

UMA HISTÓRIA ÍNTIMA: UM LUGAR PARA A HISTÓRIA EM *PEDRO PÁRAMO*, DE JUAN RULFO.

BELCASTRO, Guilherme. (UFRJ)

A crítica literária, no decorrer do tempo, vem assignando ao que se convencionou chamar de romance realista, principalmente a partir do século XIX, um lugar privilegiado nas relações entre a obra literária e a história. Esse artigo propõe uma mudança de perspectiva nessa relação, buscando pensar como uma obra como *Pedro Páramo* (2014), que ultrapassa os limites do realismo tradicional do século XIX – seja ela considerada fantástica, um exemplar do realismo-maravilhoso ou outras categorizações possíveisⁱ - representa alguns acontecimentos históricos relevantes para a historiografia mexicana. No decorrer dessa argumentação, será possível perceber que as estratégias e técnicas literárias que o romance de Rulfo lança mão não podem se limitar ao que se convencionou a chamar como romance histórico ou mesmo a própria historiografia tradicional. Para isso, se desenvolverá uma leitura cerrada de *Pedro Páramo* e também dos textos teóricos, de modo que as questões emergjam da própria leitura, respeitando ao máximo os caminhos que os textos propõem em sua materialidade.

Assim, o caminho percorrido precisará pensar algumas questões que nascem a partir da estrutura do romance, como é o caso da ruína, tão marcante na obra de Rulfo e pensada conjuntamente com Benjamin, em seu ensaio *Sobre o conceito de história* (2014). O percurso do trabalho passa, nesse sentido, pela questão de como se colocam em relação as tensões entre a ruína e a história, seja ela a história de uma nação ou a história individual. Esse, aliás, é um problema que se apresenta em primeiro plano na análise aqui proposta: como essas duas noções diferentes de história são chocadas uma contra a outra a partir da obra de Rulfo.

Atendo-nos um pouco mais agora em *Pedro Páramo*, é importante ressaltar que a narrativa se passa no período da Revolução Mexicana e da Guerra Cristera, ainda que as referências a tais momentos não sejam mais do que sugeridas. Alguns dos grandes nomes políticos do período sequer são mencionados no romance e outros aparecem como não mais que um nome. No entanto, não é por isso que se deve ignorar essa localização histórica. É relevante, inclusive, pensar essa entrada da história em segundo plano, por trás de toda história individual que se apresenta no romance. O ambiente que se cria com isso é fantasmagórico, incerto, em que as histórias individuais se sobrepõem às coletivas, somando-se para construir a história de um povoado e de um país.

ⁱ Aqui não me parece interessante debruçar-me sobre a categorização da obra em um gênero literário específico. Basta que se observe que o realismo que se constrói no seu decorrer extrapola as marcas dos clássicos do romance realista do século XIX.

A questão, então, passa a ser *como* esse discurso da história nacional se apresenta em um romance que se constrói a partir de murmúrios de fantasmas. Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012), coloca a questão da tensão entre poesia e história nos seguintes termos:

ninguém está fora da história, como se esta fosse uma ‘coisa’ e nós, diante dela, outra: todos nós somos história e todos juntos a fazemos. O poema não é um eco da sociedade, e sim, ao mesmo tempo, sua criatura e seu fazedor, como ocorre com o resto das atividades humanas (p.172)

Aproximando-se desses termos contraditórios apresentados por Paz, se parte da ideia de que é preciso tentar entender como a obra estudada constrói a história e, ao mesmo tempo, é constituída por ela.

A ruína da história.

—No creas. Él la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca. Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la desilusión; lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino.

“Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas. Daba pena verla llenándose de achaques con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaron sola. De allá para acá se consumió la gente; se desbandaron los hombres en busca de otros “bebederos”. Recuerdo días en que Comala se llenó de “adioses” y hasta nos parecía cosa alegre ir a despedir a los que se iban. Y es que se iban con intenciones de volver. Nos dejaban encargadas sus cosas y su familia. Luego algunos mandaban por la familia aunque no por sus cosas, y después parecieron olvidarse del pueblo y de nosotros, y hasta de sus cosas. Yo me quedé porque no tenía adónde ir. Otros se quedaron esperando que Pedro Páramo muriera, pues según decían les había prometido heredarles sus bienes, y con esa esperanza vivieron todavía algunos. Pero pasaron años y años y él seguía vivo, siempre allí, como un espantapájaros frente a las tierras de la Media Luna.

