. (tradução nossa)

Eu imaginava estar vendo aquilo através das recordações de minha mãe; de sua saudade entre farrapos de suspiros. Ela sempre viveu suspirando por Comala, pela volta; mas nunca voltou. Agora venho eu em seu lugar. Trago os olhos com que ela fitou estas coisas, porque me deu seus olhos para ver: *“Passando o porto de Los Colimotes, há a vista muito bonita de uma planície verde, um pouco amarelada pelo milho maduro. Desse lugar se vê Comala, clareando a terra, iluminando-a durante a noite”*. E sua voz era secreta, quase apagada, como se falasse consigo mesma... Minha mãe. (RULFO, 1977, p. 10).

Desse modo, a obra de Juan Rulfo, ao mesmo tempo em que busca novas possibilidades romanescas, novos procedimentos formais, concebendo o fazer literário como essencialmente invenção e criação, empenha-se também em forjar, por meio da imaginação, outra “história” do México, à margem da oficial. Essa “outra” história pretende levar o leitor a questionar as supostas verdades veiculadas pela ideologia dominante: “[...] poner constantemente en duda al mundo, impedir que los absolutos se nos impongan, los absolutos políticos o morales o religiosos o lo que sea”³⁰ (SOSNOWSKI, 1980, p. 76).

O leitor de Juan Rulfo é chamado a montar uma espécie de quebra-cabeça: uma série de cortes abruptos na narrativa, somados a um entrecruzamento dos mesmos personagens em diferentes tempos e espaços.

Levantou-se do confessionário e foi direto para a sacristia. Sem voltar a cabeça disse àquela gente que o estava esperando:
- Todos os que se sintam sem pecado podem comungar amanhã.
Por trás dele, ouviu-se apenas um murmúrio.
Estou deitada na mesma cama onde minha mãe morreu já há muitos anos; sobre o mesmo colchão; sob a mesma coberta de lã preta com que nos embrulhávamos as duas para dormir. Então eu dormia a seu lado, num lugarzinho que ela arranjava pra mim debaixo dos seus braços. (RULFO, 1977, p. 65).

Um contar, recontar e traduzir contínuo de diversas histórias que culminam num final aberto, como diria Umberto Eco (1988). A intencionalidade é considerada um pressuposto da obra aberta. Além de toda obra possibilitar várias interpretações, a obra aberta apresenta-se de várias formas e cada uma delas se submete ao julgamento do público. Autoria e co-autoria acabam se confundindo de tal maneira que já não se pode falar de uma obra aberta, mas

³⁰ Colocar os absolutos constantemente em dúvida ao mundo, impedir que se nos imponham os absolutos políticos, morais, religiosos ou o que for. (tradução nossa).

de várias obras, tal como a referência que Nepomuceno (2008) faz sobre a existência de vários livros dentro do romance *Pedro Páramo*.

CONCLUSÃO

Como se realizam esteticamente elementos do fantástico e composição narrativa na obra *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo? Em que medida *Pedro Páramo* encerra perspectivas da narrativa contemporânea latino-americana e sua obra abarca uma memória social?

Para responder a essas questões, deve-se retomar o que foi dito no decorrer deste texto e tomar como parâmetro a expressão mencionada por Éric Nepomuceno, importante estudioso da obra rulfiana, ao referir-se a sua principal obra. Ele fala em “romance conciso e contido”. Essa expressão mostra a capacidade do autor em exprimir, em poucas palavras, a alma de um povo ou o espírito do tempo.

A técnica da fragmentação, dos deslocamentos no tempo e no espaço e da ambiguidade, com o rompimento de fronteiras entre vivos e mortos, dá corpo à criação, que brota do silêncio e se faz imagem -- não o silêncio que causou o cessar de sua obra, mas o que determinou a magnitude de sua criação poética. Juan Rulfo, ao tratar de uma região e seus conflitos, a partir de uma problemática existencial, tornou universal uma situação local e revelou um mundo de mistério, onde conflitos e incertezas se transformam em esperança, revelando também a problemática social de povos excluídos.

