



GRANDE SERTÃO: cordilheiras

Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina

Sempre gostei demais de estrangeiro
Guimarães Rosa

Grande Sertão: Veredas (1956) e *Pedro Páramo* (1955) constroem, ao mesmo tempo em que interrompem, figurações totalizadoras do ser e do mundo. Pode se dizer, de outra maneira, que expõem as suas singulares finitudes, abalando paradoxalmente os universos de ficção que constituem. Isso, como se verá ao longo do presente artigo, contrasta radicalmente com a apropriação que a crítica literária, nas suas mais canônicas expressões, tem exercido sobre essas obras enquanto paradigmas da consolidação de uma literatura latino-americana “madura”, ou como realizações parciais dentro de um processo de desenvolvimento linear numa história homogênea.

Nas páginas a seguir tenta-se uma aproximação a esses temas e problemas. Trata-se de uma leitura dos romances de Guimarães Rosa e Rulfo que atenta para os procedimentos com que esses textos dão conta da sua própria escrita, interrompendo os cursos da ação e da narração e fazendo do leitor singular uma instancia constitutiva do sentido. A partir da experiência de tudo que falta nessas inscrições, principalmente daquele “total” que nelas se interrompe, de como elas trabalham nos limites entre o autor e o leitor, poder-se-á pensar uma alternativa para a história da literatura entendida como um processo homogêneo e/ou ascendente.

Do título

Em “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin (1940) adverte sobre a maneira em que a concepção dogmática do progresso falseia os próprios fatos históricos de que se apropria, colocando-os numa causalidade, ou perfectibilidade, infinita. Para o filósofo (1993, p.229), a crítica do progresso deveria passar por uma crítica consequente “da ideia dessa marcha” num tempo “homogêneo e vazio”. A alternativa, para Benjamin (1993, p. 226 - 229), estaria na criação de um “verdadeiro estado de exceção”, isto é, na construção de uma história saturada de “agoras” que não obliterasse o perigo de expor a sua contingência, em que



a urgência do momento presente não cessasse de comparecer. Dessa maneira, a reflexão visaria à redenção do acontecimento singular, ou seja, à redenção da sua capacidade de despertar incessantemente ao sentido por exposição aberta, um acontecimento claramente atrelado ao momento de quem o reclama, mas não assentado em absoluto. Em outras palavras, “o que adquire importância histórica é sempre função do presente imediato”, segundo a premissa de Carl Einstein, retomada por Georges Didi-Huberman (1999, p. 25). Assim, é necessário se pensar que a alternativa a uma concepção dogmática da história está na sua compreensão enquanto *imagem*, algo que não cessa de produzir sentido, não pode deixar de “tocar” o seu observador, saturando-se anacronicamente da sua origem quando percebido:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...] Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (BENJAMIN, 1993, p.224)

O título-imagem deste trabalho quer dar conta da interrupção do curso da voz representativa, da ficção genérica, do mito, da *mimese* –enfim, do continuum dos discursos ou figurações sobre o ser e o mundo, que opera nos livros estudados. *A cordilheira* era o nome do romance -nunca publicado- com que Rulfo enganava a jornalistas e críticos agoniados pela sua renúncia à escritura¹. O *Grande Sertão* é hoje o enunciado maior com que certa crítica totaliza² uma realidade nacional que não se esgota em uma proposição. As cordilheiras

¹ Rulfo só escreveu o volume de contos *El llano en llamas* (1953) e o romance *Pedro Páramo* (1955), além de alguns (poucos) artigos, resenhas, fotografias e roteiros cinematográficos. Perante a insistência dos seus comentaristas em que publicasse uma nova obra, Rulfo inventou *La cordillera*, título de um romance que o escritor anos depois reconhecera ter destruído pouco tempo após começá-lo. Outra versão diz que esse livro não chegou a existir e que, perguntado pela data de publicação, Rulfo respondeu: “No sale, ese libro no existe. [...] Porque no tengo nada más que decir”. (RUFFINELLI, 1997, p.588). Esse “não ter mais nada a dizer” já faz parte do legado do autor. Alguns exemplos: Jorge Ruffinelli, no ensaio “La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo” (1997), explora essa interrupção do trabalho do escritor com as suas conseqüências e possíveis decorrências interpretativas. Por outra parte, Augusto Monterroso, na fábula “El zorro es más sabio” (1969), faz uma homenagem a essa renúncia. Enrique Vila-Matas, por sua vez, no romance *Bartleby & Compañía* (2001), fará de Rulfo um paradigma da síndrome de Bartleby, ou seja, da pulsão negativa que faz com que alguns escritores, perante a exigência da escritura, só possam dizer: “I would prefer not to”.

² No estudo *Grandesertão.br* (2004), Willi Bolle lê *Grande Sertão: Veredas* como um “retrato do Brasil” que visaria “contribuir para que o povo-nação pudesse se formar como sujeito histórico autônomo a partir de sua autoconsciência” (p. 273). Para Luiz Roncari, por sua vez, no estudo *O Brasil de Rosa* (2004), a obra de Guimarães a de um “intérprete do Brasil” que faz uma “representação do país” nos níveis de vida pública e vida privada, correspondentemente, transformados em ficção mediante os gêneros da epopeia e do romance (2004, p. 20-21). Para esse crítico, a reunião dos dois gêneros faz com que “o périplo do herói deixe de ser apenas o de um indivíduo, para sintetizar e alegorizar também o de um povo” (p. 86). Com isso, a confluência dos gêneros devem proposta política ou solução, também, das contradições da sociedade, em uma “harmonização das forças



nascerem do choque entre placas tectônicas, elas evidenciam que a terra não é contínua nem unitária, que está feita toda de interrupções, de pedaços, de forças subterrâneas. Parada da voz sobre as margens de um traçado, ruptura (com)partilhada do outrora firme chão paterno, escoamento do mar épico do planalto: *Grande Sertão: cordilheiras*.

A experiência do escrito desafia o pressuposto de uma significação nuclear à que seria reportada toda singularidade, assim como a noção estática de uma totalidade que se completaria como obra pela intervenção da arte (NANCY, 2001). De uma concepção da obra como portadora de verdades eternas, passamos àquele ponto de vista em que ela sai do lugar que lhe foi designado pela história, *historicizando-se no devir*, por sua vez, como uma pergunta ativa que não pode ser absolutamente preenchida para além daquilo que comove no plano da sensação: o sentido que reclama a partir do “objeto” e do seu contato com o “sujeito”, e não mais o que esse sujeito já sabe e obriga a dizer àquilo que define, dispensado da sua obrigação de tocar e de ser tocado (DIDI-HUBERMAN, 2006).

É obvio que este trabalho se ocupa do “movimento” dos textos estudados. Esse movimento é o de uma disrupção constitutiva da escritura e procurar-se-á -como dinamismo- na cissura daquilo que opera como totalidade nas próprias configurações ficcionais. Dado que o que motiva a análise é um questionamento metacrítico, serão também brevemente convocadas e aproximadas algumas leituras canônicas, sobretudo aquelas em que *Grande Sertão: Veredas* e *Pedro Páramo* aparecem como “obras seminais” ou “sínteses” de um processo de desenvolvimento literário entendido teleologicamente. Adota-se uma abordagem diferencial em relação às temáticas acometidas por essa crítica, passando gradativamente do mais geral (a leitura comparativa) até aquelas abordagens em que o épico (para *Grande Sertão: Veredas*) e o mítico (no caso de *Pedro Páramo*) configuram a interpretação e inserem os textos em uma tradição “orgânica” ou “sistemática”. O alvo é que o contraste entre essas leituras e o movimento dos textos a que se referem não descambe em uma redução em demasia grosseira e que contribua para tornar estranha a sua familiaridade, para pensar, para além do consenso, em uma comunidade da *diferença*.

O real como pedra ou a perda do real



Nos trabalhos críticos que Luis Harss (1966) e Emir Rodríguez Monegal (1972) dedicaram ao *boom* da literatura dos anos 60, o real e a sua representação conformam um núcleo interpretativo. Isso se evidencia particularmente na aproximação das narrativas de Rulfo e Guimarães Rosa enquanto as “*dos piedras miliars*” das letras da América Latina desse momento. A (suposta) fidelidade representativa dos autores em relação aos respectivos “lugares” de nascimento faz com que essa apropriação seja efetivada até o extremo de quase anular as diferenças.