“Y ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras esas de los “cristeros” y la tropa echó rialada con los pocos hombres que quedaban. Fue cuando yo comencé a morir de hambre y desde entonces nunca me volví a emparejar.

“Y todo por las ideas de don Pedro, por sus pleitos de alma. Nada más porque se le murió la mujer, la tal Susanita. Ya te has de imaginar si la quería”. (Rulfo, 2014, p.85, 86)

O trecho destacado encontra-se aproximadamente na metade da obra, em um momento de virada para o final do livro. Já se sabe, a tal altura, que Juan Preciado está morto e conta a Dorotea como chegou até ali. No entanto, quem tem a voz nesse fragmento não é Juan, e sim sua companheira de cova. Imediatamente antes desse fragmento, o que havia era um diálogo entre os dois, com as falas intercaladas sem intervenção de nenhum narrador, como se se tratasse de falas em uma obra teatral ou em um roteiro de cinema. A tomada da narração por Dorotea delata, já, uma inversão nos papéis de sujeito do discurso. Enquanto o primeiro narrador, Juan, cala-se, outro personagem assume esse papel. Dessa forma, a posição de narrador como o detentor da voz que relata experiências vividas, não é fixa, alternando-se de um personagem a outro, muitas vezes de maneira muito pouco clara. Vale destacar também a mudança linguística que se dá no fragmento, sendo a primeira fala iniciada por um travessão, mas que logo é substituído por aspas no início de cada parágrafo. É a passagem do papel de mero personagem para o papel de narrador-personagem marcada pela

estrutura linguística escrita. Ainda tratando dos sinais de pontuação, chamo a atenção para mais um fator de estranhamento que se pode notar a partir dessa leitura. Há três parágrafos iniciados por aspas, mas somente o último deles está fechado. Essas estratégias ressaltadas são recorrentes no decorrer de todo o romance, aparecendo inúmeras vezes e em outras circunstâncias semelhantes.

Sendo assim, a partir desses comentários linguísticos e literários, podemos comentar algumas das características da estrutura narrativa da obra que permitirão uma melhor apreciação da sua relação com a história. Primeiro de tudo, a instabilidade inerente à posição dos narradores no romance pode ser vista como uma impossibilidade de atingir uma suposta verdade. Não há, aqui, ninguém - seja narrador personagem, narrador observador, personagem ou as vozes que não se sabe de onde surgem - que corresponda a uma voz organizadora da totalidade. Cada um deles pode, no máximo, lidar com fragmentos do que se propõe a narrar. É assim que as narrativas pessoais vão se somando às narrativas de um povoado e até de um país. São as palavras dos mortos - literalmente, pois todos os personagens que assumem a posição de narrador são fantasmas - sobre mortos, que constituem o tecido narrativo do romance de Rulfo. A pontuação estranha de abertura e fechamento de fala vai nesse mesmo sentido. O que vinha sendo um diálogo marcado por travessões de repente se torna um monólogo sobre esse pai em torno do qual grande parte dos relatos circulam, marcado por aspas que se abrem e não se fecham, como as palavras dos fantasmas, inconclusivas, cujos referentes são tão inefáveis quanto o próprio discurso.

É preciso questionar, dessa forma, qual é a relação disso tudo com a história. Me parece que essa ausência de voz totalizadora traz consigo uma implicação na noção de história que serve para pensar o romance de Rulfo. Se numa visão historiográfica tradicional toma certas estruturas como verdade e parte de uma voz autorizada para construir essa narrativa, na narrativa que analisamos, a ausência dessa palavra centralizadora pulveriza os relatos, trazendo aspectos que uma voz única jamais alcançaria. Além disso, é necessário trazer a questão, voltando aos termos de Octavio Paz mencionados acima, relativa a como *Pedro Páramo* ao mesmo tempo é fruto de determinado momento histórico e reconstrói esse mesmo momento. O fragmento destacado dá pistas do caminho pelo qual é necessário seguir para se construir alguma resposta para tais perguntas. Nele, lado a lado, aparecem um fato histórico conhecido e trabalhado pela historiografia tradicional - a Guerra Cristeira - e a construção de um fato íntimo de um personagem - a paixão de Pedro Páramo por Susana San Juan. É possível dizer até mesmo que no decorrer do romance se dá muito mais atenção à história de Susana em comparação aos acontecimentos da guerra dos Cristeiros - mencionada no fragmento - ou à Revolução Mexicana - que não é sequer citada diretamente no romance, mas que se sabe, pela própria referência a uma guerra subsequente, se desenvolve por volta da época retratada pela obra. Talvez seja justamente nesse seu apagamento, nessa sua ausência, que a Revolução Mexicana, ou o seu fracasso, se faz presente.

