



# Revista Água Viva

Revista de estudos literários

## Dos “comejeres” a “gusanitos desnudos”: o fazer literário como problema em Luvina, de Juan Rulfo

Daniele Rosa<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem por objetivo refletir sobre o conto “Luvina”, publicado em 1953, a partir daquilo que a especifica: sua forma. Assim, parte-se da dupla narração, da formação de dois ambientes, um do enunciado e outro da enunciação, a fim de compreender como se dá no conto a complicada relação entre forma literária e processo social.

**ABSTRACT:** This article is intended to reflect on the story “Luvina”, published in 1953, from what the states: its form. So it starts with the dual narration, the formation of two environments, one of the sentence and another the utterance, in order to understand how to tell the complicated relationship between literary form and social process.

**PALAVRAS-CHAVE:** Luvina; Rulfo; Narrativa; Processo social.

**KEYWORDS:** Luvina; Rulfo; Narrative, Social Process.

“– De los cerros altos Del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso...” (RULFO, 1994, p. 102) – assim inicia-se um dos mais surpreendentes contos de Juan Rulfo: “Luvina”. Será, portanto, inserido em um diálogo-monólogo que o ouvinte e o leitor serão imersos nesse outro mundo, que é a cidade de San Juan de Luvina, e também o texto literário.

No conto, encontra-se imediatamente a narrativa de uma política governamental de Cárdenas, que, em meados da década de 1930, numa tentativa de alfabetizar o povo mexicano, muitos professores foram enviados aos locais mais distantes e inóspitos do território mexicano. No enredo, vamos ouvindo esse antigo professor contar sua experiência a um outro que, possivelmente, irá substituí-lo. Para ele, que estava tão esperançoso ao chegar em San Juan de Luvina, que antes parecia nomear um lugar no

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Brasileira pelo Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (TEL/UnB). *E-mail:* danysr@gmail.com

céu, torna-se uma experiência dolorosa, de necessidade, de ausência, de fome, mostra-se como um purgatório.

É interessante saber, antes ainda de nos aproximarmos mais do conto, que, segundo Rulfo, os contos de *El Llano en llamas* fazem parte de um exercício preparatório para o seu grande romance *Pedro Páramo*. É claro que esse comentário não desqualifica de forma alguma os contos; ao contrário, demonstra como o principal objetivo do escritor era “fazer literatura”, era produzir uma obra de arte literária. É, portanto, a partir desse pressuposto, que este artigo propõe a análise do conto “Luvina”.

Pretende-se, assim, perseguir os passos do escritor e, se possível, pensar a obra de arte por meio daquilo que a especifica: sua estrutura. Nesse sentido, é preciso se perguntar: se a literatura moderna se constitui como forma de trabalho e que assim pode iluminar as contradições, como posso então perseguir nesse conto o fazer literário? Como posso seguir os passos de construção do autor? E, ao fazer isso, ao perceber o conto como essa hermenêutica em si, como posso avançar em sua percepção, ou seja, uma leitura que busque compreender os elementos sociais e históricos internalizados na forma?

Metodologicamente, esta análise busca sair dessa ligação imediata com a política de Cárdenas e com a própria história do México, para pensar o conto em si; para depois, por meio do estudo formal do conto, chegar novamente à vida, à história do México e do mundo, se possível. E, nesse sentido, buscar entender melhor, por meio do conto, como a arte pode ser ou não provocação, como pode conter a utopia e a distopia, como pode ser ameaça, como trata desse mundo da necessidade, e se posso encontrar neste conto esse sonho de liberdade, como o sonho da arte moderna.

A obra de Juan Rulfo se coloca como uma das mais significativas produções da literatura moderna. Isso se dá porque nela se configuram os aspectos centrais da produção literária latino-americana, na sua relação entre a força e o papel influenciador da universalidade, bem como a presença contraditória do local. Assim, sua obra está entre as técnicas de vanguarda mais modernas e a necessidade de exploração da história local; entre a tentativa de um regionalismo como forma de embate político e os avanços estéticos da forma romance; entre o máximo da consciência racionalista que se contrapõe à necessidade do inconsciente; entre a logicidade e objetividade de percepção da história e a necessidade de uma outra forma, que busca em sua ilogicidade e subjetividade outras formas de compreensão do mundo.

