



Davi Arrigucci Jr.

O guardador de segredos



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2010 by Davi Arrigucci Jr.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Capa

Rita da Costa Aguiar

Imagem da capa

Sem título, de Paulo Pasta, 2005; monotipia (óleo sobre desenho), 70 x 80 cm.
Coleção do artista. Reprodução de Romulo Fialdini

Preparação

Isabel Jorge Cury

Revisão

Carmen S. da Costa
Valquíria Della Pozza

Índice onomástico

Luciano Marchiori

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Arrigucci Júnior, Davi
O guardador de segredos : ensaios / Davi Arrigucci Jr. — São
Paulo : Companhia das Letras, 2010.

ISBN 978-85-359-1655-3

1. Crítica literária 2. Ensaaios brasileiros 3. Literatura brasileira -
História e crítica I. Título.

10-03058

CDD-869.94

Índice para catálogo sistemático:

1. Ensaaios : Literatura brasileira

869.94

[2010]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone (11) 3707-3500

Fax (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

7. Fala sobre Rulfo*

Há poucos dias reli *Pedro Páramo*, a caminho do México. Fazia muitos anos que não o lia. O que senti é que o romance permanece intacto em sua grandeza; quer dizer, continua sendo, como sempre julguei que fosse, um dos maiores livros da América Latina. Considero *Pedro Páramo* e também os contos que o prepararam obras notáveis. Continuo mantendo Rulfo entre os escritores mais marcantes que li na vida. Cada vez mais percebo coisas novas em sua obra, e sobre isso gostaria de falar agora.

Em 1986, quando de sua morte, pediram-me (na verdade, creio que foi Marília Pacheco Fiorillo, da *Folha de S. Paulo*) que escrevesse um artigo. Escrevi um ensaio emocionado de uma vez só; escrevi também, cá entre nós, um pouco malandramente, para contradizer Emir Rodríguez Monegal, Julio Ortega e Octavio Paz,

*Este texto, reescrito e bastante modificado, nasceu de uma entrevista aos professores Walter Carlos Costa e Rafael Camorlinga, publicada na revista *Fragments*, em número dedicado ao escritor mexicano (nº 27, pp. 133-48, Florianópolis, UFSC, jul./dez. 2004).

porque discordava de muitos aspectos que sempre me pareceram problemáticos ou até equivocados na leitura desses críticos. Não concordo, sobretudo, com o peso que atribuem ao mito (o retorno regressivo a que conduziria a busca do pai) e a oposição decorrente que estabelecem entre mito e realismo, pois isso me parece mal colocado, acabando por encobrir questões decisivas. E, agora, relendo, tornei a perceber um filão importante, como se revivesse, mais forte, a primeira emoção da leitura.

Em primeiro lugar, uma proximidade extraordinária entre a novidade de Rulfo e a novidade de Guimarães Rosa: os dois grandes escritores foram amigos e têm afinidades secretas mais amplas do que se imaginaria à primeira vista. Na verdade, têm pontos de contato em aspectos profundos da construção da narrativa, nem sempre óbvios; passaram decerto bons momentos de amistosa convivência no México, como soube por Valquiria Wey, grande conhecedora de ambos, que pôde vê-los juntos, em casa de seu pai, Walter Wey, na capital mexicana. Além disso, Rulfo foi, dos escritores hispano-americanos, talvez o que mais soubesse de literatura brasileira; de longe, o que deu mais atenção ao Brasil, quase sempre ignorado na América Latina, onde a maioria das pessoas alega não entender português e não faz o mínimo esforço para isso.

Agora vejo que Rulfo deve ter percebido a importância de um aspecto técnico importantíssimo, de um procedimento que implicava, na verdade, uma reviravolta fundamental na construção do romance capaz de ir muito além da própria técnica, pois dependia de fato de uma mudança na visão da realidade a ser trabalhada na ficção. Isso que nele é um modo inovador e essencial de dar forma à matéria que tinha em mãos, em 1955, começou a se mostrar mais claramente, entre nós, no Brasil, com Graciliano Ramos, mas se iniciou talvez com Rachel de Queiroz, em 1930: a completa internalização do ponto de vista no interior da narrativa.

