

A CENA DO LUTO E A RUÍNA DA CENA EM *PEDRO PÁRAMO*

BELCASTRO, Guilherme (UFRJ)

1- Algumas questões metodológicas.

Esse artigo propõe-se a desenvolver uma leitura do romance mexicano *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo a partir de dois pontos centrais na obra: o luto e a ruína. A hipótese sobre o primeiro é a de que as cenas de luto interrompido funcionam como uma espécie de motor de uma narrativa povoada por fantasmas e buscas. Sobre a ruína, por sua vez, será desenvolvida a ideia de que ela é gerada pelo trabalho de luto impossível e, ao mesmo tempo, sua geradora, funcionando com um caráter fundacional, basilar, na obra como um todo. Além desses dois temas centrais, um terceiro ronda a escrita desse trabalho. É o tema da memória e da história, que parece ser o caminho indicado por essas linhas para uma continuidade da pesquisa. Se buscará estabelecer uma relação entre esses aspectos de forma a pensar como funcionam estruturalmente na narrativa.

Para tal, será feita uma leitura cerrada de alguns trechos selecionados do romance, de modo que as questões possam emergir da própria obra. Com uma estrutura faltante e completamente não-linear, *Pedro Páramo* se apresenta muitas vezes como uma narrativa onírica, em que os sonhos são vistos não como ilusões, mas como propriamente o que se tem para dizer. É o que se vê no seguinte fragmento, por exemplo:

Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala.

(RULFO, 2014, p.05)

Aqui, o sonho não tem um caráter diáfano, imaterial. Ele é o que há de real, o que gera o movimento do narrador e, portanto, da narrativa. As vozes que aparecem no romance são vazias, sem “ningún sonido, como las que se oyen durante lossueños” (Rulfo, 2014, p.51), de maneira que *sonho* se aproxima de *narrativa* e, a partir disso, é possível estabelecer uma relação com o modo de leitura delineado por Freud em *A interpretação dos sonhos*. Nela, Freud afirma:

Quando digo ao paciente ainda novato: „Que é que lhe ocorre em relação a esse sonho?“, seu horizonte mental costuma transformar-se num vazio. No entanto, se colocar diante dele o sonho fracionado, ele me dará uma série de associações para cada fração, que poderiam ser descritas como os „pensamentos de fundo“ dessa parte específica do sonho.

(FREUD, 2001, p.100)

Assim, a estrutura do presente trabalho se reafirma como uma maneira de analisar a obra justificada por sua própria estrutura. Se a narrativa é como um sonho, podemos dar-lhe um olhar similar, fragmentário, em que a análise depende de cada aspecto que, por mais ínfimo que pareça, pode ter um papel fundamental no trecho e na interpretação da novela.

É, então, a partir da seleção de trechos específicos que mais claramente possibilitem a compreensão da formação da cena do luto e da ruína da cena que esse trabalho pretende abordar o romance de Rulfo. É, de alguma maneira, homólogo ao movimento de leitura levado a cabo por Auerbach em sua grande obra *Mímesis*(1971) e

que na introdução à edição brasileira de 1971 é destacado por seus tradutores George Bernard Sperber e Suzi FranklSperber:

(A obra) não parte, para o seu estudo da “representação da realidade na literatura ocidental”, de definição alguma do que seja “representação”, “realidade”, “literatura” ou “ocidente”, mas entra, de chofre, na análise de um texto que, talvez pelo mero fato de abrir a obra, preenche para o leitor as condições todas implicadas no subtítulo da obra. Mediante este método de análise de textos, Auerbach procura delimitar, em cada caso, a visão específica que cada autor tem da realidade, e os meios de que se utiliza para representá-la.

(SPERBER, 1971, p. IX)

A análise de Auerbach parte de uma seleção de cenas representativas do todo para, na sequência, buscar construir junto à leitura os conceitos essenciais ao seu trabalho. Freud (2001), sobre esse mesmo método, fala em um *deslocamento metonímico*. Em outras palavras, partindo do próprio texto, assume-se que ele não significa nada de antemão, que é preciso construir o significado num jogo de negociação entre o que materialmente o texto oferece e o que o leitor crítico carrega como bagagem. Esse tipo de análise não se dá somente em relação à literatura analisada. É uma espécie de negociação triangular entre a literatura, a teoria usada para pensá-la e a intervenção do crítico, que articula esses vértices com o seu próprio texto.

A base teórica usada é, nesse sentido, selecionada pelo próprio texto literário, vinda sempre a posteriori, nunca funcionando como uma aplicação de conceitos. É assim que a psicanálise, aqui, se alinha ao texto literário. O luto e a ruína são vistos como estruturas que têm implicações literárias, não como conceitos que explicam a obra.

Para pensar a concepção de luto, nesse artigo foi levado em conta principalmente o texto basilar de Freud sobre o tema, *Luto e melancolia* (2011). Para pensar a ruína, as principais contribuições vieram de Benjamin (2012). Além disso, a articulação entre o trabalho de luto e a ruína, construída por Avelar (2000), foi bastante produtiva.

