

**CONTAMINAÇÃO NO REALISMO MARAVILHOSO:  
O TRAÇO TESTEMUNHAL E O ESPECTRO EM/DE PEDRO PÁRAMO  
COMO RASTRO PARA A NUEVA NARRATIVA HISPANOAMERICANA**

Contamination in wonderful realism: the testimony trace and the spectrum in/by *Pedro Páramo*  
as a trail to the *nueva narrativa hispanoamericana*

Thiago Roney Lira Borges  
Universidade de Brasília (UnB)

**RESUMO**

A partir da radicalidade do pensamento da desconstrução, o presente estudo propõe como hipótese a *contaminação* e a *disseminação* dos rastros de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, na estética do realismo maravilhoso, no que concerne ao *traço testemunhal* e ao *espectro*. Para tanto, procura investigar esses rastros no romance rulfiano para, em seguida, perceber a força de sua *iterabilidade* em algumas obras da *nueva narrativa hispanoamericana*, verificando uma política da memória que rasura a economia do realismo maravilhoso, levando em consideração à perspectiva crítica hegemônica no latino-americanismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Pedro Páramo*; Juan Rulfo; traço testemunhal; espectro; Derrida.

**ABSTRACT**

From the radicalism of deconstruction thinking, the present study proposes as a hypothesis the *contamination* and *dissemination* of the traces of *Pedro Páramo*, by Juan Rulfo, in the aesthetics of wonderful realism, as far as the *trace of testimony* and the *spectrum* are concerned. In order to do so, he seeks to investigate these traces in the Ruler's novel, and then to perceive the force of its *iterability* in some works of the *nueva narrativa hispanoamericana*, verifying a policy of memory that erases the economy of wonderful realism, taking into account the critical hegemonic perspective in Latin Americanism.

**KEYWORDS:** *Pedro Páramo*; Juan Rulfo; trace of testimony; spectrum; Derrida.

“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera” (RULFO, 1996, p. 179). Volto-me sempre, quando leio algum romance hispano-americano, à abertura de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, sobretudo nas narrativas do chamado “realismo mágico” ou “realismo maravilhoso”. Volta-se, também, ela, para mim, como para sempre começar de novo, num ato de repetição e diferença, *re-marcando* algo de impossível. Assim, o parágrafo inicial do romance não parece *disseminar* e *participar* apenas da economia de *Pedro Páramo*, sugere também um *transbordamento disseminador* na própria forma do realismo maravilhoso no seu por vir do *boom*. Se há na economia narrativa do romance rulfiano, de um lado, uma relação com a história e com a morte que diz algo sobre um *traço testemunhal*, e, de outro lado, uma relação com os fantasmas e a memória que diz algo sobre a *espectralidade*, a forma do realismo maravilhoso sugere *enxertar* justamente esses traços, num processo de *contaminação*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Adoto neste estudo, no que concerne às palavras em destaque, os *quase-conceitos* derridianos. Nesse sentido, interessa-me ressaltar, devido ao pouco espaço, apenas a problemática semântica de dois operadores: 1) *Disseminação*: Para Derrida, “em última instância, *Disseminação* não quer nada dizer, não podendo ser reunida em uma definição. Não tentarei fazê-lo aqui e prefiro remeter ao trabalho dos textos. Se não se pode resumir a disseminação, a *différance* seminal, em seu teor conceitual, é porque a força e a forma de sua ação perturbadora *fazem explodir* o horizonte semântico. (...) Ela marca uma multiplicidade