Como esses nossos escritores, Rulfo dá voz ao mundo rústico, sem pedir licença ou desculpas ao mundo letrado das cidades, radicalizando a perspectiva interiorizada do relato como faria Rosa, em seu romance, publicado um ano depois de *Pedro Páramo*. Ou seja, ocorre em Rulfo um modo de narração que muda o eixo da visão do mundo pela primeira vez, no mesmo sentido em que Rosa devia estar também trabalhando. No Brasil é algo que começa a despontar com a professorinha de Rachel, em *O quinze*, já antes balbucia na prosa oralizante do gaúcho Simões Lopes Neto, torna-se dominante no estilo indireto livre de Graciliano Ramos, em *Vidas secas*, e só se desenvolve de forma extraordinária, como um relato em primeira pessoa — um longo monólogo interior —, com a voz de Riobaldo no *Grande sertão: veredas*, a qual, muito embora inserida numa situação dialógica, é a única a que o leitor tem acesso no decorrer do relato. Em Rulfo e Rosa há uma interiorização do ponto de vista narrativo do ângulo do pobre, o que configura uma visão de dentro do mundo ficcional. Nos dois, a fala interior do pobre se mostra em toda a sua complexidade, não menos complexa do que a de qualquer outro personagem de nível social superior em qualquer parte do mundo. Isso não havia antes deles no romance latino-americano, pelo menos com o grau de radicalidade e complexidade com que trabalharam a técnica de narrar em adequação à matéria que tinham em vista. E, por isso mesmo, *Pedro Páramo* e *Grande sertão: veredas* não são o que são apenas por terem adotado a técnica do monólogo interior, que já vinha de uma longa história quando essas obras foram escritas, mas que neles se transforma radicalmente.

A *novela de la tierra* e o regionalismo brasileiro manifestaram aquela dicotomia, que Antonio Candido estudou muito bem, do letrado que quer falar sobre o mundo rústico e usa um registro culto para se referir ao outro, através da voz de seu narrador, que apenas concede espaço para o vocabulário e as deformações lin-

guísticas dos personagens, explicadas num glossário final. Então, ambos, Rulfo e Rosa, dão voz ao outro; confundem-se com ele; fundem-se nele; partem dele. O que o Guimarães Rosa, em 1956, fez com *Grande sertão: veredas*, Rulfo fez, no México, em 1955, no *Pedro Páramo*: ambos tornaram o ponto de vista narrativo imanente à matéria narrada; o modo de narrar torna-se orgânico com relação ao que se narra.

Essa imanência na obra de Rulfo é extraordinária e diferente da de Rosa, como veremos. Em princípio, ambos dependem para tanto da fala; são escritores que se valem da oralidade, que apanham a fala do pobre, a fala do *campesino* de Jalisco, o falar do caipiau, do jagunço do centro-norte de Minas Gerais, como parte da matéria a ser moldada.

O modo como interiorizam a fala num gênero escrito para ser lido é que é o grande lance que renova o romance em nosso meio. Não foi exatamente, como se costuma pensar, o monólogo interior de Faulkner ou de Joyce que mudou isso: esse é um procedimento técnico que ajuda a moldar a voz de dentro, mas não é a virada do olhar que justifica ou legitima o monólogo, a revolução social do ponto de vista sobre a matéria que se tem para narrar. É de dentro da própria matéria que nasce a necessidade íntima da técnica a ser empregada, o que transforma também o monólogo em outra coisa.

O que mudou foi essa atitude que nossos escritores adotaram diante da matéria, por penetrarem nela de corpo e alma, por serem parte dela; eles são participantes da matéria, eles não veem a matéria de fora, partem de dentro da matéria que têm para narrar. E isto é a grande novidade: essa visão interna, internalizada pelo narrador, que se faz decisiva. Ambos dependem da oralidade e da matriz do conto oral, que constitui o fundamento de nossa tradição épica, a arte oral dos contadores anônimos de casos, dos narradores tradicionais.