Luis Harss, em *Los nuestros* (1966, p. 174-177), louva Guimarães Rosa com palavras quase simétricas às que usa para elogiar Rulfo: afirmação vanguardista da tradição, universalização do regional, representação do cerne ou ‘alma’ nacional, entre outras. Compare-se isso com o trecho dedicado ao autor de *El llano en llamas*:

No es propiamente un renovador, sino al contrario el más sutil de los tradicionalistas. [...] Escribe sobre lo que conoce y siente, con la sencilla pasión del hombre de la tierra en contacto inmediato y profundo con las cosas elementales [...]. Con él la literatura regional pierde su militancia panfletaria, su folklore. Rulfo no filtra la realidad a través de la lente de los prejuicios civilizados. La muestra directamente, al desnudo... [...] Por eso su obra brilla con un fulgor lapidario. Está escrita con sangre. (HARSS, p. 315-316)

Rodríguez Monegal (1972, p. 55), cuja eclosão como crítico coincide em muito com a do próprio *boom*, por sua vez, diz: “Ya con Rosa estamos en pleno *boom*”. Também: “Lo que es la novela de Rulfo para la nueva narrativa hispanoamericana, lo es la de Guimarães para la brasileña” (MONEGAL, 1972, p. 90). Dessa perspectiva, é a fidelidade mimética que articula o local e o universal, ela faz com que esses textos possam ser considerados como pontos de inflexão na consolidação de uma literatura madura e internacionalizada.

Essas leituras, sem dúvida, partilham do sistema de análise que no ensaio “O homem dos avessos”³, de Antonio Candido (1991, p. 309), se sustentava na contradição entre “o mito e o logos; o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional”. Esse sistema se desenvolveria, na obra posterior do importantíssimo crítico brasileiro, na teorização de um “superregionalismo” latino-americano (CANDIDO, 1987, 2002) -do qual seriam exemplares, aliás, as obras de Rulfo, Vargas Llosa e Guimarães Rosa- que sintetizaria em si as tendências literárias e as temáticas locais e universais, a partir de uma “consciência dilacerada do subdesenvolvimento”. Nota-se, pois, como na versão de Candido (1987, p. 162) a problemática histórico-social dialoga com a temática telúrica e se articula numa

³ Pioneiro estudo de *Grande Sertão: veredas*, publicado em 1957.



“universalidade da região”, com o que a reflexão compõe um núcleo, complexo, é verdade, mas que não deixa de subordinar o sentido dos textos a uma fonte absoluta –e por isso parada-de significação.

Estabelecida a fidelidade da representação, o discurso crítico passa à inserção das obras em uma tradição maior, consensualmente universal, que, de alguma forma, dispense essas escrituras de um excessivo enraizamento no local. A inserção nesse modelo de universalidade se dá através da fórmula “novela mítica”. Trata-se de uma denominação do crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal (1972 ,p. 49) que, em *El boom de la novela latinoamericana*, fala de *Pedro Páramo* como “novela francamente mítica”, para contá-la (junto com *Grande Sertão Veredas*) entre as mais prementes explorações dos “grandes *topoi* de toda literatura” (MONEGAL, 1972, p.92). É evidente que, onde Candido optava por uma leitura que ia atrás do “logos” histórico-social, Rodríguez Monegal elabora –na tradição de Octávio Paz (1967) e Carlos Fuentes (1969)- uma leitura que procura a transcendência do local em uma pretensa universalidade do mito. Daí à compreensão desses livros como as “pedras miliars” da literatura latino-americana (do *boom*, afinal) há só um passo⁴.

Evidentemente, estas leituras partilham de uma concepção dogmática da história e do próprio papel que a arte literária desempenha nessa história. Chame-se: uma dialética do progresso. É claro que, concomitantemente, um paradigma de cultura está no centro, e que é ao modelado da produção latino-americana, segundo esse padrão, que a crítica dirige os seus esforços. No fundo, sempre se trata de um processo crítico de naturalização do estranho, de domesticação ou civilização do que aparece como uma incontrolável profusão de sentido.

Provavelmente a maior alternativa crítica a essa tendência seja a sofisticada abordagem de Angel Rama em *La transculturación narrativa em América Latina* (1983). No entanto, embora ofereça um marco de reconhecimento da diferença constitutiva dos textos, numa proposta não por acaso próxima com a de Antonio Candido, vale dizer que a sua concepção do específico cultural é uma forma do que Derrida (1991, p. 352) chama de “metafísica da presença” ou de “modificação (ontológica) da presença”, o que quer dizer: uma postergação da concretude do texto que visa estabelecer um significado no além de palavras apenas representativas. Nesse caso, o centro é a identidade produzida pelas tensões entre instancias culturais diversas que, por sua vez, são transformadas por essa identidade, o que significa que

⁴Rodríguez Monegal ainda desenvolverá essa idéia no ensaio *Narradores de esta América* (1974).



a complexidade “viva e dinâmica” do literário é compreendida como um desafio às noções de “*tercer mundo y subdesarrollo*” (MIGNOLO, 1997, p. 543), mas a singularidade textual continua obliterada pela transmissão de um significado essencial ou nuclear que não pode deixar de estar imóvel para ser descrito⁵.

Em termos gerais, essas abordagens se compõem de três operações, imbricadas e complementares: 1). A determinação de uma realidade que o texto visaria representar; 2). A montagem dessa representação numa linha de evolução literária que contribuiria à construção de uma realidade também determinada; 3). A incorporação ao discurso crítico de concepções de “representação” e “realidade” que, paradoxalmente, não estão para ser discutidas, isto é, que são absolutas ou não estão em crise.

Quais as conseqüências dessas abordagens universalizantes, homogeneizadoras ou naturalizadoras? Dois exemplos: a leitura “épica” de *Grande Sertão: Veredas* e a leitura “mítica” de *Pedro Páramo*.

Uma “epopeia” da escrita

Um difuso componente épico e certa intertextualidade entre a epopeia e *Grande Sertão: Veredas* estão entre os tópicos mais salientados pela crítica literária dedicada à obra de João Guimarães Rosa, desde os seus trabalhos pioneiros. De forma muito geral, pode-se dizer que essa problemática tem recebido duas formas predominantes de tratamento: uma tendência se ocupa com as origens culturais do gênero e orienta seus esforços à elucidação das fontes, motivos e estruturas da epopeia e das suas transformações e correspondências ao interior da obra (PROENÇA, 1958; ARROYO, 1984); a outra abordagem, por sua vez, se dedica à revelação da função representativa do épico, geralmente nos termos de um projeto estético de superação das profundas divisões de uma sociedade assimétrica e em plena construção⁶.

⁵ Um exemplo: “Con estas anotaciones sumarias sobre la asombrosa tarea artística de Juan Rulfo, buscamos ejemplificar dos cosas: la presencia activa en una literatura, no solo de asuntos sino de formas culturales específicas de una determinada región cultural americana y al mismo tiempo la tarea descubridora, inventiva y original del escritor situado en el conflicto modernizador. Edifica una neoculturación que no es la mera adición de elementos contrapuestos, sino una construcción nueva que asume los desgarramientos y problemas de la colisión cultural. Quizás no debemos olvidar nunca que el escritor es, ante todo, un productor”. (RAMA, 1983, p. 116)

⁶ Uma vertente derivada dessa abordagem, que com certeza elabora os seus pressupostos a partir da suspeita de Walnice Nogueira de que essas sobrevivências do imaginário épico representam a crítica a uma “verdadeira célula ideológica” (1972, p. 52), tem tentado compreender esses elementos além do assunto e da



Dado que este trabalho se restringe ao movimento dos textos estudados, optamos pelo deslocamento da pergunta pelo significado do épico, para outra que inquiria por como esse “épico” –se houver- produz aí sentidos. Isso leva ao corpo a corpo com o texto, à experiência de sua *atualidade*. Essa atualidade, abordável só como passagem ilimitada de sentido, não é passível de determinação absoluta e interrompe, quando exposta, os mitos da fundação e da transcendência que, como se sabe, informam o total épico, ou ao menos, a sua pretensão de verdade, de Homero (IX a.C.) à tradição eloísta (VIII a.C.) (HEGEL, 1997; LUKÁCS, 2007; BAKHTIN, 1998; AUERBACH, 1996).