2 – As cenas de luto e as ruínas de *Pedro Páramo*.

- Yo. Yo vi morir a doña Susanita.
- ¿Qué dices, Dorotea?
- Lo que te acabo de decir.

Al alba, la gente fue despertada por el repique de las campanas. Era la mañana del 8 de diciembre. Una mañana gris. No fría; pero gris. El repique comenzó con la campana mayor. La siguieron las demás. Algunos creyeron que llamaban para la misa grande y empezaron a abrirse las puertas; las menos, sólo aquellas donde vivía gente desmañanada, que esperaba despierta a que el toque del alba les avisara que ya había terminado la noche. Pero el repique duró más de lo debido. Ya no sonaban sólo las campanas de la iglesia mayor, sino también las de la Sangre de Cristo, las de la Cruz Verde y tal vez las del Santuario. Llegó el mediodía y no cesaba el repique. Llegó la noche. Y de día y de noche las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento ruinoso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir. „¿Qué habrá pasado?“, se preguntaban.

A los tres días todos estaban sordos. Se hacía imposible hablar con aquel zumbido de que estaba lleno el aire. Pero las campanas seguían, seguían, algunas ya cascadas, con un sonar hueco como de cántaro.

- Se ha muerto doña Susana.
- ¿Muerto? ¿Quién?
- La señora.
- ¿La tuya?

- La de Pedro Páramo.

Comenzó a llegar gente de otros rumbos, atraída por el constante repique. De Contla venían como en peregrinación. Y aun de más lejos. Quién sabe de dónde, pero llegó un circo, con volantines y sillas voladoras. Músicos. Se acercaban primero como si fueran mirones, y al rato ya se habían avecinado, de manera que hasta hubo serenatas. Y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta. Comala hormigueó de gente, de jolgorio y de ruidos, igual que en los días de la función en que costaba trabajo dar un paso por el pueblo.

Las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió. No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo, de días de duelo. No hubo modo de hacer que se fueran; antes, por el contrario, siguieron llegando más.

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

- Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.
Y así lo hizo.

(RULFO, 2014, p. 122 - 124)

O trecho acima está nas últimas páginas do romance de Rulfo, pouco antes do final da narrativa, encerrada com a morte do patriarca da cidade. Trata-se da narração da manhã da morte de Susana San Juan, a mulher por quem era apaixonado Pedro Páramo. Na cena, o imperativo de luto é comunicado por todos os sinos de todas as igrejas do povoado, que ressoam ininterruptamente por três dias e três noites. O patriarca do povoado tem a certeza de que o povo a ele submetido responderá ao chamado e se fechará em um grande trabalho de luto. Ainda assim, a mensagem não é transmitida. Poucos habitantes de Comala entendem do que se tratava aquele incessante ressoar de sinos e a chegada de curiosos atraídos pelo constante repique só agravou o equívoco de interpretação, fazendo com que, ao final, todos se unissem em uma festa. Não houve como explicar que se tratava de um luto, diz o narrador. Esse equívoco de Pedro Páramo demonstra que seu poder não se estende como ele acreditava. Anteriormente, isso aparece também na própria relação entre ele e Susana San Juan, uma mulher que escapava completamente ao seu domínio e controle, desde a infância. Em resposta à ação do povoado, Pedro Páramo cruzará seus braços e levará a cidade à ruína.

Nesse sentido, no trecho destacado, o trabalho de luto aparece como impossível de ser levado a cabo. A cidade, como uma entidade, responde a esse imperativo de luto com indiferença e negação. A ideia que emerge, então, é a de que, de alguma maneira, o luto ocupa um papel central na obra, como se nota ao levar-se em conta que a narrativa é posta em marcha por conta de um pedido feito pela mãe do primeiro narrador em seu leito de morte a cobrar o esquecimento em que haviam sido deixados - “El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbrase caro” (RULFO, 2014, p. 5). E tudo retorna uma vez mais à impossibilidade, já que - e só o descobrimos à metade do romance - o narrador principal já está morto antes de encontrar o pai. Essa sequência de trabalhos de luto incompletos é o que funciona como uma espécie de motor das narrativas, igualmente em pedaços, como se verá mais adiante.