Inesperadamente, essa oralidade acaba se casando em ligação orgânica com a tradição urbana do romance, a qual, por isso mesmo, se revela profundamente misturada e mudada entre nós com relação ao que era enquanto matriz importada, pois teve de mudar a fim de dar conta da novidade real que devia exprimir. A necessidade de exprimir uma realidade outra, misturada em si mesma pela mescla de temporalidades históricas que convivem ou coexistem em nosso meio, é que muda a técnica e o resultado: a forma do romance.

A novidade do gênero (da *novel*, em inglês, ou da *novela*, em espanhol) aqui é outra: sua nota específica está marcada pelo espaço onde a herança europeia do romance tem de se moldar novamente para ser a forma capaz de exprimir a experiência diferente que entre nós se constituiu.

Rulfo começou, como Rosa, pelo conto e agrupou e integrou os contos que dão outra forma a *Pedro Páramo*. A estrutura do *Pedro Páramo* é de mosaico, de vozes em coral, de vozes entrelaçadas num coral. Há alguma coisa de grego naquilo, como um eco do coro da tragédia: é o povo que fala, e vamos dizer que fala “desde la muerte”, a partir da morte, ou seja, de dentro da “terra em ruínas”, que é a expressão que se usa em *Pedro Páramo*. “La tierra en ruinas” — essa expressão surge na última ou na penúltima página do *Pedro Páramo*. Antes de morrer: “él miró la tierra en ruinas y vio el vacío”. Essa coisa é dita de dentro: *desde*; nós perdemos em português a possibilidade de usar o *desde* espacial, que havia no português arcaico. Não se pode dizer em português: “desde esse ponto de vista”; nós dizemos “desse ponto de vista”. O espanhol mantém o “desde” que mostra o movimento no espaço; então podemos dizer que Rulfo fala “desde dentro”, “desde la tierra en ruinas”. Ora, nos dois escritores, o conto oral é a matriz épica que faz vibrar toda a tradição da vasta poesia narrativa. Quer dizer, *El llano en llamas* é a preparação disso: do romance transfor-

mado por força da mistura com a épica oral. Já há uma internalização do foco muito grande em *El llano en llamas*. As matrizes da virada do ponto de vista estão lá, na base. Já está lá decerto também a influência do monólogo à maneira de Faulkner, como mostrou James Irby, muitos anos atrás. Faltou dizer, no entanto, que a técnica do monólogo já não era a mesma quando empregada por Rulfo, e nessa mudança residia uma nota decisiva fundamental. A importação do monólogo não é o decisivo. O decisivo é a revolução da visão social do ponto de vista, que permite, entre outras coisas, também o uso do monólogo: é a penetração na matéria, o que, na verdade, implica algo maior: a experiência histórica incorporada como visão da realidade. ?

A história passa a existir dentro, não como referência externa, não como uma descrição cronológica exterior de fatos da revolução mexicana. São fragmentos da história da revolução que aparecem dentro, como uma realidade estilhaçada na perspectiva subjetiva dos personagens, e assim incorporados como experiência por quem viveu a catástrofe histórica, que arrancou entretanto o México da subserviência e da humilhação.

Daí a confusão reinante no mundo exterior tal como se espelha no romance: ela é parecida com o que ocorre no mundo dos jagunços de Guimarães Rosa: eles às vezes lutam a favor e outras vezes contra os mesmos chefes (ou o governo). Como o próprio Zé Bebelo, hesitam em relação a suas fidelidades; às vezes Riobaldo está a favor de Zé Bebelo, às vezes contra ele, chegando a pensar em matá-lo quando, na Fazenda dos Tucanos, seu ex-aluno ameaça entregar o bando de jagunços que tem sob sua chefia aos soldados do governo. Não há propriamente uma ideologia, mas lados contrários deslizantes. Essa labilidade das posições é condizente com o caráter provisório do jagunço, que nunca tem parada definitiva em lugar nenhum e também não tem lado fixo nos combates, pois está à mercê das circunstâncias e dos que as dominam.

Também os *campesinos* de Rulfo se juntam, sem critério definido. Como Damacio: não se sabe bem do lado de quem ele está. Às vezes, é a favor de Carranza; às vezes, dos villistas. Na verdade, todos são apenas pessoas pobres de repente arrebanhadas pelo furacão da violência histórica. Assim também procedem os *gauchos* de Borges (e da história das guerras internas da Argentina); é exatamente o que acontece, como se vê na “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz”, admirável conto de *El aleph*.