A produção literária de Juan Rulfo está alicerçada basicamente em dois referentes: a desconstrução do discurso oficial sobre a América Latina (em especial no que se refere ao México, fazendo alusão aos conflitos ocorridos no país no início do século XX) e a identificação de traços específicos da cultura e da literatura latino-americana. Sua obra, especificamente *Pedro Páramo*, coloca-se ao lado de outras obras responsáveis pela revolução no sentido de transgressão às normas vigentes de estilo da escrita e na forma de abordar a temática cultural da/na América Latina. Assim como Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier e Jorge Luis Borges, Juan Rulfo reinventa o discurso literário latino-americano por meio do fantástico.

É reconhecida a valiosa contribuição da obra rulfiana na vertente do fantástico como recurso inovador e contundente nesse romance.

O estudo da obra *Pedro Páramo* permite situá-la na vertente do fantástico ao apresentar uma narrativa fragmentada, entrecruzamento de vozes, oscilação de tempo e de espaço e, sobretudo, a hesitação provocada no leitor e no próprio narrador-personagem frente aos fatos narrados.

A narrativa constitui-se num emaranhado de vozes ora em diálogo, ora em monólogo, livre fluxo de pensamento, sonhos, delírios, enfim, uma infinidade de combinações enunciativas que levam o leitor também a vagar por Comala abandonada e cheia de mistérios. Observam-se, então, diferentes focalizações que se interpõem em *Pedro Páramo* por meio do fantástico.

É, contudo, importante frisar que o fantástico, na obra *Pedro Páramo*, foi observado sobremaneira no fato de o narrador-personagem comunicar-se com os mortos e em os mortos voltarem para receber Juan Preciado para ajudá-lo a descobrir o que este fora buscar. Apenas o fato é insólito e não tudo na narrativa é considerado fantástico. Nesse sentido, a obra *Pedro Páramo* soma-se às narrativas fantásticas surgidas por volta de 1940 quando houve uma explosão desse gênero em países de língua espanhola.

Se o propósito de Juan Rulfo era resgatar a história mexicana e reescrevê-la utilizando-se de elementos do fantástico, parece que seu objetivo foi alcançado, pois os estudos até aqui observados sobre seu trabalho evidenciam tal êxito.

Juan Rulfo, assim como outros representantes dos valores culturais latino-americanos, recria o passado lançando mão do recurso estilístico do fantástico (imagem do retorno dos mortos) que torna pleno de mistério e de dubiedade a trama narrativa. Por meio desse recurso, o autor busca a essência da cultura autóctone, valoriza a cultura oral, as crenças e os valores do povo mexicano, articulados como matéria-prima no processo criativo do escritor.

Assim, a expressão popular dá subsídios à nova narrativa, no sentido de valorizar a cultura local e de desmistificar os discursos consagrados pela tradição, na perspectiva bakhtiniana de que o elemento fundante da prosa romanesca “[...] está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade

social de linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra” (BAKHTIN, 1993, p. 76).

Nesse sentido, Juan Rulfo sinaliza uma ruptura com a tradição (cânone/ temas eurocêntricos), no conjunto da produção literária latino-americana, abrindo espaços para a valorização da cultura oral e da voz popular. Bastos e Brunacci (2005) argumentam que, ao prevalecer a ideia de superação, entende-se que um passo à frente foi dado como uma conquista das culturas populares.

Esse aspecto adquire relevância na obra *Pedro Páramo* ao refratar o discurso que revela ou desvela a sociedade mexicana e contextualiza a obra do autor no conjunto das obras que fazem parte da chamada “transculturação”, na perspectiva de Angel Rama, com relação às transferências culturais, ao processo antropofágico denominado por ele de “devoração crítica das diferentes culturas”. Define-se, assim, um estilo original, inovador e criativo para representar a escritura de memória social e do imaginário individual dos povos latino-americanos.

A obra de Juan Rulfo coloca em diálogo culturas diferentes, o que Zilá Bernd denomina de hibridação. Segundo ela, é “[...] a expressão mais apropriada quando queremos abarcar diversas mesclas interculturais.” (BERND, 1998, p. 16-17). Segundo a estudiosa, as reapropriações e as ambiguidades confrontam-se numa nova perspectiva estética. O híbrido remete ao teor da heterogeneidade das culturas e à organização dos discursos no interior do texto, tanto da língua padrão, como da língua oral dos povos autóctones, no mesmo nível de importância, fenômeno estudado em *Pedro Páramo*.