Essa contaminação parece incidir certa desestabilização de parte do diagnóstico crítico mais recente do latino-americanismo sobre as ficções da *nueva narrativa hispanoamericana*, que propõe uma espécie de leitura homogeneizadora e, portanto, de *clausura* dessa estética. Para essa tendência crítica não existe qualquer potência política na estética do realismo maravilhoso pautada no encontro de dois mundos, a cultura autóctone – instância a qual se referem os romances – e a cultura ocidental – instância de produção e recepção das obras, pois os romances sempre evidenciariam o poder deste mundo sobre aquele, sendo, portanto, incapaz de produzir uma literatura de não-disjunção de fato, cujo efeito retórico de encantamento da contiguidade entre os referentes real e irreal seria apenas uma espécie de produção domesticadora, como afirmam, a partir de conclusões similares, por meio de caminhos críticos distintos, por exemplo, Alberto Moreiras (2001), em *A exaustão da diferença*, e Idelber Avelar (2003), em *Alegorias da derrota*. Ao revés, os rastros do testemunho e do espectro em *de Pedro Páramo* disseminados na forma do realismo maravilhoso de alguns romances na época do *boom* mostram, como veremos, uma capacidade aporética de encontro de dois mundos, dentro das condições de possibilidades e impossibilidades promovidas pela literatura, enxertando como *ponte do impossível* uma política da memória, produzindo, portanto, uma *politização da estética* como *rasura* ao diagnóstico da *estetização da política* da crítica hegemônica do latino-americanismo.

*Pedro Páramo*, publicado em 1955, não precisa de uma apresentação exaustiva, reconhecido pelo público e pela crítica como um dos grandes romances mundiais. Embora deslocado do *boom* da narrativa hispano-americana e muitas vezes tratado como caso isolado da estética da época, o romance de Juan Rulfo ainda pode nos dizer muito sobre o realismo maravilhoso. No romance, os murmúrios narrativos dos vivos-mortos ou dos mortos-vivos contam a história do povoado de Comala, localizado nas terras de Media Luna, que se confunde com a história do dono dessas terras, o latifundiário Pedro Páramo, o qual é procurado por seu filho Juan Preciado, trama principal do enredo. Ademais, o romance rulfiano se constituiu como uma narrativa *de limiar*, *com* limiar e *sobre* o limiar: temporalmente, precede o *boom* da narrativa latino-americana (1960/70) e, ao mesmo tempo, traz as marcas revigorantes da *nueva narrativa hispanoamericana*; esteticamente, tece a marca principal do realismo maravilhoso com o jogo lúdico entre o “natural” e o “sobrenatural”; e, tematicamente, insere o campo dos possíveis dos vivos emaranhado ao campo dos impossíveis dos mortos como modo de marcar algo da violência da revolução mexicana. Nesse sentido, este estudo pretende desenvolver um caminho crítico também marcado pelo limiar: ao perflustrar a disseminação do testemunho e do espectro em *Pedro Páramo*, simultaneamente, verificarei brevemente o índice de contaminação produzida na própria forma do realismo maravilhoso em seu por vir. Dito isso, como indicam vários termos, precederei a proposta crítica com Jacques Derrida a partir da radicalidade do pensamento da desconstrução.

A face da morte como presença constante na narração de *Pedro Páramo* se torna um rastro importantíssimo se lido em relação com outros rastros do romance: como o comparecimento opressor do próprio *Pedro Páramo*, o latifundiário de Media Luna, pai de vários filhos não reconhecidos, dono da própria *lei* em Comala, como descobre Juan Preciado nas primeiras páginas da narrativa:

– Mire usted – me disse el arriero, deteniéndose –: ¿Ve aquella loma que parece vejiga de puerco? Pues detrasito de ella está la Media Luna. Ahora voltié para allá. ¿Ve la ceja de aquel cerro? Véala. Y ahora voltié para este otro rumbo. ¿Ve la otra ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien disse, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada. Y es de él todo ese terrenal. El caso es que nuestras madres nos malparieron en un

---

irredutiva e *gerativa*” (DERRIDA, 2001, p. 51-52, grifos no original); 2) *Rastro*: Para Derrida, “o rastro não é somente a desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui [...] que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por uma não origem, o rastro, que se toma, assim, a origem da origem” (DERRIDA, 1973, p. 75).

petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar. (RULFO, 1996, p. 182-183)

Somando-se a isso, deve-se considerar sobretudo as pequenas menções à Revolução Mexicana e à Guerra Cristera, que compõe o fundo histórico da polifonia de murmúrios e narrações fantasmagóricas do romance. Nos momentos finais da diegese, em um diálogo entre Pedro Páramo e um rebelde, por exemplo, nota-se nitidamente o traço da revolução:

– Yo sé la causa – dijo otro –. Y si quiere se la enterro. Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque ya estamos aburridos de soportarlos. Al gobierno por rastrero y a ustedes porque no son más que unos móndrigos bandidos y mantecosos ladrones. Y del señor gobierno ya no digo nada porque le vamos a decir a balazos lo que le queremos decir.