O *gaucho*, nas lutas que se seguiram à independência da Argentina, ora luta contra, ora luta a favor do poder que o conduz e que ele não sabe bem qual seja. Como o próprio narrador do conto observa na narrativa de Borges, o exército tinha uma função penal e arrebanhava as pessoas; os soldados improvisados não sabiam exatamente as razões pelas quais lutavam: barbárie e civilização podem ser faces de uma moeda comum. Cruz abandona a milícia e passa para o outro lado, o lado de Martín Fierro, que é o do desertor: os lados se equiparam e a ambivalência é a regra do mundo sem lei e sem ordem estatal; a pessoa pobre é simplesmente arrastada pelo mutirão da história, manejada pelos que podem mais. Mas a história, vista de dentro, também muda de face para a nossa perplexidade, aprofundando a ambiguidade do drama humano de cuja complexidade as posições antagônicas em misturado confronto são índices significativos.

Agora, veja-se bem, o conto, a fala, não é o romance ainda; quer dizer, os contos integram-se ao romance, nessa mistura que Rulfo e Rosa elaboram, feito canais do mundo épico que desembocam no romance, mudando sua estrutura: em Rosa, o mar de histórias tomado à tradição oral começa pelo fio d’água do provérbio (ou por frases lapidares arcaizantes que lembram o provérbio), pelo caso, pelo conto oral, para ir engrossando em caudal numa história romanesca de amor e morte, de vingança, até definir-se, individualan-

do-se, como uma história da experiência individual, da formação de um jagunço.

Mas, em termos gerais, o romance estava contido embriariamente na epopeia e nasceu de uma potencialidade dela, de modo que há nessa mudança operada por nossos dois grandes escritores um eco originário do gênero moderno ainda misturado ao arcaico. O romance diferencia-se e destaca-se da epopeia, ao longo dos séculos, como uma história da experiência individual; é assim que ele se desgarrá do destino comum do povo na epopeia e volta as costas para a tradição oral, à qual em princípio não deve nada.

Na obra de Rulfo, a relação com o mito não é, porém, só por via do pai e das questões de identidade; não se trata de matar o pai e retomar, como em Dostoiévski, o parricídio como uma das matrizes do romance. A relação com o mito que cumpre destacar nele antes de tudo não é com o mito enquanto tema, que pode ser abstraído da narrativa do romance. Na verdade, penso que Rulfo explorou um momento do mito épico, entendido como o enredo primordial à maneira do *mythos* aristotélico, que é o momento da descida ao inferno, de consulta do mundo inferior onde se dá também o reencontro com o pai.

Ou seja, o que interessa é frisar a relação formal com o mito na modalidade de narrativa adotada no livro para dar conta de fato de uma particularidade histórica concreta, que são os escombros da revolução com os quais acaba por se confundir no final a própria imagem do pai. Como no canto XI da *Odisseia*, ou, mais próximo, no canto VI da *Eneida*, quando Eneias desce aos infernos para ouvir os mortos, reencontrando seu pai, Anquises, que lhe fala de seus futuros descendentes e da grandeza futura de Roma. Esse momento do mito é provavelmente a matriz de *Pedro Páramo*; nesse romance, a descida em direção a Comala se abre para a pergunta enigmática e trágica sobre o futuro diante da terra arruinada.

Da mesma forma, em *Pedro Páramo* também penetramos com o narrador (e os narradores) no mundo dos mortos e somos levados à imagem final da terra estéril: a uma trágica visão para a perspectiva dos camponeses que viveram o conflito histórico em que se jogou, dramaticamente, o seu destino. Entramos pelo fio de uma voz que parece ser a de alguém empenhado numa busca, e na metade do romance ficamos sabendo que se trata também da voz de um morto, como as de tantos que o rodeiam. Essa entrada em Comala significa, pois, a descida aos infernos, numa busca específica que é a consulta aos mortos; equivale a uma penetração num momento fundamental do mito épico, do qual, nesse caso, deriva o romance, preso ao momento originário e poético da pergunta.