Um olhar atento nota que a revolução passou ao largo de Comala. Seus efeitos que chegam ao povoado não são os resultados dos decretos oficiais, da tentativa de reforma agrária ou de uma maior participação camponesa na divisão dos trabalhos. Muito pelo contrário, o que se encontra lá são as estruturas que dominavam o México já há séculos, desde a colonização, contra as quais Zapata, Villa e outros líderes se rebelaram. Vejamos concretamente como aparecem na novela tais estruturas. O trecho a seguir trata-se de um diálogo entre o jovem Pedro Páramo, assumindo os

trabalhos do pai após a morte deste, e o seu capataz, Fulgor Sedano:

—La semana venidera irás con el Aldrete. Y le dices que recorra el lienzo. Ha invadido tierras de la Media Luna.
 —Él hizo bien sus mediciones. A mí me consta.
 —Pues dile que se equivocó. Que estuvo mal calculado. Derrumba los lienzos si es preciso.
 —¿Y las leyes?
 —¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros. (Rulfo, 2014, p.43)

Estão nesse fragmento os grandes latifúndios, representados pela Media Luna, propriedade de Pedro Páramo, que por sua vez é a figura do terratenente explorador dos camponeses miseráveis, acima de qualquer poder oficial. Chamo a atenção para o fato - ainda que não esteja claro no fragmento, mas que se nota no trecho de onde foi retirado - de que essa história é narrada pelo próprio Fulgor. Me interessa pensar, olhando a narrativa como um todo, quais personagens assumem a narração de determinados momentos e qual o efeito disso na estrutura do romance. Por enquanto, vale ressaltar que a história de Pedro Páramo é contada, nesse momento, por seu capataz, seu braço encarregado do trabalho sujo. Voltarei a tratar disso mais a frente.

Nesse ponto, proponho que retornemos ao trecho destacado no começo dessa seção. Nele, narra-se a degradação paulatina de Comala. Pouco a pouco, o povoado foi sucumbindo à retirada de cena desse senhor dono de todas as terras, embora sua morte ainda fosse tardar muito em chegar. Faltava trabalho, faltava comida e as pessoas começaram a partir em busca de outros lugares para viver. Os que ficaram foram morrendo aos poucos. A guerra chega ao povoado e leva os poucos homens que restavam. A partir daí, Dorotea começa a morrer de fome e nunca mais voltou a se acasalar. “Y todo por las ideas de don Pedro, por sus pleitos de alma. Nada más porque se le murió la mujer, la tal Susanita”(p.86). É assim que Dorotea descreve a guerra dos Cristeiros. Um acontecimento dentre tantos outros que colaboraram para a ruína de Comala. No entanto, nota-se que a principal causa da destruição de Comala não é a guerra, e sim a morte de Susana San Juan.

Mais à frente na narrativa, esse momento narrado por Dorotea volta à tona. É quando chega a notícia do assassinato de Fulgor por alguns rebeldes. A guerra havia chegado oficialmente a Comala. Pedro Páramo, com um par de ordens, resolve a situação. Nesse primeiro momento apoia os rebeldes porque lhe parecia conveniente. Mais à frente, passa para o lado dos villistas, pois pareciam ganhar a guerra. Seus movimentos são sempre ditados pela conveniência, sem se preocupar com os gastos excessivos. Não lhe importavam porque sua cabeça estava em outro lugar. Todas as cenas de movimentação de exércitos, de decisões de guerra são entremeadas por pensamentos sobre Susana San Juan, essa mulher inalcançável, louca; esse amor de Pedro Páramo que não pode se concretizar, pois está fora do alcance de seus poderes tão concretos. O tempo inteiro, as alucinações dessa mulher lembram ao dono de todas aquelas terras que a paixão não se concretiza por força nem decreto. Cito um fragmento que exemplifica o que digo. Um dos capatazes de Pedro Páramo acaba de se retirar depois de pedir-lhe dinheiro e conselhos para seguir na guerra, que está se tornando cada vez mais dura e extenuante, quando o narrador se coloca:

Pedro Páramo miró cómo los hombres se iban. Sintió desfilas frente a él el trote de caballos oscuros, confundidos con la noche. El sudor y el polvo; el temblor de la tierra. Cuando vio los cocuyos cruzando otra vez sus luces, se dio cuenta de que todos los

hombres se habían ido. Quedaba él, solo, como un tronco duro comenzando a desgajarse por dentro.

Pensó en Susana San Juan. Pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato. Aquel pequeño cuerpo azorado y tembloroso que parecía iba a echar fuera su corazón por la boca. «Puñadito de carne», le dijo. Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan. “Una mujer que no era de este mundo”. (Rulfo, 2014, p.115)

Assim, há na obra de Rulfo dois mundos em conflito: um mundo de guerras, de mandos e desmandos de Pedro Páramo e outro mundo de Susana San Juan, um mundo fantasmagórico, mundo dos esquecidos, daqueles que não têm voz de outra maneira senão na poesia. É só no mundo recriado da poesia que essas vozes emergem. É aqui que os loucos, os fantasmas, os enterrados em covas comuns podem ter suas palavras ouvidas. É por isso que o próprio Pedro Páramo só assume o papel de narrador do romance quando está tratando de Susana San Juan. Sob qualquer outro ponto de vista - seja da guerra ou dos seus abusos como terratenente - ele, Pedro Páramo, é contado por alguém que sofre seus efeitos. É o caso de Dorotea, de Dolores Preciado ou de Fulgor Sedano. Poder narrar, no romance de Rulfo, quer dizer estar em uma posição de fraqueza, de debilidade. Nesse ponto, retomar a relação com a construção da história se faz necessário.

Se, por um lado, a história dos grandes feitos não tem espaço para essas vozes, por outro, *Pedro Páramo* não tem espaço para as histórias dos grandes feitos. Nos termos contraditórios considerados por Octavio Paz, pode ser até que essa história tenha seu papel na construção do mundo da novela de Rulfo, mas a história que o romance conta é outra: de outro tipo, de outro nível, muito mais pessoal. Em termos benjaminianos, uma história dos vencidos. No entanto, não se trata de uma historiografia, em termos estritos. Comparando o discurso da história com o discurso do romance, Octavio Paz afirma que

O romancista não demonstra nem conta: recria um mundo. Embora seu ofício seja relatar um acontecimento - e nesse sentido se parece com o ofício do historiador - o que lhe interessa não é contar o que houve, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. (Paz, 2012, p.231)

Recria-se um mundo, não se conta um fato, como na historiografia, com a obrigação de manter-se fiel a um suposto acontecimento concreto. Ainda que já pelo menos desde as primeiras décadas do século XXⁱⁱ se assuma na historiografia o caráter inatingível da verdade do fato, ela, em si, norteia o pensamento do historiador. Por outro lado, na obra literária a recriação abdica dessa relação em que o fato se sobrepõe ao texto, dando vida a um mundo recriado pela obra literária, que nada, ou quase nada, deve aos acontecimentos. É importante ressaltar que não estou me referindo nesse momento somente a obras em que o delírio se sobrepõe a uma suposta objetividade, como é o caso de *Pedro Páramo*, ou em que esse problema da realidade inatingível seja central. O século XX trouxe à superfície esse problema, mas já se pode perceber esse tipo de questão em obras

ii Penso aqui nas contribuições da Escola dos Annales, com o que se convencionou chamar História Nova (Le Goff, 2003). Esse movimento da historiografia francesa se apresentou como uma mudança radical na concepção de história, que, se antes se centrava na busca da verdade do fato histórico, passa a assumir a preocupação com a construção da verdade histórica, assumindo-se como discurso. Além disso, Walter Benjamin, em seu *Sobre o conceito de história* (2014), já citado anteriormente, também questiona esse lugar do historiador como aquele que busca a verdade do fato histórico.