Essa recusa à captura e à imposição de uma significação, de outra parte, sugere um procedimento a seguir, sempre em diálogo com a dinâmica do texto. Se o ato é concebido como a matéria épica, e a ação que a epopeia relata se pensa como aquela que contém em si os sentidos últimos dos povos (HEGEL, 1997), de uma forma tão acabada e perfeita que não admite questionamentos (BAKHTIN, 1998), essa dinâmica começará a aparecer. *Grande Sertão: Veredas* é a transcrição de uma narração que se refere a fatos da mocidade do protagonista, agora distanciados deles. Trata-se, então, da exposição concreta ou escrita de uma narrativa que se pretende consumada a partir do questionamento de uma ação passada, orientada por um sentido “dado” ou vindo dos ancestrais. Uma coisa dentro de outra que, por sua vez, é contida por uma terceira, todas em extremo diferimento entre elas.

Para começar, pode-se pensar na ação propriamente dita. Esse enunciado, “ação propriamente dita”, entretanto, impõe uma ressalva que se relaciona com uma característica destacada do gênero que aí quer se procurar e que tem que ser abordada com extremo cuidado para não distorcer o texto. Dada a absoluta verdade ou a representação imediata do ser e do mundo que o dispositivo épico pretende instituir, pode-se dizer que ele não está para ser tocado, isto é, que ele oculta o seu caráter de dispositivo e reporta a sua significação até um passado absoluto, com o qual o devir só pode ter uma relação submissa, de acatamento e fervor⁷. Perante a ofuscante luz da epopeia só cabe fechar os olhos, obliterar ou protelar toda

herança literária, quer dizer, ler aquele *epos* como um princípio formal, que gera certo desenvolvimento de significações dentro do *corpus* mesmo de *Grande Sertão: Veredas*, sobretudo à luz da história brasileira e das particularidades e evolução da sua estrutura social. Entre esses trabalhos, vale a pena mencionar “A epopeia de Riobaldo” (1988) de José Hildebrando Dacanal, *O Brasil de Rosa* (2004) de Luiz Roncari, e *Grandesertão.br* (2004) de Willi Bolle. Chama a atenção o fato de que essas abordagens elaborem as suas propostas de leitura crítica orientadas pelo sistema de oposições dialéticas de Antonio Candido, acima mencionado.

⁷ Segundo Mikhail Bakhtin (1998, p. 407), o passado épico “está isolado pela fronteira absoluta de todas as épocas futuras e, antes de tudo, daquele tempo no qual se encontram o cantor e seus ouvintes. Esta fronteira, por conseguinte, é imanente à própria forma da epopeia e percebe-se que ela ressoa em cada sua palavra”. O



problematicidade. Ou seja, o consenso é uma premissa do gênero, os valores do seu universo de representação são incontestáveis. Dessa maneira, aliás, é que se opera a totalização com que o dispositivo procura capturar o existente: negando ou excluindo a possibilidade de ser de elementos não interligados com a concepção de mundo que sustenta. É, então, uma perspectiva que suprime a possibilidade de outras perspectivas, uma “perspectiva sem perspectivas”.

Ora, em *Grande Sertão: Veredas* não se está perante isso. Ele é um corpo escrito, o registro de uma narração em primeira pessoa em que se medita criticamente sobre ações passadas, e o que possibilita esse distanciamento é o fato do narrador ter se posicionado em outro ponto de vista, que lhe permite questionar sua juventude como uma fase ingênua de sua vida:

[...] o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto? Não, não é não? Sei que não há. Falava das favas. Mas gosto de toda boa confirmação. Vender sua própria alma... invencionice falsa! [...] Mal que em minha vida aprontei, foi numa certa meninice em sonhos – tudo corre e chega tão ligeiro –; será que se há lume de responsabilidades? Se sonha; já se fez... Dei rapadura ao jumento! Ahã. Pois. Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível. (ROSA, 1976, p. 22)

Essa barreira absoluta, além da qual o épico quer se isolar, está ultrapassada no momento mesmo em que a narração acontece, a sua limitação e inviabilidade são expostas pela sua decorrência nessa prática narrativa presente. Se há alguma coisa da epopeia no texto estudado, assim, deve se tratar apenas de uma ruína, aquilo que resta quando a sua consumação já teve lugar. Esse resto de epopeia pode ser chamado de “vestígio”, o que, aliás, impede que a ação seja abordada simplesmente como um conjunto de fatos objetivamente transmitido, pois se é nessa ação passada e contada de uma perspectiva alheia que é possível se procurar algum traço do épico, não é, em oposição, viável uma reflexão sobre a fábula que oblitere a mediação operada pelo narrador. Um vestígio é o resto sensível de uma ausência que não conserva a sua causa ou o seu modelo e que, paradoxalmente, carrega em si os traços dessas retiradas (NANCY, 2008, p.119-129). No caso, a narração de Riobaldo conserva, em alguma

dispositivo épico, então, é também genuinamente religioso: começa pelo sacrifício (que é subtração de um corpo oferendado) e decorre na separação do próprio relato do ritual em uma esfera estruturalmente inacessível, perante a qual só resta um papel de reprodutor ou ouvinte: “Destruir esse limite significa destruir a forma da epopeia enquanto gênero” (p.407). Se para Bakhtin, a epopeia é um gênero bem mais velho do que a “escritura e o livro” e o seu estudo é “análogo ao das línguas mortas” (p. 397), falar aqui de uma epopeia *da escrita* e não só escrita, não só transcrita ou composta *de* signos escritos, mostra toda a sua complexidade, e o contraste com o consenso crítico.



medida, algo da ação da mocidade em que aderiu ao jaguncismo. O bando jagunço impõe o engajamento, o que quer dizer que partilha de uma figuração absoluta de mundo, uma “perspectiva sem perspectivas”: também o seu universo de valores e, entre eles, principalmente, a coragem, esse universo axiológico, é inquestionável; também o jagunço deve fechar os olhos para viver no consenso, ele também não pode tocar naquilo que lhe é transmitido desde a origem. O mundo do jagunço⁸ é, para si, fechado e perfeito, nele tudo está pronto, “dado”, e o destino daquele que defende os seus valores está marcado desde a sua captação pelo bando.

O guerreiro ou herói sacrificado ao bem superior funde-se com o bando e com a comunidade a que representa do mesmo modo que a epopeia se realiza finalmente na coletividade que nela se reconhece. Desse modo, os corpos do herói e do seu relato, na sua concretude temporal e espacial, não são só negados. Eles devem ser efetivamente aniquilados. Isso, aliás, leva à figuração que comporta a uma aporia: capturado por um pacto de lealdade, ou por um contrato “de palavra”, o jagunço-herói acaba entregando a vida para proteger a propriedade do senhor da terra, suportando também uma hierarquia social ou uma ordem que só continua pelo extermínio daqueles que agem na sua defesa. Esse corpo furado, esse sangue derramado, são os únicos atestados da possessão operada pelo pacto de palavra, a evidência inerte de que uma ação transcendente foi consumada. Isso toca, sem dúvida, ao pacto demoníaco, também ele um contrato não assinado, como a epopeia mesma, que é um gênero “bem mais velho do que a escritura e o livro”(BAKHTIN, 1998, p.397). Esse pacto, no caso do protagonista, também comporta um paradoxo: para defender uma razão transcendental punindo os Judas, Riobaldo deve sacrificar a própria transcendência, deve entregar-se à morte eterna para garantir a eterna continuidade dos valores ancestrais. Uma falsificação, portanto, é operada pelos pactos (o social, o genérico e o demoníaco) e a verdade pura que representam só pode ser defendida por esse que é apropriado e esgotado sob alcunha de guerra, por esse que é exclusivamente um instrumento, ou uma peça de gado a mais no quadro da pecuária extensiva, útil quando enterrado sobre o limite que expande e conserva as dimensões do latifúndio.