O romance desgarrou-se da epopeia; é uma narrativa que canaliza o épico na história do herói individual. A epopeia é um conteúdo de vasto assunto, no dizer de Aristóteles; o romance é a individualização disso: a travessia de um homem em busca de seu destino ou do sentido de seu destino: o significado de uma existência individual. O grande lance de Rulfo é sair do fio da voz individual para fazer o romance penetrar de novo na dimensão épica da coletividade, mediante um coral de vozes do povo que, da morte, se abre para as questões enigmáticas de seu futuro. Por isso, a história que se multiplica em "estórias", como diria Rosa, representa uma retomada da épica oral mexicana, a épica dos camponeses mexicanos, transformando esse repertório de contos conjugados em vozes entrelaçadas para dizer a vida e a morte do tirano Pedro Páramo, até seu desmoronamento em pedras como as do chão de Jalisco. O tirano e a vítima, faces do *pharmacos*, são as figuras que habitam o mundo demoníaco da terra em ruínas que é *Pedro Páramo*.

A figura demoníaca do tirano está encarnada em Pedro Páramo, o homem que dispõe dos outros, que quer estar sempre do lado do vencedor, que dispõe das mulheres, dos filhos, e que é

morto no parricídio dostoiévskiano por um filho natural a quem nega uma coisa, e o qual se vinga, matando-o, ao mesmo tempo que nos fornece o fio individual da história toda. Mas essa história de relações intrincadas mostra que *Pedro Páramo* é formado por um painel de vítimas e de um grande tirano, que é o pai, que está ligado na sua morte à terra estéril, à devastação.

Essa visão da revolução, de dentro, é, como síntese de uma totalidade, absoluta novidade; e é um pouco a visão do sertão do Guimarães Rosa na mesma época, das entranhas de suas veredas para dizer o vasto mundo épico que é também o grande sertão. Em ambos os casos, essa visão interiorizada renova o romance a partir de dentro, transformando-o pela mistura com a épica oral e outros gêneros provenientes de temporalidades distintas.

O romance na sua história, como Benjamin mostrou, é um gênero que se afastou da épica oral, da tradição da oralidade. O romance não tem nada a ver com a história oral; ele dependeu da escrita e do livro, em seu desenvolvimento paralelo ao da sociedade burguesa, de que se tornou um instrumento de conhecimento e interpretação. Ele é um gênero da palavra escrita, depende do leitor solitário. Rulfo e Rosa trabalharam numa direção comum, oposta à direção do romance burguês, no sentido de que eles o transformam a partir da épica oral, canalizando a épica oral para dizer uma história individual, como é a história de Riobaldo — o único a encontrar o menino que muda a sua vida —, o apaixonado que não pode amar, amante do impossível. Sua história é a travessia do jagunço intelectual, clérigo deslocado em homem de armas, que não sabe mais o seu lugar e narra essa divisão num diálogo com um letrado da cidade, em busca do esclarecimento de seu destino de herói demoníaco, a fim de tentar entendê-lo.

E *Pedro Páramo* é também isso, o ser demoníaco no campo de mortos mexicano, com uma originalidade totalmente outra, que é de apanhar, anos depois, o grande turbilhão histórico que

abstrato, mas reduzir a complexidade do livro a esse esquema me parece um equívoco que desvia a direção correta da leitura crítica na direção da perspectiva moderna do romance.

A verdade, quando se lê *Pedro Páramo*, é que não há nada de mitificante, não somos conduzidos na direção do mito de origem; tudo ali é particularidade concreta, permeada de sentido histórico: são histórias concretas, de camponeses concretos que estão ali, com detalhes de voz e de dramas específicos, num contexto histórico comum. É essa particularidade que nos fala; não se trata de um mito de busca do pai simplesmente, não é uma mera busca do pai; o pai está lá e a falta dele, a ideia de um pai que morre e de uma terra vã, e, além disso, esta questão realmente problemática: o que fazer da terra vã, da terra estéril. Essa é uma das perguntas silenciosas e enigmáticas de Rulfo, entre os ecos desgarrados da revolução e do desmoronamento do pai. Ao contrário do que parecem pensar também alguns romancistas pós-modernos do México atual, o romance de Rulfo não é o de um epígono da revolução mexicana, mas o da interrogação que se abre depois dela, como visão perplexa do futuro sobre o qual esses romancistas nada têm a dizer senão o puro artifício de sua escrita desligada de qualquer compromisso com os temas de que tratam, como se a literatura fosse mero jogo gratuito de linguagem ou glosa sobre qualquer assunto.