como *Madame Bovary* ou *Crime e Castigo*ⁱⁱⁱ, para mencionar duas obras ligadas ao que se convencionou chamar de movimento realista, no século XIX. Sendo assim, o realismo do romance - como gênero literário, e não somente o de Rulfo - pouco ou nada tem a ver com a objetividade dos fatos. Não tenho interesse nesse momento em me prender à discussão sobre a que se deve então o realismo de um romance. Volto-me agora ao romance de Rulfo para pensar como uma obra com uma estrutura tão lacunar e fantasmagórica pode ter traços realistas. Para isso, recorro a um trecho em que Paz comenta o realismo do *Quixote* de Cervantes:

O realismo do romance é uma crítica à realidade e até uma suspeita de que ela seja tão irreal como os sonhos e as fantasias de dom Quixote. (...) Na obra de Cervantes há uma contínua comunicação entre a realidade e a fantasia, loucura e senso comum. (...) A desarmonia entre dom Quixote e seu mundo não se resolve, como na épica tradicional, pelo triunfo de um dos princípios, mas pela fusão entre ambos. (Paz. 2012, p.232, 233)

Nesse trecho, Paz caracteriza o realismo romanesco - através do exemplo cervantino - como uma fusão entre dois mundos, duas realidades: a de dom Quixote, do romance de cavalaria, e a do mundo em que vive. A desarmonia entre esses dois polos é resolvida em uma fusão deles, gerando uma nova realidade, a realidade romanesca moderna. Em *Pedro Páramo*, por outro lado, me parece que essa fusão não se concretiza de maneira plena, levando a uma espécie de choque entre as diferentes realidades, causado pelo atravessamento constante do personagem de Pedro Páramo entre os extremos. É interessante notar que ele é o único personagem que faz esse tipo de conexão entre o mundo dos demais personagens - fantasmagórico, de incertezas, marcado pela ausência e pelas “palavras que não soavam” - e o mundo do poder - das guerras, das brigas por terras e por influência. O resultado estrutural do choque que causa Pedro Páramo - e sublinho aqui que acho necessário pensar mais em uma estrutura de choque do que em uma fusão - são os cortes intensos que se encontram na narrativa.

Como se nota pelo que foi dito até aqui, Pedro Páramo não tem dificuldades em lidar com seus afazeres e com as exigências do mundo das guerras ou das decisões políticas. Os trechos em que essa realidade emerge são recheados de diálogos entre os personagens e com poucas intervenções do narrador, que, quando aparece, move com ele a narrativa para um terreno de incertezas. É, por exemplo, o que acontece nesse último fragmento do romance citado acima, quando o retorno da palavra ao narrador depois de um diálogo sobre a guerra traz junto o “Pensou em Susana San Juan”^{iv}, que aparece repetidas vezes em suas variantes durante a narrativa. É essa mulher inacessível que parece atrair o tempo inteiro aos narradores em sua direção, mantendo a desarmonia entre os mundos, colocando Pedro Páramo em uma posição de fraqueza que o leva a assumir a posição de narrador, porque esta, mais uma vez afirmo, só pode assumir aquele destituído de suas forças.

O realismo de *Pedro Páramo* - e há, sim, um realismo no romance de Rulfo - se vincula a essa realidade outra, que se coloca paralela à grande história - esta, que quase não tem espaço no

iii Ver Barthes (2004) e Rancière (2010).

iv “Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes.” (RULFO, 2014, p.14) esse trecho aparece desconectando o pequeno Pedro Páramo das ordens de sua mãe; ou “Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que respiraba, suspiraba y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana.” (idem, p.26), que impede que Pedro Páramo reze a novena de seu avô; ou ainda “Pensaba más en Susana San Juan, metida siempre en su cuarto, durmiendo” (idem, p.100), quando retira o foco narrativo das primeiras ordens de Pedro Páramo referentes à guerra dos cristeiros, voltando-se à ausência de Susana San Juan.

romance – e a destitui de toda sua força e credibilidade através da sua mera presença.