Gruzinski, ao discutir o processo de formação dos povos da América Latina, pelo princípio do Pensamento Mestiço, adotando a ideia de atraidor, na construção de um novo arranjo, colabora para a compreensão da produção literária nesse contexto, somando-se à discussão proposta por Silvano Santiago, que chama a atenção dos escritores e intelectuais latino-americanos com relação a um caminho de descolonização.

Nesse sentido, o projeto estético e ideológico de Juan Rulfo na narrativa

Pedro Páramo, assim como dos demais escritores da chamada “transculturização”, é o de desmistificar o discurso canônico, dando voz aos excluídos, às minorias -- e opta, para isso, pela vertente do fantástico. A narrativa configura-se na retomada da história no sentido de resgatar saberes provenientes de culturas minoritárias e na restituição do conhecimento relegado a um plano inferior, atribuindo novo sentido às vozes outrora inquestionáveis ou dando alento às silenciadas, a partir da estetização de fenômenos da cultura e da história.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Ángel Rama** – literatura e cultura na América Latina. São Paulo: Edusp, 2001.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1993.

ARGUEDAS, José María. **Os rios profundos**. Trad. Glória Rodriguez. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et alii. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 1998.

BASTOS, Hermenegildo; BRUNACCI, Isabel. *História literária entre acumulação e resíduo: o eixo Graciliano-Rulfo. Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 12, 2005, p. 117.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et alii. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2003.

BERND, Zilá. **Escrituras híbridas** – estudos em literatura comparada interamericana. Porto Alegre, RS: UFRGS, 1998.

BOIXO, José Carlos González. Introducción a Rulfo, Juan. In: **Pedro Páramo**, edição citada, 2003. Disponível em: <<http://www.periodicos.capes.gov.br/portugues/index.jsp>>. Acesso em: 2 jul. 2009.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRUNEL, Pierre. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1990.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?** Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1985.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo.** Venezuela: Reproducciones Gráficas, 1954.

COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada na América Latina:** ensaios. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

CHIAMPI, Irlene. **O realismo maravilhoso.** São Paulo: Perspectiva, 1980.

DACANAL, José Hildebrando. **Realismo mágico.** Porto Alegre, RS: Movimento, 1970.

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. Coord. Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 20 jun. 2009.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.

EUZÉBIO, Vilmar Machado. **A morte e as mortes na obra de Juan Rulfo.** UFSC, 2008. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <http://www.tede.ufsc.br/tesesimplificado//_tde_arquivos/48/TDE-2008-06-10T121019Z-273/Publico/VILMARTRAB04.pdf>. Acesso em: 30 set. 2009.

FELL, Claude. **Juan Rulfo – toda la obra.** Paris: ALLCA XX, 1996. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=tz7OYa2eWGMC&pg=PA470&lpg=PA470&dq=claudio+fell+e+juan+rulfo&source=bl&ots=WHRccxmKkR&sig=4J6J7Kkw1iAeCeNWA50wruYSYHE&hl=pt-BR&ei=Q2wRS52YL5S9IAeEsc2OBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAoQ6AEwAA#v=one_page&q=&f=true>. Acesso em: 1º dez. 2009.

FUENTE, José Luis de la. **La nueva novela hispanoamericana: antología (1940-1970).** Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1996.

FUENTES, C. **El espejo enterrado.** México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. **La nueva novela hispanoamericana.** México: Joaquim Mortiz, 1969.

_____. **Mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana.** México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

_____. **A morte de Artemio Cruz.** Trad. Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

FRAZER, Sir James George. **O ramo de ouro.** Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982.

FLECK, Gilmei Francisco. **O romance, leituras da história: a saga de Cristóvão Colombo em terras americanas**. Assis, 2008. Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Trad. Galeno de Freitas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GENETTE, G. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, R. et alii. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Milton José Pinto. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1973. p. 255 - 274.