A obra de Rulfo encontra-se em meio aos grandes embates políticos, sociais e representacionais que marcaram o século XX, em especial a partir da década de 1950,

provenientes especialmente da crise mundial de 1929, que marcou profundamente todas as nações, inclusive aquelas que tinham como seu objetivo central se apropriar e alcançar a aplicação de um sistema econômico que, naquele momento, começa a mostrar suas fraturas. Assim, na literatura mexicana, como parte de um sistema literário de países periféricos, tais questões parecem se problematizar ainda com mais vigor, pois se formulam como questões que acirram as contradições entre o local e a universalidade, aspecto este central para as literaturas latino-americanas.

Essa busca por novas possibilidades de formulação literária demonstra na obra de Rulfo um movimento em que, a partir dessa centralização na forma textual,

La auto-reflexión literaria desplaza la referencialidad de la novela realista y [...] crea una distancia necesaria para la desautomatización de los procedimientos narrativos convencionales. La escritura vanguardista hispanoamericana [...] es, pues, una respuesta estética frente a la realidad que de pronto comenzó a disgregarse y desvanecerse; apareció con los atributos de lo imaginario, se volvió amenazante o irisoria, inconsistente o fantástica. (SKTODOWSKA apud GOMES, 2009, p. 14)

Nesse sentido, a primeira contradição que se impõe na estrutura do conto é as duas narrativas, esses dois narradores que aparecem ao leitor. Primeiro, um narrador homodiegético (narrador-personagem) conta fatos a partir de sua subjetividade, fatos insólitos; posteriormente, um narrador heterodiegético (narrador em terceira pessoa), que aparece de vez em quando, dando notícias do momento narrativo, do modo como se dá o contar da história, o diálogo.

Tem-se então o início do conto marcado pelo travessão, pela marca de um diálogo já iniciado; não há uma apresentação ou uma pergunta inicial, o contar já se inicia a nossos olhos: “– De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso. Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho.” (RULFO, 1994, p. 102).

Então, nós leitores, já somos arremessados em um diálogo já iniciado, a uma conversa que já começou e, como esse interlocutor, passamos a ouvi-lo. E o que ouvimos é isso: o narrador começa a descrever um espaço inóspito, lugar extremamente frio, um lugar alto, sobre um morro, em que, dos barrancos ao redor da cidade, dizem que sobem os sonhos, mas este narrador-personagem apenas viu subir o vento. Ele nos conta como, neste ambiente hostil, nenhuma planta nasce, a não ser “el chicalote”, que é um tipo de planta rasteira, mas que pela força do vento, solta-se da terra e passa a ser levada pelo vento com força, fazendo um ruído semelhante a uma faca que se amola.

O narrador-personagem segue nos contando, nesse diálogo, a força do vento, trata-se de uma personalização da natureza, mas hostil, violenta:

Y sobran días en que se lleva el techo de las casas como si se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descubijados. Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando tecatas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos. Ya lo verá usted. (RULFO, 1994, p. 103)

Vemos que aparece, então, o interlocutor, uma outra pessoa que ouve a conversa e que, conhecendo junto ao leitor as características de San Juan de Luvina, irá para lá depois. Nós, como este interlocutor, estamos sendo inseridos neste outro mundo: para o interlocutor a cidade San Juan de Luvina; nós, no conto “Luvina”, como bem salienta Antolin:

Lo único que se puede decir con seguridad es que las ideas se encadenan con un vago aire meditativo que, pronto se descubre, corresponde a un individuo de ficción que participa en los hechos narrados. La parte que primeiramente era un monólogo narrativo adopta la estructura o la forma de un diálogo enmarcado por un narrador que se refiere a queien habla con un ambíguo – y acaso genérico – “él” o “el hombre”. (ANTOLIN, 1991, p. 132)

Mas, na sequência, há um corte: surge para nós um narrador em terceira pessoa, que nos ambientará, nos situará o momento da narrativa:

El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato, mirando hacia afuera. Hasta ellos llegaba el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines, el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda. Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas chamuscadas. Y afuera seguía avanzando la noche. (RULFO, 1994, p. 103)

É interessante perceber que esse narrador aguarda e nos descreve uma pausa reflexiva daquele que nos conta sobre San Juan de Luvina e aproveita para nos descrever o ambiente, ou seja, nos insere ainda mais neste mundo. No entanto, vemos que começa a se formar uma oposição entre o que é narrado pelo homem na cantina, e o narrador em terceira pessoa. Começa a se formar para nós uma oposição entre a imagem exterior dada pelo narrador em terceira pessoa e a imagem dada pelo personagem-narrador de “Luvina”.

O narrador-personagem encontra-se em um espaço ameno, com movimento, uma marcação do tempo realizada pelo narrador em terceira pessoa, que nos mostra o avanço da noite e a presença de vida: o barulho do rio e das crianças. Serão, então, os gritos das crianças que rompem com o vazio e com o tempo parado e sem vida de San Juan de Luvina. Há, junto à intromissão desse narrador em terceira pessoa, a intromissão do espaço externo na narrativa:

– Otra cosa, señor. Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñido; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca. Todo el lomerío pelón, sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos; todo envuelto en el calín ceniciento. Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto... Los gritos de los niños se acercaron hasta meterse dentro de la tienda. Eso hizo que el hombre se levantara, y fuera hacia la puerta y les dijera: "¡Váyanse más lejos! ¡No interrumpen! Sigán jugando, pero sin armar alboroto." Luego, dirigiéndose otra vez a la mesa, se sentó y dijo [...]. (RULFO, 1994, p. 103-104)

A partir dessa oposição que se coloca nas vozes narrativas, temos no conto dois espaços onde ocorrem os feitos: “el cerro de Luvina” e a cantina. Para cada espaço há uma voz narrativa: existem dois narradores diferentes, cada um, além de descrever espaços diversos, ainda enunciam tempos distantes entre si. Temos diferenças de focalização: o narrador heterodiegético tem focalização ampla, conhece e detém todo espaço e personagens, sabe o que pensam e sentem. Já o narrador homodiegético tem focalização interna, é a perspectiva de um personagem somente, sua percepção é narrada. Assim, temos cada narrador criando um mundo diferente: um mundo objetivo, o da cantina; e o mundo subjetivo, narrado por meio das percepções desse homem, que descobrimos ao final que se trata de um professor.

Mas, ao analisarmos mais de perto esses dois narradores que nos são apresentados, vemos que todo o contar sobre San Juan de Luvina parte da perspectiva do narrador-personagem, perspectiva essa que é contestada pelos próprios moradores do vilarejo, ou seja, ele nos apresenta um mundo endemoniado, um purgatório, que na verdade não é sentido da mesma forma pelos moradores:

– Tú nos quieres decir que dejemos Luvina porque, según tú, ya estuvo bueno de aguantar hambres sin necesidad – me dijeron –. Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos. "Y allá siguen. Usted los verá ahora que vaya. Mascando bagazos de mezquite seco y tragándose su propia saliva. Los mirará pasar como sombras, repegados al muro de las casas, casi arrastrados por el viento. “– No oyen ese viento? – Les acabé por decir –. Él acabará con ustedes. "– Dura lo que debe de durar. Es el mandato de Dios – me contestaron –. Malo cuando deja de hacer

aire. Cuando eso sucede , el sol se arrima mucho a Luvina y nos chupa la sangre y la poca agua que tenemos en el pellejo. El aire hace que el sol se esté allá arriba. Así es mejor. "Ya no volví a decir nada. Me salí de Luvina y no he vuelto ni pienso regresar. (RULFO, 1994, p. 110)

Temos então uma outra percepção de San Juan de Luvina, que difere-se da do professor. Essa diferença baseia-se não na ausência de percepção da necessidade por parte de seus moradores, mas ouve-se agora a voz desse povo, os motivos que os fazem resistir, e que demonstram compreender algo que parece não ser entendido pelo professor, que é a ligação da situação de necessidade desse povo com um contexto maior:

Un día traté de convencerlos de que se fueran a otro lugar, donde la tierra fuera buena. '¡Vámonos de aquí! – les dije –. No faltará modo de acomodarnos en alguna parte. El gobierno nos ayudará. "Ellos me oyeron, sin parpadear, mirándome desde el fondo de sus ojos, de los que sólo se asomaba una lucecita allá muy adentro. “– ¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú no conoces al gobierno? "Les dije que sí. “– También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre de gobierno. "Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron los dientes molenques y me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre. "Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de los muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De ahí en más no saben si existe. (RULFO, 1994, p. 110)

Assim, essa separação entre as vozes narrativas, entre os espaços e os tempos narrados começa a deixar de ser tão nítida, ou seja, verifica-se que há uma divisão tênue entre esses dois mundos, pois não estão tão separados assim: San Juan de Luvina e a Cantina fazem parte de um mesmo mundo.

Nesse sentido, mostra-se importante também analisar sob essa ótica a objetividade do narrador em terceira pessoa. Primeiro, suas intromissões, suas descrições que se opõem profundamente à descrição de San Juan de Luvina já intensificam em si a necessidade, as deficiências e a separação desses dois locais, agora unidos pela narrativa. É evidente a objetividade desse narrador em terceira pessoa, de forma que seu discurso parece não se abalar com a situação narrada pelo professor.

No entanto, essa objetividade é fraturada por uma imagem por ele criada, imagem esta que se repetirá em sua entrada e na finalização do conto. Na primeira intromissão do narrador, já nos defrontamos com essa imagem: “Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas chamuscadas. Y afuera seguía avanzando la noche” (RULFO, 1994, p. 103).

Junto a essa descrição objetiva do espaço onde se dá o momento narrativo, o narrador em terceira pessoa conduz o nosso olhar, o olhar do leitor, a um outro movimento: o movimento dos insetos que voam em direção à luz, mas esta acaba por lhe queimarem as asas, deixando de ser insetos voadores, para tornarem-se “gusanitos desnudos”.

A voz desse narrador em terceira pessoa é suspensa para ouvirmos o relato do personagem. Somente ao final, com a retomada do movimento da passagem do tempo, o barulho do rio, reencontramos o narrador em terceira pessoa e os “comejenes sin alas”, no momento em que o professor, após muito beber, adormece e não finaliza sua história:

“Pues sí, como le estaba yo diciendo...” Pero no dijo nada. Se quedó mirando un punto fijo sobre la mesa donde los comejenes ya sin sus alas rondaban como gusanitos desnudos. Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche. El chapoteo del río contra los troncos de los camichines. El griterío ya muy lejano de los niños. Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas. El hombre que miraba a los comejenes se recostó sobre la mesa y se quedó dormido. (RULFO, 1994, p. 111-112)

Essa imagem, aparentemente secundária, parece concentrar com muita força o próprio movimento do conto, ou seja, junto ao enredo intimamente ligado à história factual do México, encontra-se um artifício literariamente criado que converge para si todo o problema do enredo, mas alcança algo muito maior que a factualidade: as forças estruturantes que conduzem o homem.

Nesse sentido, a imagem desses insetos vivos, mas impedidos de voar, dá força para a compreensão do complexo movimento da Revolução Mexicana, de suas falhas e de sua impossibilidade de se concretizar; mas trazem junto a si, por ser forma literária, a captação de um processo maior, que abrange todos os povos, que se aproxima e compreende o próprio desenvolvimento humano em sua sociedade baseada na divisão social.

Temos, então, junto a esse narrador uma força que organiza, que orchestra o próprio contar do personagem, que dá forma. Vemos aí o gesto do escritor, e um gesto que se coloca internamente na obra, na criação de uma metáfora que aparentemente é só a descrição do ambiente externo, mas que na verdade concentra e encena o próprio tema do conto como um todo: uma imobilidade; uma potencialidade impedida pela destruição das asas; uma história interrompida.