– ¿Cuánto necesitan para hacer su revolución? – preguntó Pedro Páramo. (RULFO, 1996, p. 275)

E, mais adiante, em outro fragmento, surge a citação da Guerra Cristera: “Y ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras esas de los cristeros y la tropa echó rialada com los pocos hombres que quedaban.” (RULFO, 1996, p. 258). Considerando, por outro lado, o grande impacto da revolução e da Guerra Cristera na vida de Juan Rulfo, que tem como estimativa as casas dos milhões em números de mortos, torna-se perceptível o forte *impulso testemunhal* que carrega a escrita ficcional de *Pedro Páramo*. Portanto, a criação literária de mortos narrando, e *revivendo*, o passado da revolução mexicana, não traz à tona meramente uma técnica narrativa que configuraria o realismo maravilhoso, por meio da *naturalização do sobrenatural*, como repetição do traço surrealista dos europeus, na esteira do que demasiados críticos asseguram, mas, em *diferença*, surge em seu bojo um *traço testemunhal* de uma realidade singular que *altera* a própria técnica importada, mostrando outra disseminação no rastro narrativo hispano-americano.

Em *Demeure*: Maurice Blanchot (1998), traduzido para o português de Portugal como *Morada*: Maurice Blanchot (2004), Jacques Derrida traça as condições de possibilidades e de impossibilidades do testemunho literário a partir da narrativa de Blanchot, *O instante da minha morte*, sobre a experiência *nalda* borda da morte. Para Derrida, a literatura *insurge* sem que seja dominada por uma força subjetiva pura. Há um encontro de escritas e forças de sentido entre o autor e o mundo no processo de *escritura*, marcados pela passividade, pelo neutro e pelo testemunho. A passividade remete à *paixão* da condição literária que *padece*, ao receber uma força de um outro além de si, fazendo-se irresistível, auferindo espaço para algo na escrita à revelia do autor, lugar onde a literatura sofre justamente porque não tem essência nem função. O espaço neutro, nesse processo, agencia na ação de escrita uma espécie de apagamento do escritor no momento de performance da palavra, abrindo um por vir da escritura, fazendo-se experiência abissal do pensamento caracterizada pela lógica aporética do indecidível, quer dizer, “o neutro é a experiência ou a paixão de um pensamento que não pode parar em nenhum dos opostos sem por essa razão ultrapassar a oposição – nem isto nem aquilo – nem felicidade nem infelicidade” (DERRIDA, 2004, p. 99), funcionando como um deslocamento *do outro* do outro. Esse caráter nômade do neutro do literário, portanto, prefigura a não propriedade de uma verdade, possibilidade única da própria *morada* dela.

Nesse campo de forças, surge a possibilidade impossível da escrita do testemunho: ora, o testemunho sempre pretende dizer *a* verdade, *em* verdade e *pela* verdade de um acontecimento em sua singularidade inenarrável – por isso mesmo a necessidade de narrá-lo – mas não significa necessariamente um dizer verdadeiro. Há a possibilidade da mentira, do falso testemunho, do perjúrio. E, mesmo no caso do testemunho sincero, na tessitura da própria palavra e do próprio texto há inevitavelmente elementos de ficcionalidade. Nesse sentido, a literatura se faz uma *morada* aberta para o testemunho, uma vez que ela, para dizer a verdade, trabalha justamente com a mentira, com a ficção. A *morada* da literatura produz, portanto, justamente o espaço aporético do testemunho. Nas palavras de Derrida,