Recorro mais uma vez à leitura de um trecho do romance em que fica mais claro o choque entre as realidades, que leva a uma sobreposição da debilidade sobre a realidade estruturada representada nesse momento já não por Pedro Páramo, mas pelo padre Rentería, que termina por assumir um papel patriarcal semelhante. Me refiro a um diálogo entre o padre, responsável pela principal igreja de Comala, e sua sobrinha, Ana. O tema do diálogo é a morte de Miguel Páramo, único filho reconhecido de Pedro, ainda que não fosse fruto de seu casamento. As instituições e as leis, como já dito, pouco importavam ao senhor de Comala. Miguel, assim, era o único herdeiro de seu pai. E não me refiro necessariamente aos seus bens e posses, mas também, e é isso que o romance narra, ao seu modo de agir. Não havia lei que parasse Miguel Páramo. Nem a lei dos homens, nem a lei divina. Seus atos passavam por cima de qualquer um. A jovem sobrinha do padre, que aparece enquanto personagem somente nesse fragmento, narra aqui como veio a conhecer Miguel:

Durante la cena tomó su chocolate como todas las noches. Se sentía tranquilo.

—Oye, Anita. ¿Sabes a quién enterraron hoy?

—No, tío.

—¿Te acuerdas de Miguel Páramo?

—Sí, tío.

—Pues a él.

Ana agachó la cabeza.

—Estás segura de que él fue, ¿verdad?

—Segura no, tío. No le vi la cara. Me agarró de noche y en lo oscuro.

—¿Entonces cómo supiste que era Miguel Páramo?

—Porque él me lo dijo: “Soy Miguel Páramo, Ana. No te asustes”. Eso me dijo.

—¿Pero sabías que era el autor de la muerte de tu padre, no?

—Sí, tío.

—¿Entonces qué hiciste para alejarlo?

—No hice nada.

Los dos guardaron silencio por un rato. Se oía el aire tibio entre las hojas del arrayán.

—Me dijo que precisamente a eso venía: a pedirme disculpas y a que yo lo perdonara. Sin moverme de la cama le avisé: “La ventana está abierta”. Y él entró. Llegó abrazándome, como si ésa fuera la forma de disculparse por lo que había hecho. Y yo le sonreí. Pensé en lo que usted me había enseñado: que nunca hay que odiar a nadie. Le sonreí para decírselo; pero después pensé que él no pudo ver mi sonrisa, porque yo no lo veía a él, por lo negra que estaba la noche. Solamente lo sentí encima de mí y que comenzaba a hacer cosas malas conmigo.

“Creí que me iba a matar. Eso fue lo que creí, tío. Y hasta dejé de pensar para morirme antes de que él me matara. Pero seguramente no se atrevió a hacerlo.

“Lo supe cuando abrí los ojos y vi la luz de la mañana que entraba por la ventana abierta. Antes de esa hora, sentí que había dejado de existir.

—Pero debes tener alguna seguridad. La voz. ¿No lo conociste por su voz?

—No lo conocía por nada. Sólo sabía que había matado a mi padre. Nunca lo había visto y después no lo llegué a ver. No hubiera podido, tío.

—Pero sabías quién era.

—Sí. Y qué cosa era. Sé que ahora debe estar en lo mero hondo del infierno; porque así se lo he pedido a todos los santos con todo mi fervor. (Rulfo, 2014, p.29-31)

Chamo a atenção, uma vez mais, para a posição de narração que se coloca em jogo no trecho acima. Primeiro, aparece o narrador em terceira pessoa. No entanto, logo se percebe que sua atuação é pontual e limitada a duas intervenções bastante curtas. Nota-se também que suas frases são pouco articuladas entre si, constituídas por períodos simples e orações absolutas, não havendo