Na verdade, existe em Rulfo uma relação importante com o mito, se pensarmos no mito como modelo arquetípico de narrativa tal como configura na epopeia clássica: uma relação formal que se manifesta no modo de construção do enredo do romance e se torna relevante para o desdobramento de seus significados e para sua significação simbólica. O vínculo de Rulfo com o assunto histórico particular da revolução mexicana está posto no centro do livro e é tratado de forma realista mediante a especificação dos detalhes concretos. Mas, ao mesmo tempo, há nele a ressonância

arquetípica dada pelo aproveitamento de um episódio medular do mito épico, quando pensado como um todo exemplar: o episódio da descida aos infernos do enredo arquetípico, descida ao mundo ífero da morte, como no canto VI da *Eneida*, mas reencarnado epicamente nas particularidades históricas que Rulfo conheceu tão bem e sobre as quais meditou em profundidade. Na relação com a epopeia, há romances que parecem ter se originado ora da evocação das musas, ora de outra parte, como o *agon* da épica. O de Rulfo nasce do momento da descida infernal, como na Noite de Valpurgis, mas acompanhado por um coral de vozes, que brota das almas. Dali provém sua literatura para formular, no resultado da descida, uma questão enigmática, para a qual não se tem resposta, mas que parece o resultado de tudo o que veio antes, como a pergunta que surge em meio aos destroços históricos da revolução, de dentro do diálogo dos mortos, entre as pedras resultantes do desmoronamento do pai, em meio à terra em ruínas.

Penso que essa pergunta enigmática que brota do diálogo dos mortos é o fundamental do que tenho para dizer agora, pois nele se centra o verdadeiro enigma do romance: foi o que acredito ter percebido nessa releitura de Rulfo, com a mesma emoção da primeira vez.

As observações que acabo de fazer permitem reconhecer, por outro lado, a contribuição que outros escritores mexicanos tiveram no desenvolvimento do projeto de Rulfo. Acho, por exemplo, que José Revueltas foi importantíssimo para ele, porque Revueltas buscou uma forma de realismo crítico diferente do que se fazia até então. Animado por uma inquietação semelhante, Rulfo parece buscar igualmente uma espécie de realismo crítico, distinto também dos padrões do realismo tradicional, por via da interiorização do foco que permite ir além da realidade dada, do mundo positivo ou do meramente factual. Nisso, como vimos, ele se parece com Rosa, mas o esquema geral do livro de Rosa é o do romance

de formação, voltado para a educação sentimental de um jagunço, que deve se reconciliar com o mundo depois que perde definitivamente a mediação para a transcendência e a integralidade do ser com a morte de Diadorim, que o lança no desespero diante de um sertão já desencantado.

No caso do Rulfo, não se trata da educação sentimental, não é um romance de formação; é um momento, transformado pela força da penetração moderna na matéria viva do seu tempo, do mito épico como arquétipo formal: o momento da descida aos infernos, que é o momento meditativo diante da morte, da *anagnórisis* diante da morte. O romance se desenvolve como a formulação da pergunta depois das ilusões perdidas. Da revelação buscada no extremo, em face da morte. O que significa um mundo destruído, quer dizer, um mundo sem o pai, em que o tirano foi morto e só sobraram os escombros da violência. E agora se está diante da terra em ruínas. É essa a questão. A questão enigmática de Rulfo, que é também um enigma histórico, no meu modo de ver, com seu halo de fantasmagoria, mas com um miolo coeso e inextirpável de dura realidade. A que continuou incomodando grande parte da crítica conservadora, que tenta fazê-lo remontar a mitos de origem, distanciando-o de qualquer sentido presente ou perspectiva futura. Como no caso de Guimarães Rosa, no Brasil, a questão crítica fundamental é mostrar como é moderno o romance afinal escrito, não reduzi-lo ao esquema abstrato originário, de que sua forma decerto depende, a seu modo, sem a ela se resumir.