Tais narrativas destroçadas, por sua vez, fazem parte de mais um eixo organizador do romance de Rulfo. Trata-se da concepção de ruína, que permeia a novela em diversos níveis. A anunciação da dizimação instaurada por Pedro Páramo no trecho acima ao cruzar seus braços em represália ao luto negado a sua mulher é uma ruína com que o leitor do romance, a altura do seu final, já está familiarizado e, de alguma maneira, incluído. O resultado desse ato de vingança do patriarca é a ruína da cidade em que chega o primeiro narrador, Juan Preciado, filho esquecido de Pedro Páramo, ainda

nas primeiras páginas do romance. Chegando a Comala carregado pelas memórias de sua mãe - “Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros” (Rulfo, 2014, p. 6) - Juan se depara somente com restos, pedaços. Nada ali é completo, inteiro. O que se encontra são ruínas: de casas, que um dia haviam sido agradáveis casas brancas de um povoado; de pessoas, fantasmas que guiam o narrador e o leitor pelos caminhos da cidade; e de histórias, contadas por esses fantasmas, enigmáticas, que deixam sempre um espaço vazio. Além disso, a própria estrutura narrativa também apresenta suas bases formadoras em escombros, já que posições como o narrador, o foco narrativo, o tempo e o espaço são postas em questão e transformadas em pontos problemáticos do romance, de forma que não funcionam como bases sólidas sobre as quais se constrói um reflexo de uma sociedade. A cena narrativa rui junto de Comala. Vale lembrar: trata-se da história do ocaso de um povoado, do que restou dele, de suas reminiscências.

Assim, nota-se que começam a delinear-se mais claramente esses dois temas que parecem centrais na novela: o luto e a ruína. Embora entrelaçados - conforme espero que fique mais claro daqui para frente - cada um desses pontos será pensado como constituinte da forma da narrativa e receberá atenção em tópicos específicos no decorrer deste trabalho.

2.1 – Luto

Voltemos agora nossas atenções ao fragmento do romance com que comecei o capítulo. Nele, é possível ler o repique dos sinos de todas as igrejas da cidade como uma mensagem com alguns sentidos: por um lado, o aviso da morte de Susana San Juan. “Morreu a senhora de Pedro Páramo”, é o que os sinos têm a intenção de dizer. Além disso, do badalar incessante, dessa mensagem que se crê clara, pode-se inferir uma espécie de ordem da qual não se pode fugir: “façam o luto”. Faz lembrar um costume de alguns povoados de Aragão, na Espanha, citado por Buñuel (2009) em sua autobiografia, nos quais toda a cidade toca tambores durante um dia inteiro, ininterruptamente, do meio dia da Sexta-Feira Santa até o meio dia do Sábado de Aleluia. Interessantemente, o repicar incessante nesse costume também é relacionado ao luto, ao grande trabalho de luto católico, repetido todos os anos na semana da morte de Cristo. Diferentemente do trabalho da Semana Santa católica - que culmina na festa do domingo de páscoa, pela ressurreição de Cristo-, o luto de Pedro Páramo não obtém sucesso, redenção ou qualquer aspecto positivo. No extremo oposto, é negado pelo povoado. O imperativo do luto é ignorado e dele é feito uma festa. Disso, emerge a questão que mais nos interessa nesse momento: Quais são as implicações literárias da impossibilidade do trabalho de luto?

Deixemos essa questão em suspenso, por um momento, para retornarmos ao começo do livro e avançarmos no tempo cronológico da narrativa. Me refiro às primeiras páginas do romance, quando Juan Preciado, o primeiro narrador, chega a Comala buscando seu pai, guiado pelas palavras de Dolores, sua mãe, que pediam que fosse cobrar o esquecimento em que haviam sido deixados. O contexto em que essas palavras foram ditas, no entanto, fazem toda a diferença: Dolores estava em seu leito de morte, de modo que seu pedido era também, tal qual os sinos das igrejas de Comala, um imperativo de luto. A busca de Juan Preciado, então, é uma tentativa de construir uma imagem desse pai ausente, dessa figura que nomeia o romance, à qual está orientada toda a novela, mas de quem pouco se sabe. E é ainda nas primeiras páginas da narrativa que o leitor é avisado de que a procura será um fracasso. Pedro Páramo está morto, diz o

primeiro guia de Juan, seu meio irmão Abundio. Então, já que não poderá cobrar nada, por que seguir? Como seguir?

De certa maneira, segue-se porque se trata de um trabalho de luto, ainda que não simplesmente no nível temático, em que o narrador busca uma forma de viver sem a mãe, agora morta. Se ao princípio do romance parece funcionar dessa forma - que, literariamente, seria ingênua - com o decorrer da leitura, e poucas páginas são necessárias para tal, percebe-se que a estrutura do luto atua mais profundamente na obra, relacionada ao modo como se narra. Freud, em *Luto e melancolia*, define o luto como o exercício de desvincular de um objeto perdido à libido que a ele se atrelava, nesse processo, “o mundo se tornou pobre e vazio” (FREUD, 2011, p.53). Se queremos pensar a obra de Rulfo nessa relação, parece ser necessário dizer que é a própria estrutura narrativa que se torna pobre e vazia. Isso, entretanto, de forma alguma funciona como um esvaziamento de sentido, muito pelo contrário, é nesse empobrecimento que a estrutura da obra se mostra forte e geradora de sentido.