É precisamente um sacrifício aquilo que marca o encerramento da ação do protagonista e a passagem à narração. O corpo furado e nu do seu amado Diadorim encobre o “corpo de uma

⁸ A nossa abordagem do jagunço provém principalmente dos estudos de Franco, 1997; Nogueira, 1972; e Pasta Junior, 1999.



mulher, moça perfeita”(ROSA, 1976 ,p.453). Escondendo uma forma, outra, como quando se caminha na neblina. Ela -“*Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (ROSA, 1976, p. 458)- também fez um pacto de gênero. A menina disfarçada de capanga é uma pura manifestação da verdade ancestral, essa que desde as origens a suprime na sua realidade de carne e osso. Esse também é um ponto de ruptura. A partir dessa morte Riobaldo deserta do bando e transforma-se em leitor da sua história, começa a questionar os valores do jaguncismo e receia que toda a sua ação “heróica” foi orientada pelo “Pai da mentira” (p. 317). Eis a razão pela que podem procurar-se vestígios da epopeia onde ela não pareceria estar: no pacto demoníaco. Isso é o único que resta quando a epopeia se deflagrou ainda antes de integrar o texto. Pacto é a fumaça ou, melhor, neblina, de um gênero não acontecido, o que resta dele quando a epopeia não teve lugar.

O narrador, após a morte de Diadorim experimenta o esfarelamento dos valores da sua mocidade e procura restaurá-los através do ato de contar. Trata-se, precisamente, do olhar que determina valores num universo sem valores, no “mundo da prosa”, que acompanha o surgimento do romance como decorrência secular da epopeia (HEGEL, 1997). O “sopro épico”, redemoinho ou seu vestígio, chega até aqui. Aquilo que, outrora, foi uma visão total do mundo descamba em totalização da própria visão, em dependência do passado, dos objetos e dos seres a uma só lei geral que sustenta e isenta quem a proclama. Riobaldo se assenta na sua convicção, e a sua posição é o ponto em que o “espírito se alça a si mesmo no pensamento e na práxis socioestatal” como absoluto. Esse ponto “degradado” em que Lukács (2007, p. 13-14) melhor identifica o “mundo da prosa” hegeliano . O subterfúgio engenhado por esse narrador para conseguir a religação, ou restauração, da unidade perdida, é a negação da existência do diabo, uma pergunta que tem resposta antes da sua formulação. Isso, além do mais, o isenta de responsabilidades, sobretudo à medida que a nova posição, alcançada após uma bem sucedida escalada social, é ela própria inquestionável e está separada da superstição da juventude por uma barreira intransponível. Esse divisor de águas é a morte do ser amado: para lá resta o passado em que a personagem aderiu ao bando e ensaiou um pacto com o diabo; para cá desse limite está o fazendeiro, imobilizado em uma localização central, segura, a partir da qual a lei é pronunciada e o mundo organizado.

A inexpugnabilidade do narrador só se alcança por uma violenta instrumentalização da alteridade, por uma apropriação da vida e morte dos outros que não é outra coisa que a



realização em obra do dispositivo épico. É muito difícil não se pressentir a epopeia e o demônio bem no centro de qualquer fechamento de sentido: “O diabo na rua, no meio do redemoinho”. A obra desse narrador é uma obra de morte; ele só se constitui a partir da destruição da personagem e do potencial esmagamento de pontos de vista não condizentes com a sua posição presente. O consenso, então, já não é mais algo “dado”, senão algo a ser imposto, com a violência que for necessária. Dessa maneira, pode-se dizer que a criticidade do narrador é ela mesma sem crise, que seu olhar de medusa petrifica, de uma vez por todas, tudo que toca. Assim, a posição do narrador, agora fazendeiro e dono de jagunços, está dominada por uma pulsão secular que inverte a antiga hierarquia, mantendo, porém, intactas as suas forças. Os corpos dos jagunços, sobre o limite da propriedade, preservam Riobaldo da mesma maneira que o corpo de Diadorim o isola do passado:

Somenos, não ache que religião afraca. Senhor ache o contrário. Visível que, aqueles outros tempos, eu pintava – crê que o caroá levanta a flor. Eh, bom meu pasto... Mocidade. Mas mocidade é tarefa para mais tarde se desmentir. Também, eu desse de pensar em vago em tanto, perdia minha mão-de-homem para o manejo quente, no meio de todos. Mas, hoje, que raciocinei, e penso a eito, não nem por isso não dou por baixa minha competência, num fogo-e-ferro. A ver. *Chegassem viessem aqui com guerra em mim, com más partes, com outras leis, ou com sobejos olhares, e eu ainda sorteio de acender esta zona, ai, se, se!* É na boca do trabuco: é no tétêretém... E sozinho não estou, há-de-o. Pra não isso, hei *coloquei redor meu minha gente.*[...] *E não vou valendo?* Deixo terra com eles, deles o que é meu é, *fechamos que nem irmãos.* Para que eu quero ajuntar riqueza? Estão aí, de armas areiadas. *Inimigo vier, a gente cruza chamado, ajuntamos: é hora dum bom tiroteiamento em paz, exp'riementem ver.* Digo isto ao senhor, de fídúcia. Também, não vá pensar em dobro. Queremos é trabalhar, propor sossego. De mim, pessoa, vivo para minha mulher, que tudo modo-melhor merece, e para a devoção. Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças. Amor vem de amor. Digo. *Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...* (ROSA, 1976, p. 21-22)[*Grifos nossos*]

Neblina não respeita cercas. A sua natureza é passar. No momento em que o narrador se assenta com a maior violência na sua posição, essa neblina irrompe na sua fala, tirando-o da sua teimosia em se manter intocado: “Mas Diadorim é a minha neblina”, diz. A forma consumada no corpo morto do jagunço não é só uma barreira, ela encobre um corpo feminino. Quando a figuração do herói atinge seu fim outra forma aparece, modificando tudo que do presente e do passado parecia certo. Sobre o limite, esse corpo se levanta, se ilimita, demandando uma mudança de valor, do pressuposto representativo à exposição, que evidencia também que o sentido dessa existência não a antecede e não pode ser imposto desde uma posição privilegiada. Isso porque a neblina reclama o deslocamento do viandante, exige a sua aproximação e o impele alguns passos para frente, lá onde o deslocamento haverá, de novo,



de acontecer. Assim como o reconhecimento do corpo amado tirou Riobaldo da ação, a sobrevivência desse corpo como neblina pode tirá-lo da sua obsessão subjetiva e marcar a passagem da obra de morte do narrador ao texto em que ela se expõe, se interrompe e se desobra.

Tudo que é completo se desfaz quando contornada a sua limitação. Mas, como é que isso acontece em *Grande Sertão: Veredas*? De um modo *evidente*: a narração aparece claramente enquadrada entre os *shifters* “-”, “∞”⁹. Assim, essa escritura se mostra na sua finitude, demarcando-se como puro *corpus* de letras, formas e relações, como coletânea de signos em que não cabe o mundo porque, simplesmente, passa no mundo, como todos os outros corpos com que não pode se fundir, nem subsumi-los em si, nem esgotar em significação nenhuma. A passagem, assim, é esse traço de neblina que sobrevive no acontecimento mesmo do texto, produzido pela intervenção de uma prática determinada: a escrita.

Pelas referências do narrador –Riobaldo– sabe-se que alguém que não fala, um “doutor” da cidade (quer dizer, um estrangeiro), escuta a sua história e a transcreve em uma caderneta: “O senhor escreva no caderno: sete páginas...” (ROSA, 1976, p.378), intervindo somente para evidenciar a sua mediação de escritura através da própria escrita. Portanto há, sim, um narrador e ele, além disso, é o protagonista daquilo que é narrado, mas o que está perante os olhos, o que se lê, é o produto de uma transcrição desse lacônico “doutor”. Esse é o evento específico de linguagem em que *tem lugar Grande Sertão: Veredas*. A diferença entre narrador e narratário -sendo este justamente aquele que transcreve, ou seja, *que escreve*- faz, então, *toda a diferença*. Remarcar essa diferença e pensar a exposição dessas singularidades finitas é a alternativa perante uma domesticação do sentido sempre pronta a se reeditar e cujo contraste ainda parece pertinente.