GOMES, Abigail Ribeiro. **Humana natureza: o ambiente natural em Pedro Páramo, de Juan Rulfo**. Unicamp, 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.capes.gov.br/portugues/index.jsp>>. Acesso em: 30 jun. 2009.

GRUZINSKI, Serge. **A colonização do imaginário – sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI – XVIII**. Trad. L. Perrone Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Shaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

JOZEF, Bella K. **História da literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. **A máscara e o enigma: a modernidade da representação à transgressão**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

La Guía de San Miguel. Antecedentes de la Guerra Cristera (1926-1929). Disponível em: <<http://www.sanmiguelguide.com/guerra-cristera.htm>>. Acesso em: 2 jan. 2009.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cien años de soledad**. Espana: Printer Indústria Gráfica, 2007.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**. México: FCE, 1993.

MIGNOLO, Walter. *Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción*. **Revista Latinoamericana de Crítica Literaria**. Lima: Berkeley, 41, 1995.

MOURA CARVALHO, Isabel Cristina. **Biografia, identidade e narrativa: elementos para uma análise hermenêutica**. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v9n19/v9n19a11.pdf>>. Acesso em: 5 dez. 2009.

NEPOMUCENO, Eric. “Anotações sobre um gigante silencioso”. (prefácio). In: RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

NERIA, Ivan. *La Guerra Cristera*. Artes e história – México: 2008. Disponível em: <http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=735655&id_seccion=3028135&idsubseccion=19032&id_documento=2755>. Acesso em: 2 jan. 2009.

ORTÍZ, Fernando. *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Cuba: **Editorial de Ciencias Sociales**, La Habana, 1983: Del fenómeno de la “transculturación” y de su importancia en Cuba. Trad. e comentário: Lívia Reis. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/ortiz/ortiz.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2009.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura. Situação Colonial**. Vol. I. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

_____. **América Latina: palavra, literatura e cultura. Vanguarda e Modernidade**. Vol. 3. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

REIS, C; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REYES, Alfonso. **Obras completas de Alfonso Reyes – VII**. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa** (Tomo III). São Paulo: Papirus, 1997.

RIDING, Alan. **Vecinos distantes – Un retrato de los mexicanos**. México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1985.

RITA, Annabela. **E-dicionário de termos literários**. Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 17 nov. 2009.

ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

ROMEIRO, Adriana. **Histórias e estórias**. Disponível em: <<http://adrianaromeiro.blogspot.com/2009/05/entrevista-com-serge-gruzinski.html>>. Acesso em: 26 jun. 2009.

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

RULFO, Juan. *Entrevista*. In: CAMPBELL, Federico. *La entrevista perdida*. Disponível em: <<http://www.milenio.com/semanal/208/hora.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2009.

SANTIAGO, Silviano. **Uma leitura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SEO, Yoon Bong. **Pedro Páramo de Juan Rulfo: un encuentro de voces**. Universidad de Guadalajara – México, 2001. Disponível em: <<http://www.sololiteratura.com/rul/rulunencuentro.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2009.

SCHILLING, Voltaire. **A Revolução Mexicana**. Como classificar esta revolução. Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/revmexicana2.htm>>. Acesso em: 2 jan. 2009.

SILVA, Álvaro Costa e. **Eric Nepomuceno conversa com o 'Idéias' sobre seu novo livro**. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/extra/2008/12/05/e05129302.html>>. Acesso em: 12 nov. 2009.

SILVA, Simone Andréa Carvalho da. Festa dos mortos para celebrar a vida. **Revista Planeta** – Edição 398 - Novembro 2005. Disponível em: <www.terra.com.br/revistaplaneta/mat_398.htm>. Acesso em: 11 set. 2009.

SILVA, Simone Andréa Carvalho da. **Memórias itinerantes de vivos e mortos: comunicação, cultura e história no México de Pedro Páramo**. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica na PUC-SP, 2004.

SOUSA, Rainer. **Revolução Mexicana**. Disponível em: <www.brasilecola.com/historiag/revolucao-mexina.htm>. Acesso em: 2 jan. 2009.

SOSNOWSKI, Saul. *Entrevista a Carlos Fuentes*. **Hispanoamerica**. s.l., v. 9, n. 25-26, p. 69-97, 1980.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **A conquista da América. A questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.