Todos os personagens que aparecem, incluído o primeiro narrador, estão mortos ao final da narrativa. Ninguém se salva. Toda a narrativa gira em torno das palavras de mortos e só chegamos a compreendê-lo à metade do livro, quando a posição de narração de Juan Preciado é revelada. Ele narra desde a sua tumba, contando a sua companheira de jazigo como foi sendo guiado por fantasmas desde que se aproximou da cidade. Desde o princípio, portanto, os fantasmas são os guias responsáveis pela condução desse esforço de encontrar um lugar no discurso para esse pai irrecuperável materialmente. Esses fantasmas, então, não estão mais no plano das ações; deles, só se pode obter narrativas - sobre Dolores Preciado, sobre Pedro Páramo, sobre Comala, sobre ninguém - e é com elas que Juan Preciado tenta levar a cabo seu trabalho de luto. No plano estritamente dos narradores, nota-se uma sobreposição de vozes que ocupam esse papel alternadamente, muitas vezes sem distinção clara entre elas. É o caso do trecho destacado, que apresenta, nas primeiras linhas, um diálogo desconexo com o trecho que se segue. A essa altura do romance somos levados a crer que se trata do diálogo entre os companheiros de cova Juan Preciado e Dorotea, mas a distinção não se faz claramente. É esse trecho, inclusive, em que se vê o que parece ser as últimas palavras de Juan, o primeiro narrador. Reproduzo mais uma vez o pequeno diálogo:

- Yo. Yo vi morir a doña Susanita.
- ¿Qué dices, Dorotea?
- Lo que te acabo de decir.

(RULFO, p.122).

Ora, levando-se em conta que ainda há um caminho a ser percorrido no romance, é bastante relevante que o personagem, que até certo ponto se cria ser o principal narrador, desapareça dessa forma. Ainda mais se considerarmos o teor de esvaziamento que se nota no diálogo como um todo. Percebe-se que Juan Preciado está desconectado do que diz Dorotea, perguntando o que ela quer dizer. Além disso, é relevante notar que não há nenhuma referência direta ao personagem, sem nenhuma espécie de nome ou pronome sujeito que se refira a ele. Juan já não é sujeito, aparece por última vez como o pronome objeto “te”. Foi expelido da narrativa. Na sequência desse pequeno diálogo, vem a história do luto negado a Pedro Páramo e a narrativa se mantém seca e vazia. É o que se percebe na sucessão de períodos estanques ou coordenados entre si. Tudo isso faz parte do esvaziamento e empobrecimento do mundo e do ego - considerando o “eu” do narrador que desaparece - mencionado mais acima.

É nesse ponto que a estrutura do romance se aproxima da estrutura do luto e da melancolia. Essas são as implicações literárias que vêm da impossibilidade de luto,

tanto do luto negado a Pedro Páramo, quanto do interrompido pela morte de Juan Preciado. O efeito é uma estrutura em escombros, em que as indicações de leitura são, quando muito, sugeridas. A narrativa, formada por ruínas, só pode produzir novas ruínas. Essa associação entre cadáver, ruína e trabalho de luto foi muito bem desenvolvida por Idelber Avelar:

“el cadáver se afirma como el objeto alegórico por excelencia porque el cuerpo que empieza a descomponerse remite inevitablemente a esa fascinación con las posibilidades significativas de la ruina que caracteriza la alegoría. El duelo es la madre de la alegoría. De ahí el vínculo, no simplemente accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico y las ruinas y destrozos: la alegoría vive siempre en tiempo póstumo”.

(A VELAR, 2000, p. 18, 19)

Antes de comentar especificamente a relevância do trecho, vale ressaltar a associação desenvolvida por Avelar entre a ruína e a alegoria, em que esta se opõe ao símbolo justamente por assumir uma perspectiva que não ignora a possibilidade de haver restos. O simbólico, diz Avelar, trabalha no campo metafórico da totalidade, em que as características de um determinado objeto são transferidas sem restos ao seu símbolo. A alegoria, no entanto, funciona metonimicamente, de maneira que é preciso ter consciência de que o processo de transposição de características deixa restos com os quais é preciso lidar.

Retomando o trecho, ele poderia ter sido escrito para falar de *Pedro Páramo*. Nele, o cadáver em decomposição - e é importante lembrar que no romance de Rulfo sempre há uma distinção clara entre o fantasma e o corpo, sendo o narrador da história um cadáver, não um fantasma - aparece como responsável por abrir caminho para uma interpretação alegórica e pela ruína. Além disso, mais à frente no texto, Avelar ressalta a importância do fantasma como ruína. Assim, nessa concepção, a relação entre ruína e luto é de posterioridade, como se nota pela última frase do trecho. Parece, no entanto, que em *Pedro Páramo* a relação é dialética, de maneira que o luto forma e é formado por ruínas. É, como já foi dito aqui, a ideia de que a partir de escombros não se erguem prédios, a partir de relatos de fantasmas só podem ser produzidos relatos fantasmagóricos.