Recusando-se ao registro da resposta à pergunta retórica de se o diabo existe ou não existe e, assim, reproduzindo a não-realização de Riobaldo, a práxis do doutor-narratário não deixa de se assinar, de marcar o seu lugar estrangeiro e a sua mediação, despojando-se por sua vez da proferição de qualquer verdade que viesse apagar as contradições do mundo. Diacrítica

⁹ Seguindo a terminologia de Giorgio Agamben (2006, p.42) em *A linguagem e a morte* (que decorre da lingüística moderna), compreendam-se esses signos como *shifters*: símbolos-índices, que são “unidades gramaticais, contidas em todo código (*Grande Sertão: Veredas*, no caso), que não podem ser definidas fora de uma referência à mensagem”. Todo *shifter* tem uma natureza dupla: de uma parte, enquanto símbolo se associa ao objeto representado por uma regra convencional; de outra, como índice, se encontra em uma relação existencial com o objeto que representa. Se esses signos não podem ser definidos fora de uma referência à mensagem, se, além disso, eles estão em uma relação existencial com aquilo que representam, então é claro que tudo podem ser exceto marcas de uma fala: são marcas de escritura.



e diaporética, essa transcrição é a cicatriz em que avessos participam sem banimentos nem fusões e em que Riobaldo, Diadorim e o “doutor” chegam a tocar-se sem, no entanto, depor as suas singularidades ou representar uma verdade superior a ser imitada.

Como *corpus-neblina*, isto é, como dispositivo que se expõe na sua instância temporal e espacial de traçado, o texto se dispõe ao toque dos outros, é do contato com eles que se pode esperar alguma coisa como sentido. Desse modo, aliás, o épico entra no jogo do texto como ausência, mas se contamina com o toque de “unidades” que estão em extrema tensão com a sua pretensa totalidade: a saber, a narração e a transcrição. Entre um travessão “-” e uma lemniscata “∞”, a invulnerabilidade do épico fica entre aspas, um resto apenas, disposto ao toque do outro. Gênero profanado, portanto, a epopeia interrompe-se antes mesmo de ter acontecimento, mostra o seu rosto de ruína quando narrada e transcrita, e abre-se a novos usos (AGAMBEN, 2007).

O que em *Grande Sertão: Veredas* sobrevive como vestígio da epopeia que nele insiste em não acontecer, ou em se interromper antes mesmo de ter acontecimento, é a coragem. Essa outra coragem consiste em assumir o perigo da existência, a sua exposição permanente a uma ausência de sentido “dado” ou a se impor, o risco de se defrontar com uma totalidade que não se deixa capturar em nenhuma configuração original ou final, que, portanto, não é totalizável, e da qual ele mesmo, o *corpus-neblina*, não quer se apropriar e nem possui o sentido absoluto. No texto não se procura o repouso de nenhuma consciência no consenso, isso porque a inscrição se expõe ao contágio dos outros no “cada vez” do acontecimento de leitura e reescrita, no enfrentamento permanente e não passível de síntese, nem de finalização, de forma que, no limite, se entrechocam, *comovem* ou afetam em suas finitudes singulares. Mantendo esse enfrentamento –entre a epopeia e o romance, entre o diálogo que une e o *diabolo* que separa, entre o bem e o mal, o humano e o inumano, a obediência e a autonomia, o masculino e o feminino, ou entre a voz e a escritura-, ilimitando os diferimentos: assim *Grande Sertão: Veredas* se oferece exposto, participando de avessos mas sem pertencer a nenhum.

Dessa maneira, se evidencia também a impossibilidade verdadeira da existência se pousar em uma condição que não seja o exílio, ou seja, que não há como se sentir “em casa em toda parte” senão a condição de aceitar que o mundo é lugar de passo -um asilo, não uma prisão- e que nele não há pátria à qual voltar, que a sua consistência é esse mesmo exílio, que o seu sentido está em uma errância sem retorno no meio da neblina, uma travessia sem destino



ou uma odisséia aventurada entre corpos que só são uns com os outros pelo *comum senso* do tato, e não pelo consenso de um fim-final.

Grande Sertão: Veredas é um texto que se excreve ou se narra como *corpus*, e faz desse acontecimento uma aventura cheia de sentido, portanto, já não mais a representação de um mundo acabado e perfeito.

O mito é uma pedra caindo aos pedaços

Como antes se disse, há uma leitura mítica que, junto com um pouco definido “pessimismo” de Rulfo, aparece recorrentemente na fortuna crítica sobre *Pedro Páramo* (ao menos tão insistentemente quanto a leitura “épica” de *Grande Sertão: Veredas*). Assim, o mito e o fatalismo¹⁰ rulfianos configuram uma leitura do livro que tende a articulá-lo à história literária com um viés que cabe denominar escatológico. Sirva como exemplo a seguinte citação de *La nueva novela hispanoamericana*, de Carlos Fuentes¹¹:

[...] Al fin Juan Rulfo [procedió] en *Pedro Páramo*, a la mitificación de las situaciones, los tipos y el lenguaje del campo mexicano, *cerrando para siempre* –y con llave de oro– la temática documental de la revolución. [...] No sé si se ha advertido el uso sutil que hace Rulfo de los grandes mitos universales en *Pedro Páramo*. [...] todo ese trasfondo mítico permite a Juan Rulfo proyectar la ambigüedad humana de un cacique, sus mujeres, sus pistoleros y sus víctimas y, a través de ellos, incorporar la temática del campo y la revolución mexicanos en un contexto universal. (FUENTES, 1969, p.560-561) [*Grifos nossos*]

Como é evidente, para Fuentes trata-se do fim “áureo” de uma temática e de um tratamento literário. *Pedro Páramo* seria sob esta óptica a pedra de toque da literatura latino-americana renascida¹². Provavelmente também o documento do fim de uma problemática¹³. O recomeço, como parece obvio, deveria ser estrondoso: um *boom*. O latino-americano de exportação se processa pela via de um apelo a modelos do universal, claramente ancorados em uma concepção etnocêntrica e eurocêntrica da cultura. Não vale a pena entrar nos detalhes que fizeram com que essa história perdesse muito do que sustentava a sua credibilidade

¹⁰ Sobre o fatalismo rulfiano, confrontar: Coddou, 1970; Blanco Aguinaga, 1955; Verdugo, 1982; González Boixo, 1997; Rodríguez Monegal, 1972, 1969; Fuentes, 1969.

¹¹ Com certeza essa leitura tem o seu mais importante antecedente na leitura que Octávio Paz fez do romance. (cf. 1967, p. 16-17)

¹² Para ver a transcendência da concepção de *Pedro Páramo* como o fim e começo de uma nova literatura latino-americana, confrontar: García Márquez, 1997; Rodríguez Monegal, 1974.

¹³ Como na versão oficialista do crítico Renato Molina Enríquez, que em 1955 escrevia sobre *Pedro Páramo* como uma recriação poética dos tempos anteriores à Revolução: “...antes de que la revolución lograra transformar los últimos vestigios de nuestro semifeudalismo agrario”. (apud RUFFINELLI, 1997, p. 590).



(principalmente se levados em conta os percursos atuais dos seus defensores), mas sim citar um trecho do ensaio “*Rulfo, el tiempo del mito*”, de 1980, em que Fuentes continua com sua leitura mítica:

Novela misteriosa, mística, musitante, murmurante, mugiente y muda, Pedro Páramo concentra así todas las sonoridades muertas del mito. *Mito y Muerte*: ésas son las “emes” que coronan todas las demás antes de que las corone el nombre mismo de México: novela mexicana esencial, insuperada e insuperable, Pedro Páramo se resume en el espectro de nuestro país: un murmullo de polvo desde el otro lado del río de la muerte. [...] *Pedro Páramo* es una novela extraordinaria, entre otras cosas, porque se genera a sí misma, como novela mítica, de la misma manera que el mito se genera verbalmente: del mutismo de la nada a la identificación con la palabra, de *mu* a *mythos* dentro del proceso colectivo que es indispensable a la gestación mítica, que nunca es un desarrollo individual. El acto, explica Hegel, es la épica. Pedro Páramo, el personaje, es un carácter de epopeya. Su novela, la que lleva su nombre, es un mito que despoja al personaje de su carácter épico. Cuando Juan Preciado es vencido por los murmullos, la narración deja de hablar en primera persona y asume una tercera persona colectiva: de allí en adelante, es el nosotros el que habla, el que reclama el *mythos* de la obra. [...] el mito es la identidad *del* lenguaje porque es la primera identidad *con* el lenguaje. [...] (FUENTES, 1997, p.929- 932)[Grifos no original]

Eis a versão do *Boom*, muito próxima das palavras do personagem Pedro Páramo, aquelas com que toma posse como amo e senhor de Comala: “¿Cuáles leyes [...]? La ley de ahora em adelante la vamos a hacer nosotros” (RULFO, 1997, p. 217). O *Boom*, pois, teria no mito de Rulfo a sua mais contundente fundamentação e pretenderia nessa apropriação tomar conta do “nós” da cultura latino-americana inserta em um contexto universal. Essa ideal unificação, entretanto, teria uma sorte análoga à do cacique que dá o seu nome ao livro: cedo ou tarde cairia aos pedaços.