nenhuma conexão sintática e discursiva complexa. De alguma maneira, assemelha-se à construção de um texto teatral, em que os comentários que regem a cena se limitam a uma indicação aos atores e o diálogo entre os personagens é o verdadeiro responsável por levar a narrativa adiante. No entanto, esse diálogo se encaminha ao ponto em que um dos personagens assume a posição de narrador e conta de sua experiência. E, mais uma vez, em uma cena em que há um embate entre dois personagens, é quem está na posição mais fraca que assume o fardo da narrativa. É Ana, contando da noite em que foi estuprada por Miguel Páramo, que assume esse lugar, como se nota a partir da introdução de aspas no começo de duas de suas falas, interrompendo a intercalação de falas iniciadas por travessão entre ela e seu tio. Nessa lógica, de nenhum modo Miguel poderia assumir o papel de narrador, já que é um dos personagens que mais representa a totalidade em todo o romance. Diferente de seu pai, que deixa claras suas rachaduras nos momentos em que fala de Susana San Juan, Miguel é imune a qualquer ruptura. Pedro Páramo chega a dizer “La culpa de todo lo que él haga échamela a mí” (Rulfo, 2014, p.68). Não é por acaso, então, que o único filho que Pedro Páramo de fato assume como seu seja objeto de narrativas tantas vezes durante a obra, mas sequer se aproxime da posição de narrador. Até mesmo as falas atribuídas a ele são poucas durante todo o romance.

Essa oposição se coloca em cena também na posição do padre Rentería, que pergunta reiteradas vezes a sua sobrinha se ela tinha certeza de que havia sido Miguel que a havia violado, perguntas às quais a resposta é sempre a mesma: não havia certeza. Ana não pode ter a verdade exata do que lhe aconteceu, no entanto seu tio a força em busca de uma resposta e de uma afirmação. Só restam os efeitos desse ato que aconteceu no escuro da noite. A única indicação de que fora realmente Miguel que o havia feito são nada menos do que as palavras dele: “Sou eu, Miguel Páramo, Ana. Não se assuste”. Esse nome aparece como a justificativa de qualquer ato que ele viesse a cometer. Era Miguel Páramo. Frente a isso, nada poderia ser feito a não ser acatar o que ele quisesse. Ana, sem saída, se entrega para morrer antes que ele a matasse, como havia matado seu pai.

Nesse sentido, acredito ser possível afirmar que a já mencionada característica de debilidade que compartilham os narradores da obra venha justamente dessa necessidade de recuperar as memórias esquecidas. Em termos benjaminianos, o discurso dos vencedores, dos poderosos, não tem espaço na releitura da história que se faz necessária para resgatar o discurso dos vencidos. É nesse sentido que os também já citados cortes a Susana San Juan coincidem com a entrada de Pedro Páramo no espaço partilhado pelos narradores. É na sua fraqueza que ele pode narrar.

A relação entre a construção da história dos vencidos e a necessidade do corte também aparece no trabalho de Walter Benjamin, mais especificamente em *Sobre o conceito de história* (2014), no qual ele deseja construir uma separação entre a historiografia tradicional e a que ele considera que deve ser levada a cabo pelo historiador materialista histórico^v. A primeira se baseia na ideia de verdade e linearidade, em que os fatos históricos – sempre relacionados aos grandes acontecimentos políticos, à história dos vencedores – se alinham um após o outro, em uma ideia de progresso positivo. A segunda concepção de história substitui a noção de *verdade* pela de *imagem* e a *linearidade* pelo *corte*^{vi}. O que isso quer dizer? O fato histórico assume seu aspecto de construção discursiva.

v Essa separação é bastante semelhante à que foi mencionada na introdução desse trabalho entre a historiografia positivista e a Nova História, tratando a questão com termos análogos.

vi A oposição entre verdade e imagem aparece mais fortemente declarada nas teses 5 e 6 do ensaio mencionado.

Sendo assim, é preciso voltar-se ao passado não com o intuito de buscar a verdade totalizadora dos acontecimentos, mas sim de perceber as forças em disputa em determinado momento para que a história dos vencedores não seja vista como única possibilidade. É preciso romper com a linearidade progressiva da história para que os fragmentos que surgem das histórias ignoradas emergam entre as ruínas acumuladas com a força de uma imagem.