É nessa relação que Rulfo coloca o seu leitor. Quando, na metade da narrativa, descobre-se que o que estávamos ouvindo eram palavras de um fantasma, o leitor é obrigado a reinterpretar tudo o que leu, inclusive seu papel. Até esse ponto, acreditamos que Juan Preciado era um narrador em primeira pessoa que guia sua narrativa através de um monólogo. No entanto, logo após a cena de sua morte, descobrimos que não se tratava de um monólogo, e sim de um diálogo entre ele e sua companheira de cova, Dorotea. O leitor, nesse momento, é deslocado da sua posição e levado à própria Comala. Tudo o que lemos - o que temos acesso - são os murmúrios dos mortos. Nossa própria busca se vê limitada a esse ponto de vista. Monegal (1996) afirma que a história chega quase a se explicar quando se descobre que o Juan Preciado narra desde sua tumba. No entanto, me parece que essa revelação funciona muito menos para dar uma explicação do que se vinha construindo até então, do que para construir uma outra base de leitura. Nessa outra chave de leitura, estamos ao lado do narrador em sua incapacidade e a nós é passado o duro fardo de seguir com esses trabalhos de luto, ainda que nos seja impossível - pela relação que se trava com a literatura - de concluí-lo. Cada palavra sobre *Pedro Páramo*, se respeita a sua estrutura, é uma palavra alegórica, consciente dos escombros que invariavelmente deixa para trás.

2.2 – Ruína.

Pedro Páramo, como romance, é uma grande ruína. Como já dito, sua estrutura é formada por escombros, restos, e o resultado literário disso é que a obra não permite que se construa sobre ela nenhuma interpretação totalizadora. Se nem mesmo o luto é possível, só resta lidar com o que sobra das narrativas em pedaços dos fantasmas que guiam Juan Preciado e o leitor.

Voltando as atenções às questões que emergem da relação entre a narrativa e as ruínas pelas quais ela é formada, volto a chamar a atenção para o fato de que as histórias contadas em *Pedro Páramo* são, em todos os casos, palavras de fantasmas. Assim, todos os que assumem a posição de narrador – Juan Preciado, Eduviges, Abundio, Pedro Páramo – estão mortos. Como reflexo no foco narrativo, tem-se a passagem de voz entre esses narradores-personagem de modo que, por vezes, é totalmente impossível chegar a uma conclusão sobre quem está falando. É o que se nota, por exemplo, no seguinte fragmento:

“Oí que ladraban los perros, como si yo los hubiera despertado.
Vi un hombre cruzar la calle:
- ¡Ey, tú! – llamé.
- ¡Ey, tú! – me respondió mi propia voz.
Y como si estuvieran a la vuelta de la esquina, alcancé a oír unas mujeres que platicaban:
- Mira quién viene por allí. ¿No es Filoteo Aréchiga?
- Es él. Pon la cara de disimulo.
(...)
La noche. Mucho más allá de la medianoche. Y las voces:
- ... Te digo que si el maíz este año se da bien, tendré con qué pagarte. Ahora que si se me echa a perder, pues te aguantas.
(...)
- ...Mañana, en amaneciendo, te irás conmigo, Chona. Ya tengo aparejadas las bestias.
- ¿Y si mi padre se muere de la rabia?
(...)

Ruidos. Voces. Canciones lejanas:

*Mi novia me dio un pañuelo
Con orillas de llorar...*

En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran.”

(RULFO, 2014, p. 46 – 49)

De quem são essas vozes? Que diálogos são esses? Murmúrios perdidos pela cidade invadem a narrativa sem nenhuma indicação. Quando muito, podemos supor, como é o caso do começo do fragmento, em que há um narrador em primeira pessoa e, como antes quem narra em primeira pessoa era Juan Preciado, deduzimos ainda se tratar dele, mas sem grande certeza. Em seguida, vozes próximas a esse narrador, mas sem corpo, o atormentam falando entre elas de algo que parecia suceder ali. Depois, uma descrição meramente temporal, sem nenhum verbo. Mais um passo em direção ao esvaziamento é dado e já não há nenhuma descrição, nenhum narrador, apenas vozes. E o trecho final, em que as canções são ruídos, como se fossem cantados por mulheres.

A narrativa, assim, converte-se, a essa altura do romance, em um *como se*. Não são mulheres que cantam, são vozes como se fossem de mulheres. É como se o tempo se sobrepusesse, sem permitir que as ações se coloquem em uma progressão linear, os fatos vão acumulando-se uns sobre os outros, em uma espécie de espiral. É esse o tempo da morte, do cadáver e da ruína. É como ressalta Carlos Fuentes (1996), quando chama a atenção para uma frase que começa na página 27 e só é retomada na página 36, deixando tudo que acontece nesse meio tempo como mais uma volta no parafuso.