Levando em conta que o nosso interesse se concentra sobre a disrupção da figuração ficcional na articulação de enredo, narração e escrita, procede agora atentar para os modos em que esse mito escatológico se interrompe ou cessa no romance, abalando por sua vez a leitura mítica habitual. Antes disso, entretanto, algumas considerações gerais sobre o mito.

Uma negação que se transforma em afirmação e que, por sua vez, torna-se uma comunhão ou “assembleia” pressuposta sem fim é, para Jean-Luc Nancy (2001, P. 88-89), a sequência de operação do mito¹⁴. Para o filósofo essa abrangência é totalizadora (ou “totalitária”) até o extremo de não permitir pela sua própria realização que o seu limite seja pensado: “la invención del mito es solidaria del uso de su poder [...] En este sentido, no

¹⁴ Para uma compreensão cabal da presente abordagem do mito, confrontar também: BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: DIFEL, 1982.



tenemos ya nada que hacer con el mito”. Perante essa totalização e perante as tentativas modernas de suspendê-lo para recriá-lo, caindo incessantemente na identidade opressiva do mito com a linguagem e, portanto, com o sentido, Nancy (2001, p. 90) propõe uma alternativa: “dirigirse a la interrupción del mito”. Se ele só opera pela sua radical separação a respeito da atualidade do questionamento, essa que impediria ao mito continuar irrealizado, então pode se dizer, com Nancy (2001, p 99-100), que ele: “está cortado de su propio sentido, sobre su propio sentido, por su propio sentido” ou que “la tradición es suspendida en el momento mismo en que se realiza”. A interrupção do mito devém da sua realização.

Eis o propósito: mostrar como *Pedro Páramo* realiza e interrompe toda tentativa de totalizá-lo ou unificá-lo como relato mítico. Antes disso, e para passar à análise textual, podem ser úteis mais algumas precisões de Nancy sobre o mito:

El mito es ante todo un habla plena, original, ya reveladora, ya fundadora del ser íntimo de una comunidad. El *muthos* griego [...] se convierte en el “mito” cuando se carga de toda una serie de valores que amplifican, llenan y ennoblecen esta habla, dándole las dimensiones de un relato de los orígenes y de una explicación de los destinos. [...] En el mito, el mundo se da a conocer, y se da a conocer a través de una declaración o de una revelación completa y decisiva. [...] Supone un mundo ininterrumpido de presencias, para un habla ininterrumpida de verdades, [...] una manera de ligar el mundo y de ligarse a él, una *religio* cuya preferencia es un “gran hablar” (NANCY, 2001, p.93-94).

Pode se dizer que, já no início de *Pedro Páramo*, um mundo ininterrupto de presenças ou verdades, tanto quanto a comunidade que se reúne ao redor da “grande voz” que profere os destinos e determina as origens, esse mundo total que foi Comala, está nos últimos estertores. Com efeito, quando Juan Preciado chega à aldeia procurando o seu pai, esse mundo pouco conserva da solidez sonhada por ele: “[...] se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala” (RULFO, 1997, p. 179). Muito ao contrário da satisfação dessa esperança, Preciado encontra no povoado, outrora governado pelo patriarca, só escombros ressequidos, almas em pena, ruínas, cacos de pedra sob um sol canicular. Aos poucos, percebe-se que o fracasso é a única coisa com que o personagem pode se encontrar e que isso tem a ver com o fato dele ter chegado com a visão fixada no passado, na miragem de paraíso transmitida pela mãe:

[...] siempre vivió ella suspirando por Comala; por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: “*Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche*” (p. 180)



[...] “... *Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...*” [...] “... *No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo.*” (RULFO, 1997, p.195)[*Grifos no original*]

A razão do fracasso de Preciado pode estar no fato dele não estar preparado para outra coisa do que reconhecer um mundo familiar. Isso faz com que, paradoxalmente, esse fracasso coincida com a satisfação do seu objetivo. Não se dispondo para ver e ouvir o estranho, nem para conceber a sua própria estraneidade, a sua qualidade de intruso ou estrangeiro, ele não pode senão sucumbir à lei que informa a Comala, aquela proferida por Páramo quando a sua ilusão pessoal de paraíso, e essa realidade transformada pela sua violência, fracassaram, após a morte de Susana San Juan: “Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre” (RULFO, 1997, p. 296). Assim, o núcleo original, aquele centro procurado por Juan Preciado, ao redor do qual foi se “formando un mundo” para ele, é também o lugar da “grande voz” que haverá de matá-lo. Entrar no âmago de Comala é entrar na Lei que a configura. Origem e destino coincidem no mesmo ponto morto, porquanto eles só podem ser proferidos como determinações absolutas, isto é, como verdades inabaláveis, que recusam o movimento, qualquer deslizamento de sentido não prefixado, sem perspectivas alternativas do real. Afinal, não seria equivocado pensar que a morte de Juan Preciado é o completo cumprimento das expectativas que motivaram o seu retorno: aceito na familiaridade da origem ele não pode senão cumprir o seu destino, morrer, e assim se juntar ao ciclo fatal do lar paterno.

Do túmulo que partilha com Dorotea “*La cuarraca*”, entretanto, Juan ainda terá uma oportunidade: poderá testemunhar a irrupção do estrangeiro, a sua vertical, o levantamento do corpo que profana e estremece tanto a lei paterna quanto a unidade do mito. A força da *cordilheira* haverá de interromper a horizontal da morte (e também a leitura “fatalista” do livro, a sua constrição mítica). Vamos, entretanto, deixar sob terra mais um pouco o personagem Juan Preciado, para continuar refletindo sobre a figuração total cuja disrupção pretende-se descrever.

Enquanto o leitor acompanha, no início do romance, o retorno de Preciado e vai descobrindo com ele que Pedro Páramo é “un rencor vivo” e que morreu faz muitos anos (RULFO, 1997, p.182-183), assim como que a atualidade de Comala difere muito daquela miragem projetada por Dolores, experimenta o ritmo sincopado da narração em primeira pessoa, cortada em pequenos trechos, até chegar repentinamente ao sétimo fragmento, em que



uma voz diferente narra um episódio do mais remoto passado. Da narração do filho passa-se à do pai, Pedro Páramo, que evoca uma cena de infância: encerrado no banheiro um Páramo menino, em atitude que significativamente sugere a masturbação, pensa no amor de sua vida, no exato momento de perdê-lo para sempre:

«Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. "Ayúdame, Susana." Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. "Suelta más hilo."

»El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

»Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío.»

-Te he dicho que te salgas del excusado, muchacho.

-Sí, mamá. Ya voy:

«De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina.»(RULFO, 1997, p.188-189)

Gestos de ar e de pedra. O movimento do que foge e o rachar-se do estático. Após a partida de Susana, no fragmento oitavo, a evocação de Pedro ainda reforça esta imagem dupla:

«A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras.» (RULFO, 1997, p. 189)

Comala resta como um lugar sufocante, sem ar e sem umidade. Roto o vínculo, Páramo, qual um Heatcliff canicular, fará tudo para reatar o laço do amor infantil. Se Susana está com Deus, haverá que ser Deus e a Divina Providência para estar com ela, atingir o máximo poder, mandar na terra e no além para voltar ao paraíso ou criá-lo à força se for preciso. A partir do episódio recém citado, Pedro Páramo roubará, expropriará, cooptará, assassinará, estuprará, falsificará; comprará as consciências de todos tanto quanto os seus corpos; pagará pela salvação da alma do seu filho Miguel (RULFO, 1997, p.203); destruirá todo possível concorrente; abandonará sua mulher grávida de Juan Preciado para despojá-la da sua herança; fará o possível e o impensável para se fazer poderoso, para finalmente dizer com toda propriedade: “La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros” (RULFO, 1997, p. 217). Dessa forma, a força do *Tlatoani* (o “senhor da grande voz”, em náuatle) pretende atingir a



moça perdida, alcançá-la na sua longínqua morada e trazê-la para a aldeia-fazenda, após comprar e assassinar o sogro Bartolomé San Juan.