Esta história interrompida vem sendo trabalhada no conto de uma forma mais clara na descrição de San Juan de Luvina, no seu tempo parado, em seu povo descrito

como moribundos, na fome e na miséria, na falta de trabalho; mas se coloca também, e principalmente, no fazer literário: no embate inicial entre narradores com perspectivas diferenciadas, que acabam por narrar mundos opostos, mas que se mostram não como oposição, simplesmente, mas como movimento dialético das contradições encenadas na obra.

Assim, o conto trata não somente do programa governamental até bem construído de Cárdenas, mas impossível de se realizar, mas também de toda a história do povo mexicano e a todos os países subdesenvolvidos que carregam em suas histórias o embate com a impossibilidade, com um tempo parado, um eterno presente de não realizações.

Nesse sentido, a arte, ao tratar do mundo das aflições, mostra-se neste conto como um grito ou um testemunho da condição humana nas duras situações do subdesenvolvimento. Juan Rulfo nos diz que “Luvina”, que “se escribe Loobina, significa la raíz de la miséria” (DÍEZ, s/d.). Ao trabalhar literariamente, Rulfo não quis somente tratar do tema da miséria, da necessidade, mas encená-lo em sua forma; ao partir do jogo contraditório que se estabelece entre os narradores, entre os espaços, entre os tempos narrativos em relação às contradições dialéticas da miséria e da fartura; da necessidade e da liberdade, mostra-se como o narrado também está na forma de narrar.

Como leitores, somos inseridos nesse mundo que se mostra como oposição, somos jogados ora em um mundo, ora em outro, e esse movimento de uma realidade e de um tempo ao outro fortalece e ilumina as contradições, as aproximam, e mostram como a captação do próprio movimento histórico das nações latino-americanas, e também do fazer literário.

Fazer literário que se impõe como tema também, por meio desse narrador/escritor que organiza, orchestra, que ilumina as contradições. Algo que vai além da técnica: parte da motivação realista e da motivação fantástica. Demonstrando como o fantasmagórico não existe sem o realismo. Precisa dele para forçá-lo. Evidenciando como o segredo do texto é a sua própria forma.

Assim, a contradição entre esses dois narradores (um narrador que narra o mundo da necessidade; outro que parece já tratar do mundo narrado, da forma) realça o reconhecimento do trabalho narrativo em si. Remete-se, portanto, à questão do narrador-personagem como uma questão da literatura periférica, trabalhada no Realismo do século XIX (com esse narrador em terceira pessoa), do Modernismo, das Vanguardas, do Fantástico, do “boom latino-americano”. Trata-se, desse modo, daquilo que é essencial na obra de arte literária – o narrador – por meio de uma encenação, através de



um diálogo-monólogo, mas se aprofundando nas intromissões de um típico narrador em terceira pessoa.

Esse jogo narrativo parece inicialmente polarizar os focos narrativos, mas na verdade é esse todo que o conto forma, que permite que esses opostos se estabeleçam em contradição, ou seja, enceram um embate, estão em movimento. Contradição literária, de construção, do fazer literário na seleção do narrador, iluminando uma contradição real, da vida, da necessidade, do humano.

#### Referências

ANTOLIN, Francisco. *Los espacios em Juan Rulfo*. Maimi:Ediciones Universales, 1991.

BASTOS, Hermenegildo. Dos criminosos e seus relatos. Negatividade e aporia em Juan Rulfo. *Cerrados*, Brasília, n. 15, ano 12, 2003. p. 125-143.

BETHELL, Leslie (Org.). *História da América Latina*. De 1870 a 1930. São Paulo: Edusp, 2008.

CAMPBELL, Federico (Org.). *La ficción de La memoria*. Juan Rulfo ante La crítica. México: Unan/Era, 2003.

DÍEZ, Miguel. *Juan Rulfo y "Luvina"*. Disponível em: <<http://www.letrealia.com/143/ensayo01.htm>>. Acesso em: fev. 2011.

GOMES, Abigail Ribeiro. Humana natureza: o ambiente natural em Pedro Páramo, de Juan Rulfo. Disponível em:

<<http://www.preac.unicamp.br/memoria/textos/Abigail%20Ribeiro%20Gomes%20-%20completo.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2009.

RULFO, Juan. *El Llano en llamas*. In: FELL, Claude. *Juan Rulfo – toda la obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.