Juntamente com o tempo, os espaços se sobrepõem. É como se toda Comala fosse como a casa de Eduviges Dyada, a primeira personagem que abriga Juan Preciado ao chegar à cidade. Uma casa em ruínas, o teto já não a cobre por completo, mas com seus quartos todos trancados e, dentro deles, os móveis dos que se foram e planejavam um dia voltar. Esses móveis são ao mesmo tempo, os diversos espaços e tempos que convivem nesse romance. Desde que o leitor chega a Comala, junto a Juan Preciado, é levado de um lado a outro sem ter ciência dos caminhos sobrepostos. É, também, uma noção não linear do espaço.

Como já dito anteriormente, a ruína em que se encontra a cidade é origem de uma sucessão de trabalhos de luto abandonados. No entanto, uma leitura da obra bastante reconhecida, feita por Franco (1996), propõe que a destituição de um papel divino centralizador seja a responsável pela ruína de Comala. Ela desenvolve uma argumentação que observa essa queda de um lugar divino por um viés que, de alguma forma, tenta resolver o problema da novela, ainda que essa intenção não tenha ocorrido ao autor. Digo isso pois, nesse artigo, sustenta-se que a morte dessa totalidade teológica implica uma total ausência de moralidade na cultura mexicana - a qual adjetiva como “minoritária” e “isolada” (FRANCO, 1996, p.866) – visto que o que toma seu lugar é a relação capitalista e a lei do mais forte, mas, por se tratar de um povoado que está fora ao mesmo tempo da lei divina e da lei do capital, Comala sucumbe ao depender de um homem que centraliza o poder e o capital. Dizela:

“En la sociedad mexicana de *Pedro Páramo* existe la estructura feudal y tribal mediatizada por el dinero y sin la presencia de una burguesía. Esto significa que el trabajo y el esfuerzo, los motores de la sociedad puritana se encuentran ausentes en Comala. (...) Por eso, Comala es fantasmal, porque sus habitantes muertos están atormentados por un orden moral que ya no se puede aplicar y que invade las formas vacías de la vida de la comunidad.”

(FRANCO, 1996, p.876.)

De acordo com essa visão, existiria a possibilidade de salvação de Comala, desde que se encaixasse no modelo que ela chama da “sociedade puritana”. A incapacidade dessa sociedade “minoritária” e “isolada” de adequar-se ao seu novo deus - o capital - é o que a leva ao seu fim.

O que viemos construindo até aqui vai de encontro a essa noção, a partir do momento em que, apesar de compreendermos a relação entre a estrutura de poder centralizada, a posição do capital e a ruína de Comala, observamos que o que determina os braços cruzados de *Pedro Páramo* é o trabalho de luto.

Todos esses pontos se integram na associação já contemplada entre alegoria e ruína de Avelar, que contribui para a interpretação desenvolvida aqui:

“la memoria del mercado pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva sin restos. Es decir, concibe el pasado como tiempo vacío y homogéneo, y el presente como mera transición. La relación de la memoria del mercado con su objeto tendería a ser, entonces, simbólico-totalizante.

No todo, sin embargo, es redondez metafórica en el mercado. Al producir lo nuevo y desechar lo viejo, el mercado también crea un ejército de restos que apunta hacia el pasado y exige restitución.”

(A VELAR, 2000, p.14)

De acordo com a relação tecida entre *mercado*, *metáfora* e *símbolo*, o resto, que é pensado aqui como ruína, é o lixo do mercado. É o que não lhe serve, já que não responde à lógica do capital. Assim, a entrada do capital nessa posição divina, como propõe Franco, não geraria ruínas. Os escombros, na obra de Rulfo, não fazem parte do descarte, eles são a própria estrutura que a mantém de pé. Como indica Avelar, o capital

cria um exército de restos que aponta ao passado e exige restituição. Ora, não é preciso grande esforço associativo para encontrar nessas palavras um eco da nona tese sobre o conceito de história, de Benjamin:

“Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É essa *tempestade* que chamamos progresso”.

(BENJAMIN, 2012, p.245, 246)

Claramente se nota o imperativo de restituição desse passado que aparece tanto em Avelar, quanto em Benjamin. É preciso lidar com esses restos deixados de lado. Mas para quê? Benjamin explica: para lidar com a história. Avelar responde: para lidar com a memória dos mortos. A postura do anjo narrada pelo filósofo alemão indica já essa possibilidade de maior aproximação dos mortos, por parte de Avelar. “Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”. Ora, se por um lado o anjo da história não pode acordar os mortos, o anjo da literatura só pode ouvi-los. Mas se engana quem acredita que poder ouvir os mortos tornaria possível juntar os fragmentos. As ruínas que se juntam e se somam aos pés dos anjos não podem ser reconstruídas. Mas por quê? pergunta-se.