Sabe-se dessa história toda pelos fragmentos que vão se justapondo aos narrados por Juan e Pedro, as vozes ou *murmillos*¹⁵ sufocados dos habitantes de Comala que, desde os seus sepulcros, falam da sua relação com o patriarca, de como aceitaram a sua lei e se entregaram ao estupro em corpo e alma em função das suas próprias ilusões, dos seus interesses particulares: o ambicioso Padre Renteria, que vende a absolvição de Miguel Páramo, ainda sabendo de ele ser o violador da sobrinha; Eduviges, que alugou a sua casa como local de torturas e execuções; a empregada Damiana Cisneros e a agregada Dorotea que, em troca de dinheiro e preferências, enganam e cooptam moças, “puñadito[s] de carne”(RULFO, 1997, p.287), para satisfazer as necessidades sexuais dos Páramo; o advogado Fulgor Sedano, que executa com artimanhas legais e sicariato a expropriação dos vizinhos da *Media Luna*; Bartolomé San Juan, que trata a sua filha como esposa e a vende para o latifundiário; sicários, jagunços, vítimas, etc. Essas vozes, pedaços que vão do monólogo ao troço de discurso, da narração em primeira pessoa à narração impessoal em terceira pessoa, passando pelo diálogo de mortos entre Juan e Dorotea (que domina na segunda metade do livro); todos esses murmúrios sucedem-se segundo uma estrutura de vinculações emocionais em que diversos episódios são evocados sem uma ordenação cronológica linear.

Essa variedade, entretanto, não corresponde a uma verdadeira heterogeneidade temporal, porquanto é ao passado, em que os donos dessas vozes aderiram ao mundo organizado pelo senhor da grande voz, que todos se referem. O tempo é um e só um: o tempo do patriarca, das origens perdidas, o tempo de uma memória que fixa os acontecimentos em uma visão única, total, em que nada pode ser mudado ou redimido. Do pretérito simples do filho que retorna ao pretérito imperfeito em que o pai evoca o seu amor de juventude, tudo está na temporalidade da morte, aquela decretada pelo dono da terra e dos corpos, aquela em que todos não podem senão sofrer como condenação a reminiscência das suas vidas cedidas e o fracasso das ilusões pelas quais se entregaram. Eis o tempo do mito: tempo do irremediável, do irredimível, da culpa, do que não pode ser alterado e se sofre como uma condenação comunitária sem saída. A terra do páramo cai sobre esses corpos sepultando-os, os mantendo em uma horizontal que, caso não houver uma disrupção, um levantamento e uma passagem à

¹⁵ *Los murmullos* foi o primeiro título do romance, antes da sua publicação como *Pedro Páramo*.



escrita, poderia se aceitar sob a denominação de “romance mítico” de Fuentes, Rodríguez Monegal & Cia.

Quando se descobre que a narração do retorno de Juan Preciado acontece no marco de um diálogo que mantém com Dorotea enquanto ambos estão enterrados, as condições de sua morte são esclarecidas: “-Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas” (RULFO, 1997, p. 235). O sufoco do filho reproduz a perda do pai, a ruptura das “cordas” lembra muito bem aquela da linha da pipa “en los tiempos del aire” (citada acima). A perda da ligação com o vivo equivale à aceitação no lar familiar e no seu tempo, à entrada do filho na horizontal da sepultura. Voltemos a essa tumba, para escutar com Juan e Dorotea como esse tempo imobilizado é interrompido por uma atualidade inelutável, pelo levantamento de um corpo que se recusa à constrição do mito, à condenação formal do dono da terra.

-¿Eres tú la que ha dicho todo eso, Dorotea?
-¿Quién, yo? Me quedé dormida un rato. ¿Te siguen asustando?
-Oí a alguien que hablaba. Una voz de mujer. Creí que eras tú.
-¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser *la que habla sola*. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. *Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño*. (RULFO, 1997, 255)[Grifos nossos]

Se Susana San Juan “*habla sola*” é porque a sua voz não se acompassa com o tempo do mito patriarcal, porque ela é a única que nunca foi verdadeiramente possuída por Pedro Páramo, precipitando-o com isso no “*desmoronamiento*”. Susana é a memória da expropriação imemorial, na sua ausência úmida sobrevive lacunarmente tudo o que é inapropriável, a criação, a feminidade, a fecundidade. Como Diadorim, ela retira na sua ausência aquilo que um sujeito ideal em auto-produção precisaria para se reproduzir¹⁶. Recusando, em resistência inoperante, a possessão de Pedro Páramo, da mesma forma que recusa a paternidade de Bartolomé San Juan e a autoridade espiritual do Padre Renteria; vivendo na rememoração o seu amado Florencio (“*Tengo la boca llena de ti, de tu boca*”; p.

¹⁶ Para Susan Buck-Morss, o sujeito que se gera e se produz a partir de si mesmo, é o motivo do mito, alienante por excelência, da anestésica moderna: “[...] a autogênese, certamente um dos mitos mais persistentes de toda a história da modernidade [...] O que neste mito parece fascinar o ‘homem’ moderno é a ilusão narcisista de controle total. [...] No entanto, a consciência feminista atual da academia revelou o quão temeroso do poder biológico da mulher pode ser este construto mítico. [...] Curiosamente, é nesta forma castrada que o ser é gerado macho –como se, nada tendo de tão embaraçosamente imprevisível ou racionalmente incontrolável como o pênis –suscetível ao sensorial- o ser pudesse então afirmar *ser* o falo. Tal protuberância assensual, *anestésica*, é este artefato: o homem moderno” (1996,p.15-16).



RULFO, 1997, 279), na “*sepultura de sus sábanas*” (RULFO, 1997, p.289); negando a existência do próprio Deus que não preservou o amado da violência do latifundiário (RULFO, 1997, p.279), Susana San Juan é a imagem viva da rebelião, do corpo que não aceita o sujeição do mito nem a sua lei. Se Susana, para Pedro Páramo, é “*Una mujer que no era de este mundo*” (RULFO, 1997, p. 287), é porque ela se recusa ao estupro, resiste toda apropriação e vive em uma atualidade permanente, um tempo que o *Tlatoani* não pode compartilhar.

A técnica narrativa reproduz esse gesto, permite ao leitor sentir a ruptura do tempo homogêneo por uma rememoração atrelada ao presente imediato, à experiência do corpo que se sabe inerte por uma imposição e prepara o seu levantamento como o evento mais significativo. Do pretérito da comunhão das vozes no mito, desse mundo ligado e religado pela Lei e imobilizado pela sua identidade com a Linguagem, passa-se abruptamente, no último terço do livro, a um monólogo em primeira pessoa do presente. Nessa fala de Susana, o pensamento, finalmente, prepara a sua liberação da morte imposta como fatalidade. Juan Preciado (do seu sepulcro) escuta as palavras de Susana:

Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir.

[...] Creo sentir la pena de su muerte...*Pero esto es falso.*

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. *Porque no estoy acostada sólo por un rato.* Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. *Porque estoy muerta.*

Siento el lugar en que estoy y pienso... (RULFO, 1997, p. 253) [*Grifos nossos*]

Da mesma maneira que Diadorim foi neblina, interrompendo na sua passagem tudo que o fazendeiro quis imobilizar com a sua narração, Susana San Juan é ar e umidade: a água que falta à pedra de que está feito Pedro Páramo para não se dessecar e cair aos pedaços:

Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la *neblina* que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra.

Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas. Luego desapareciste. (RULFO, 1997, p. 297)

Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan. (RULFO, 1997, p. 303)



Susana é a água que falta para o mundo do mito não cair em fragmentos. Mas ele cai. Após essa irrupção do monólogo de Susana, em que ela diz da morte “mas isso é falso”, declara estar deitada “não só por um momento”, sente o seu lugar e “pensa” (ver citação acima), tudo irá se desmontando aos poucos, até a cena final em que Pedro Páramo: “Dió un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (RULFO, 1997, p. 304).