Assim, se considerarmos os termos já mencionados de Paz (2012) ao conceituar a imagem poética, a história proposta por Benjamin não se vincula à ideia de contar um acontecimento, mas muito mais de reconstruir esse acontecimento, levando a uma experiência que não trabalha com a totalidade, mas com um exército de ruínas, de restos. Nesse sentido, a concepção – em ato no seu texto – de história benjaminiana se aproxima mais da imagem poética que da história tradicional. O próprio texto de *Sobre o conceito de história* se estrutura a partir dessa ideia de rompimento com a linearidade e a construção de imagens. Os fragmentos que formam o ensaio não têm uma ligação direta e linear entre eles, seja sintática, semântica ou de estilo. O primeiro, por exemplo, é uma anedota sobre um autômato enxadrista, que na verdade escondia um anão mestre em xadrez através de um jogo de espelhos. Trata-se, nos chama a atenção Löwy (2005), de uma “alegoria irônica” sobre as relações entre marxismo e teologia. A tese V, que caracteriza o passado como apreensível somente em uma imagem que relampeja, também se aproxima dessa estrutura alegórica, agora menos irônica, mas que também une marxismo e teologia. A tese IX, o famoso comentário sobre o quadro *Angelus Novus* de Klee é, talvez, a alegoria de maior força do ensaio. Por outro lado, algumas teses se afastam da alegoria, tecendo críticas à socialdemocracia alemã, ao fascismo e até ao marxismo vulgar, como são os casos das teses XI, XII e XIII. Seria possível estender a análise da estrutura das teses de Benjamin, um pouco ao modo do *Aviso de Incêndio* de Michael Löwy, no entanto me parece que seria pouco produtivo para os fins desse trabalho. Por isso prefiro encerrar momentaneamente essa discussão retomando a análise de *Pedro Páramo*.

Conclusão

Benjamin, com suas teses de *Sobre o conceito de história*, tinha a intenção de – em suas próprias palavras escritas a Adorno e citadas a partir de do trabalho já mencionado de Löwy – “Estabelecer uma cisão inevitável entre nossa forma de ver e as sobrevivências do positivismo”. Para isso, seu texto se constrói em uma inseparável relação entre sua forma e seu conteúdo. As recomendações ao historiador marxista se dão não numa espécie de livro de regras ou numa análise positivista do conceito de história, mas sim na construção de uma imagem com toda sua potencialidade de criação a partir da cisão, do corte, do fragmento.

O que acontece em *Pedro Páramo* se aproxima disso, mas com uma diferença bastante importante. Como se viu, a história se constrói também como imagem – mais especificamente como imagem poética, nos termos de Octavio Paz – e tem no corte entre seus fragmentos e dentro deles próprios um ponto central na sua estrutura narrativa. No entanto, à diferença do ensaio de Benjamin, a imagem construída no âmago dos fragmentos do romance é esvaziada da possibilidade redentora, central no trabalho do crítico alemão. Se nas teses a redenção é mais que uma possibilidade, é uma condição para que se mantenha o movimento da história, na novela de Rulfo ela é impossível. Diz uma personagem de *Pedro Páramo*:

Son tantas [almas], y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas. No ajustarían nuestras oraciones para todos. Si acaso les tocaría un pedazo de padrenuestro. Y eso no les puede servir de nada. Luego están nuestros pecados de por medio. Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios. (Rulfo, p.55)

Assim, se na obra de Benjamin, os fragmentos giram em torno da questão central da historiografia, em Rulfo, os fragmentos se dedicam à construção dessa imagem do personagem Pedro Páramo. A história se faz presente no romance a partir de uma variedade enorme de relatos dele mesmo e de pessoas que sofreram com seus abusos. É esse personagem que articula as realidades da história dos fantasmas de Comala e do México como um todo. Nesse sentido, é ele o responsável por conectar os relatos memorialísticos dos fantasmas à história de Comala e do México pós-revolucionário. Não quero dizer, com isso, que os atos do personagem sejam em direção a esse fim, mas sim que a presença de Pedro Páramo, desse pai que deixa seus filhos abandonados – tanto seus filhos com as mais diversas mulheres, como também todos os que dependiam dele em Comala – torna possível essa conexão.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

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

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio*. São paulo: Boitempo, 2005.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RANCIERE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. In: *Novos estudos*. -

CEBRAP, São Paulo, n.86, p.75-80, Mar. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=Soi01-33002010000100004&lng=en&nrm=iso>

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

CURRÍCULO DO AUTOR

Guilherme Belcastro é mestre em Teoria Literária pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ e graduado pela mesma universidade em Letras: Português – Espanhol, com período de intercâmbio na Universidad de Málaga. Atualmente é professor substituto do setor de Literatura Hispano-americana no Departamento de Letras Neolatinas da UFRJ.

E-mail: guilhermelcastro@hotmail.com