Observemos, por um momento o quadro a que se refere Benjamin no trecho citado acima:



Figura 1 - Angelus Novus (KLEE, 1920)

O anjo da história, a cujos pés se acumulam as ruínas infinitas, é, ele próprio, uma ruína. Não apenas pelo estado do quadro, aparentemente afetado pelo tempo, mas principalmente pelos traços alegóricos que formam a representação do anjo. Não há uma tentativa de reproduzir fielmente um anjo, pelo menos não como se reproduziu

durante grande parte da história da arte. Há, seria possível dizer, um esboço. No entanto, prefiro levar ao extremo oposto e afirmar que há um resto. Como ruína, não cabe a ele mesmo reconstruir as ruínas. Não lhe é permitido. E é o mesmo que passa em *Pedro Páramo*. A nós, leitores que à metade da obra somos arremessados dentro dela, não nos cabe construir nada de novo. Só podemos ouvir os murmúrios dos fantasmas e murmurarmos nós mesmos. É esse o papel do crítico alegórico, já que “o crítico, como o melancólico, penetra seu objeto até as entranhas, mas é o crítico que lhe atribui o poder de vaticinar. No final, o crítico se apaga diante de um objeto que deixou de ser mudo.” (ROUANET, 2008, p.20). Para dar sentido a essas ruínas, o crítico precisa transformar-se ele mesmo em ruína, apagando-se, enterrando-se na cova ao lado de Juan Preciado. A melancolia dos lutos interrompidos é também a melancolia do crítico que, para tentar reconstruir as ruínas, se vê obrigado a ruir.

Sob o efeito dessa exigência de restituição dos fantasmas de *Pedro Páramo*, gostaria de fazer referência à obra de outro artista gráfico relevante à interpretação aqui desenvolvida. Me refiro a José Guadalupe Posada, um dos grandes gravuristas mexicanos, que constituiu a base de influência que viria a dar ao mundo outros grandes nomes das artes visuais, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco.

Vejamos então uma gravura de Posada que muito tem a acrescentar à ideia de que a ruína e a morte estão bastante relacionadas a uma ideia de história e memória:

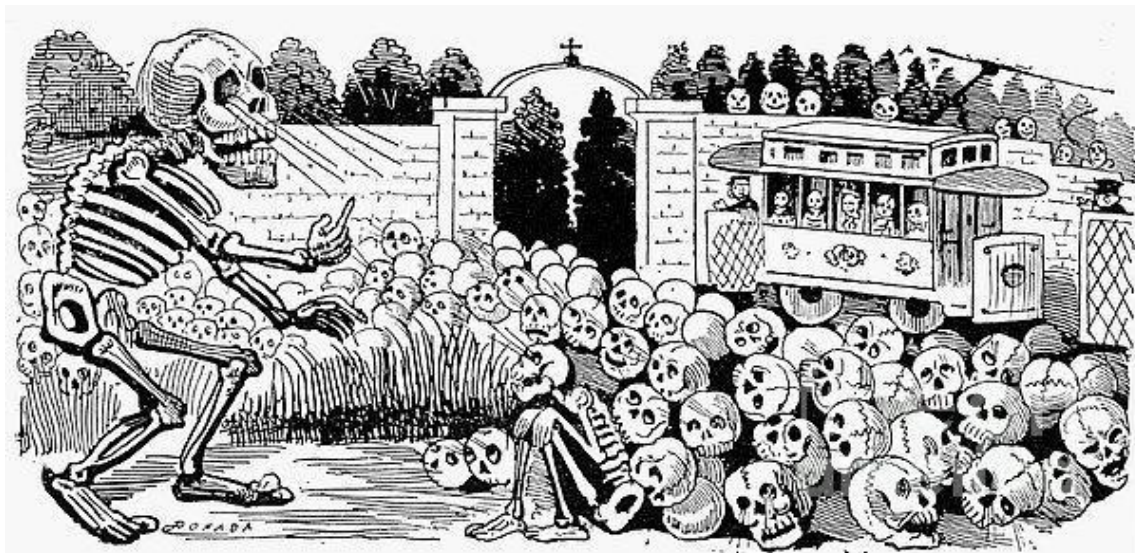


Figura 2 - Gran Calavera Eléctrica (POSADA, 1907)

A gravura se chama *Grancalavera eléctrica* e apresenta uma caveira de pé hipnotizando vários crânios humanos amontoados à sua frente, enquanto, no plano de fundo, um bonde elétrico entra no cemitério. Segundo uma interpretação comum da obra, trata-se de uma crítica à distração causada pelos bondes elétricos introduzidos na Cidade do México no começo do século XX, que tiravam a atenção do povo das suas verdadeiras questões importantes. Nesse período, a capital mexicana era uma cidade com grandes problemas sociais, em que a miséria e o analfabetismo eram maus disseminados e agravados pela ditadura de Porfirio Díaz, que já se estendia por mais de trinta anos. As gravuras de Posada eram, muitas vezes, a única maneira pela qual os pobres iletrados obtinham acesso à informação e à crítica social. É como indica Carlos Fuentes:

Posada desenhou e imprimiu cartazes e jornais de rua para o povo, que exigia a reportagem direta e „sensacionalista“ do que estava ocorrendo, para saber quem assassinou quem, quem dera à luz a uma criança com duas cabeças, quem ganhara as eleições presidenciais e quando ia passar um cometa sobre as nossas cabeças.