Resta, todavia, um acontecimento, o último, se o leitor aceita o desafio de rearmar a cronologia dos fragmentos que compõem o livro. Após a morte de Páramo, caindo em pedaços depois de ser esfaqueado pelo único dentre seus filhos que não pode ouvir a sua voz nem reproduzi-la¹⁷, Comala acaba lentamente. Quando Juan Preciado retorna só restam alguns sobreviventes. Depois ele morre, é enterrado com Dorotea e escuta o monólogo de Susana. Como o evangelista esse Juan haverá de entrever - ou escutar - o evento de superação da morte: o levantamento do corpo que, tectonicamente, desafia a homogeneização plana da terra e se eleva como uma cordilheira de sentido sobre o mar mítico do planalto. O que se ouve já não é mais uma fala sobre as origens e os destinos, mas a luta dessa que “*no era de este mundo*” por libertar-se, a irrupção daquela estraneidade que se resiste a ser sepultada pelo mito:

-Se ha de haber roto el cajón donde la enterraron, porque se oye como un crujir de tablas.

-Sí, yo también lo oigo. (RULFO, 1997, p. 278)

O lugar do estrangeiro é onde o familiar torna-se estranho. Esse levantamento de Susana, rompendo o caixão preto ao que parecia condenada, é tão surpreendente que aqueles que aceitaram viver na imobilidade do mito mal acreditam no que ouvem:

-Yo. Yo vi morir a doña Susanita.

-¿Qué dices, Dorotea?

-Lo que te acabo de decir.(RULFO, 1997, p. 294)

Sob o peso da terra, esse corpo, no entanto, se eleva, desafia o limite, demanda para a existência uma mudança de valor. Do pressuposto representativo do mito à exposição dos seus pedaços, os restos daquilo que parecia inquebrantável. Isso evidencia que o sentido da vida e da morte não pode ser imposto por uma só voz, por maior que ela seja, que o seu sentido é cessar. Assim como a recusa do corpo amado dessecou a firmeza do poder de

¹⁷

Abundio Martínez, além de surdo e mudo, é o único contato de Comala com o mundo estrangeiro.



Páramo e o precipitou na catástrofe, a sobrevivência desse corpo como escrita lança um desafio ao leitor, tira-o da sua obsessão com o conhecido e o imposto pela tradição, o leva a montar e desmontar os fragmentos no qual aquele mundo se expõe, se interrompe e se desobra. Tudo o que é completo se desfaz quando exposta a sua limitação. Isso em *Pedro Páramo* acontece de uma maneira quase tangível: mostrando-se na sua finitude feita de pedaços de narração, demarcando-se como *corpus* de letras que formam monólogos, diálogos, pequenas descrições. Enquanto coletânea de trechos arbitrariamente cortados e montados, esse livro manifesta a sua incapacidade para conter o mundo porque, como *Grande Sertão: Veredas*, acontece no mundo, como todos os corpos com que não pode se fusionar, nem subsumi-los em si, nem esgotar em uma significação nuclear.

Como *corpus-fragmento*, ou seja, como dispositivo verbal que se expõe na sua instancia de traçado, de coisa descontínua, *Pedro Páramo* se dispõe ao toque e reconfiguração do outro (o leitor). No intervalo das peles inconfundíveis do livro e do intruso, apenas nesse contato que os difere infinitamente, e após uma conseqüente demanda de criação, pode-se esperar alguma coisa chamada “sentido”. Dessa maneira, aliás, o mito entra no texto como aquilo que deve ser desconjuntado pela contaminação disruptiva do estranho e pelo seu jogo com as “unidades” que o compõem: um quebra-cabeça narrativo, uma cordilheira de cacos amontoados, a ruína de um planalto pressuposto absoluto e sem fendas subterrâneas. Narrada, escrita e desmontada, essa ruína exige atualização permanente ao tempo que se mostra inapropriável; dilui a força mítica que a crítica anestésica teria tentado restabelecer ao romance no meio do redemoinho catastrófico da modernidade. *Pedro Páramo* é a pedra do romance total caindo aos pedaços.

O texto crítico pode ocupar o seu lugar de estrangeiro, lado a lado e em extrema tensão com as escrituras a que se dedica. A alternativa à normalização do latino-americano existe e está nos livros estudados, cada vez segundo as suas singularidades, só que nada tem de teleológica, nem consiste em erigir um ideal do mundo religado ou unificado. Não estritamente forma, então, mas força, gesto. Se a crítica quer ler isso como fatalismo ou escatologia, cabe à obra, ou à sua escritura em desobra, levantar-se para interromper essa Lei.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



- AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: DIFEL, 1982.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos: "Realidad y estilo de Juan Rulfo". In: **Revista Mexicana de Literatura**, n. 1. México: 1955, p. 59-86.
- BUCK-MORSS, Susan. "Estética e anestética: o 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado". In: **Travessia** (Revista de Literatura), n. 33. Florianópolis: UFSC, 1996, p. 11-41.
- CANDIDO, Antônio. "A literatura e a formação do homem". In: _____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades, 2002. p. 77-92.
- _____. "Literatura e subdesenvolvimento". **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987, p.140-162.
- _____. "O homem dos avessos". In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Fortuna crítica Nº6, Guimarães Rosa**. São Paulo: Civilização brasileira, 1991. p. 294-309.
- CODDOU, Marcelo. **Valoración de la obra de Juan Rulfo**. Chile: Universidad de Concepción, 1970.
- DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. São Paulo: Papirus, 1991.
- _____. "The Law of Genre", in: **Acts of literature**. Derek Attridge (ed.). New York-London: Routledge, 1992, p.221-252.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Lo que vemos, lo que nos mira**. Buenos Aires: Manantial, 2006.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Fundação editora da UNESP, 1997.
- FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana**. 1969. *Apud*. RUFFINELLI, Jorge. "La leyenda de Rulfo". In: RULFO, Juan. **Toda la obra**. Madrid: ALLCA XX/ SCIPIONE CULTURAL, 1997. p.p. 549-572.
- _____. "Rulfo, el tiempo del mito". In: RULFO, Juan. **Toda la obra**. Madrid:ALLCA XX/ SCIPIONE CULTURAL, 1997. p.p. 927-935.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel."Breves nostalgias sobre Juan Rulfo". In: RULFO, Juan. **Toda la obra**. Madrid:ALLCA XX/ SCIPIONE CULTURAL, 1997. p.p. 901-903.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos. "Lectura temática de la obra de Juan Rulfo". In: RULFO, Juan. **Toda la obra**. Madrid:ALLCA XX/ SCIPIONE CULTURAL, 1997. p.p. 651-662.
- GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão: Veredas**. 11.ed. José Olympio: Rio de Janeiro. 1976.
- HARSS, Luis. **Los nuestros**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.
- HEGEL, G.W.F. **Curso de estética: O sistema das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, 2007.
- MIGNOLO, Walter. "Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del 'tercer mundo'". In: RULFO, Juan. **Toda la obra**. Madrid:ALLCA XX/ SCIPIONE CULTURAL, 1997. p.p.531-547.
- NANCY, Jean-Luc. "El vestigio del arte". In: **Las Musas**. Trad.H. Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 2008.
- _____. **La comunidad desobrada**. Madrid: Arena Libros, 2001.



NOGUEIRA GALVÃO, Walnice. **As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no *Grande Sertão: Veredas***. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PASTA JÚNIOR, Antonio. “O romance de Rosa, temas do *Grande Sertão* e do Brasil”. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 55, p. 61-70, 1999.

PAZ, Octávio. **Corriente alterna**. México: Siglo XXI, 1967.

RAMA, Ángel. **La transculturación narrativa em América Latina**. México: Siglo XXI, 1983.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **El boom de la novela latinoamericana**. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

_____. **Narradores de esta América**. Argentina: Edición Carabela, 1969.

_____. **Narradores de esta América 2**. Montevideo:Alfa, 1974.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa**. São Paulo: UNESP, 2004.

RUFFINELLI, Jorge. “La leyenda de Rulfo”. In: RULFO, Juan. **Toda la obra**. Madrid:ALLCA XX/ SCIPIONE CULTURAL, 1997. p.p. 549-572.

RULFO, Juan. **Toda la obra**. Madrid:ALLCA XX/ SCIPIONE CULTURAL, 1997.

VERDUGO, Iber. **Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo**. México: UNAM, 1982.