(FUENTES, 2001, p.292)

Esse povo que exige a reportagem direta são os próprios personagens da gravura de Posada. São os crânios amontoados, por um lado, aos pés da caveira que os hipnotiza, por outro - ainda que não se veja na gravura - aos pés do anjo da história que sabe da necessidade de lidar com essas ruínas, mas que pouco pode fazer. A morte em Posada assume esse papel geral. Não só os mortos são caveiras, muito pelo contrário, elas estão em todas as partes. As ruínas estão por aí, caminham, falam, leem jornal. É preciso saber ouvi-las.

Ainda falando sobre Posada, Fuentes afirma:

“Já fora do comum por si mesma, essa concepção se torna única quando todas as imagens precedentes, mas sobretudo a da morte, confluem para um modo de ver a revolução - e, por conseguinte, a história - como violência e morte. Visão tumultuosa, animada e brincalhona da morte, a obra de Posada não apenas oferece à sociedade, ao espírito de Goya seu espelho disforme, como igualmente lhe oferece uma franca apreciação da história como ruína. Pois Posada nos ajuda a unir nossa continuidade cultural a uma constante exigência crítica. Pagamos caro pela crença equivocada de que a história e a felicidade podem coincidir, beatificamente. Posada recorda-nos que devemos ser sempre críticos. Toda felicidade é relativa, porque absolutos não existem. A história só é história se não nos engana com uma promessa de êxito absoluto ou de cumprimento perfeito. E só pode viver a vida quem não deixa de lado a consciência trágica, inclusive, como o faz Posada, na visão da morte”.

(FUENTES, 2001, p.296)

Já não resta dúvidas da relação entre a morte, a ruína, a história e a memória. Tanto em Posada quanto em Rulfo, as ruínas mexicanas clamam por novas leituras. Exigem que suas memórias sejam exumadas e trazidas à tona para que sejam lidas, ouvidas, narradas. É preciso que o leitor crítico dê voz a elas.

3- Conclusão

Assim, o caminho desenvolvido aqui teve um traçado que partiu dos trabalhos de luto interrompidos - marcados estruturalmente pela relação entre o mundo vazio e o esvaziamento do papel dos narradores -, o que gera ruínas em todos os níveis da narrativa, desde o tema, até os narradores, passando pelo tempo e pelo espaço. A partir de Benjamin e de Avelar, a ruína emerge, também, como um imperativo de restituição. E é ao final desse trabalho que se ergue a exigência feita pelas ruínas de Comala: é preciso reconstruir e pensar como funciona a estrutura memorialística do romance de Rulfo. Nele, parece, se articulam as construções de memória relacionadas a principalmente três eixos: Pedro Páramo, a cidade e a revolução mexicana.

A memória na novela, nesse sentido, aparece sob uma constante tensão: por um lado, uma memória de uma cidade que responde como uma entidade; de filhos que atuam no lugar de outros filhos, e cujos atos - e, de alguma maneira, seus pecados - se sobrepõem e se acumulam como se fossem cometidos por um só; de uma revolução que aparentemente constitui somente um plano de fundo, mas que não pode ser ignorada. No outro extremo dessa corda sob tensão estão uma série de fiapos memorialísticos que constituem o tecido da novela. São histórias sobre Pedro Páramo, sobre a mãe de Juan Preciado, sobre moradores da cidade. Os problemas que nascem dessa constante disputa entre essas memórias - da qual, em nenhum momento, parece emergir um vencedor -

giram em torno de algumas incertezas como, por exemplo, a questão sobre quem pode contar a própria história? Ou então, quem pode contar a história de um patriarca? E, por que não, de que se constitui a história de uma pátria?

4- Referências Bibliográficas.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Georg Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971

AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción post-dictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política - Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify.2009.

FRANCO, Jean. *El viaje al país de los muertos*. In: FELL, Claude. Rulfo, Juan. *Toda la obra. Edición crítica*. 2ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996. p.865-876

FREUD, Sigmund. *A Interpretação de Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001

_____. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011

FUENTES, Carlos. *O espelho enterrado: reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. México D.F.: Editorial RM, 2014.

Guilherme Belcastro é graduado em Letras Português-Espanhol pela UFRJ, com um período de intercâmbio na Universidade de Málaga. Atualmente é mestrando em Teoria Literária no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Participa do grupo de estudos “Cena traumática e cena da escrita em Marcel Proust e Marguerite Duras” e participou do grupo “Proust com Freud: não há palimpsesto sem rasura”, ambos coordenados pela professora Flavia Trocoli.

Email: guilhermebelcastro@hotmail.com