Se o testemunhal é em direito irredutível ao ficcional, não há testemunho que não implique estruturalmente em si próprio a possibilidade da ficção, do simulacro, da dissimulação, da mentira e do perjúrio – quer dizer, também, da literatura, da inocente ou perversa literatura que joga inocentemente a perverter todas estas distinções. Se essa possibilidade que ele parece proibir fosse efetivamente excluída, se o testemunho, desde logo, se tornasse prova, informação, certeza ou arquivo, perderia a sua função de testemunho. Para permanecer testemunho, ele deve portanto deixar-se assombrar. Deve deixar-se parasitar por aquilo mesmo que exclui do seu foro interior, a possibilidade, pelo menos, da literatura. É neste limite indecível que vamos tentar morar. Este limite é uma oportunidade e uma ameaça, ao mesmo tempo reserva do testemunho e da ficção literária, do direito e do não-direito, da verdade e da não-verdade, da veracidade e da mentira, da fidelidade e do perjúrio. (DERRIDA, 2004, p. 24-25)

Nesse indecível se encontra também a morada do *segredo* do testemunho, trazendo o imperativo de torná-lo público. Aqui se produz outra aporia: mesmo que não possa demonstrar o *instante mesmo* do testemunho, porque demonstrar seria a dissolução do próprio testemunho, o testemunho atravessa um limite impossível para testemunhar publicamente um segredo sem “revelar o coração do segredo” (DERRIDA, 2004, p. 26). Mesmo assim, faz-se necessário *atestar* o segredo, narrar suas bordas, escrever seus rastros na ficção, para *repeti-lo, diferindo-o*, pois, sua iterabilidade – processo do resto mínimo “para que a identidade do mesmo seja repetível e identificável em, através e até em vista da alteração. Porque a estrutura da iteração, outro traço decisivo, implica ao mesmo tempo identidade e diferença” (DERRIDA, 1991, p. 77) – é precisamente seu potencial na *demora* e na *morada* da *escritura* literária.

Nessa perspectiva,

O que digo pela primeira vez, se é um testemunho, já é uma repetição, ao menos uma repetibilidade, uma iterabilidade, mais de uma vez em uma vez, mais de um instante em um instante, ao mesmo tempo, e o instante se divide sempre em sua extremidade, a extremidade de sua escrita. Ele está sempre na iminência de se dividir, de onde vem o problema da idealização. O instante singular, na medida em que ele é repetível, torna-se um instante ideal. Aí reside a raiz do problema testemunhal da *tekhnè*. A técnica, a reprodutibilidade técnica, está excluída do testemunho, que apela sempre para a presença da viva voz na primeira pessoa. Mas desde o momento em que um testemunho deve poder repetir-se, a *tekhnè* é admitida, é introduzida aí de onde é excluída. Não é preciso, para tal, esperar por câmaras, vídeos, máquinas de escrever ou computadores. Desde que a frase é repetível, isto é, desde a sua origem, no instante em que é pronunciada e se torna inteligível, e portanto idealizável, ela é já instrumentalizável e afectada de tecnologia. E de virtualidade. É então a instância mesma do instante que aparece tornar-se exemplar: exemplar aí mesmo onde parece única e insubstituível, sob o selo da unicidade. E insinua-se aí talvez com o tecnológico, simultaneamente como idealidade e como iterabilidade protética, a possibilidade da ficção e da mentira, do simulacro e da literatura, na própria origem do testemunho verídico, da autobiografia de boa-fé, da confissão sincera, como sua co-possibilidade essencial. (DERRIDA, 2004, p. 39, grifos no original)

O romance de Rulfo, nessa acepção, produz uma *iterabilidade* dentro do rastro do realismo maravilhoso, no que tange à chegada da modernização literária europeia na América Latina, ou seja, promove um *outro traço* a partir da *alteração* da iterabilidade das técnicas surrealistas e dos romances modernos, como as técnicas narrativas falknerianas: a iterabilidade do *testemunho*, colocando no centro da estética do realismo maravilhoso uma politização da morte na perspectiva da singularidade mexicana, marcando o segredo da violência da revolução mexicana e de uma dimensão estrutural do poder que resistiu ao tempo, deixando seus rastros. Pedro Páramo não é um

mero retrato geral de um latifundiário como qualquer déspota, mas se constitui num traço específico na realidade mexicana: o *caciquismo*, uma experiência de poder por detrás da legalidade formal pautada na relação arcaica entre proprietários de terras e camponeses. Nessa linha, Evodio Escalante argumenta:

Pero el cacique, se me dirá, es un dato sociológico, que informa acerca de la sociedad, pero que nada dice acerca de la relación entre historia y literatura. Acepto la objeción y doy el primer dato que acaso permite vislumbrar la conexión mencionada. Me parece sintomático que el apogeo y la caída del personaje Pedro Páramo concida en líneas generales con el surgimiento y la degeneración de la ola de violencia en que consistió la Revolución Mexicana. Crecido durante el porfiriato, y heredero sin duda de sus usos y sus costumbres, el cacique Pedro Páramo conoce su máximo esplendor durante la etapa emergente de la violencia revolucionaria. La madurez vital del cacique y la eclosión revolucionaria, coinciden en el tiempo. Esta sincronía, quisiera sugerir, tiene su simbolismo. Es el estalido de la Revolución, en efecto, lo que le permite a Páramo, así sea de rebote, concretar el viejo sueño con el que culminan los sueños de su vida: aproximarse a Susana San Juan, tenerla dentro de sus dominios. (ESCALANTE, 1996, p. 675)

A partir da ficcionalização da história, portanto, o romance rulfiano produziu um traço testemunhal da ordem de poder e violência da realidade mexicana circunscrita ao povoado de Jalisco, terra natal de Juan Rulfo, na época da revolução mexicana, que, conforme Ruffinelli, “destruyó miles de vidas, dejó centenares de huérfanos. Niños que vieron morir a sus padres, niños abandonados, huérfanos y solitarios. A su vez la estructura feudal del latifundio multiplicó la población con hijos ilegítimos” (RUFFINELLI, 2009, p. 24). Tendo isso em vista, quem melhor poderia narrar no romance, a partir da aporia ficção-testemunho, o surgimento e a degeneração da violência da Revolução Mexicana na perspectiva das vítimas, senão as próprias vítimas? Quer dizer, na possibilidade aberta pela literatura como estranha “instituição da ficção que dá, *em princípio*, o poder de dizer tudo, de se liberar das regras” (DERRIDA, 2014, p. 51, grifos no original), quem poderia com maior força atestar o segredo, narrar o impossível, que resiste em ruínas no presente, a não ser os próprios mortos não *inteiramente* mortos, os próprios fantasmas em seus murmúrios, murmúrios que assombravam Juan Rulfo? O índice da morte, ou melhor, de *sobrevida* na diegese, portanto, nos remete também a estrutura espectral do romance, não como mero adorno estético, mas como possibilidade real de uma política da memória no rastro aporético do testemunho trazido pela frequência fragmentária dos fantasmas.

É em *Espectros de Marx* que Derrida se dispõe a pensar radicalmente o que seria o fantasma e o espectro<sup>2</sup>, por meio de uma leitura dialógica entre *Hamlet*, de Shakespeare, e os escritos de Karl Marx, predominantemente o *Manifesto comunista* e a *Ideologia alemã*. Considerados como sinônimos, os fantasmas e os espectros se encontram em aporias: não estão nem integralmente vivos nem integralmente mortos; não são nem inteiramente sensíveis nem inteiramente insensíveis; não constatarem plenamente nem presença nem ausência; e não são nem visíveis nem invisíveis. Constituem-se, por assim dizer, por uma aparição do desaparecido, por uma visualização do invisível.

Nesse sentido, de acordo com Derrida, o espectro não tem existência, nem substância, nem essência, porque “*no está jamás presente enquanto tal*” (DERRIDA, 1994, p. 11, grifos no original). No entanto, temos inevitavelmente de aprender a lidar com os fantasmas, sobretudo se

<sup>2</sup> Embora o espectro e o fantasma possam, em certa medida, ser tratados como sinônimos nesse contexto de discussão, há, contudo, uma distinção em relação à concepção de espírito. Para Derrida, “o espectro faz parte *do espírito*, participa dele, é do seu domínio, à medida mesmo que o segue como seu duplo fantasmal. A diferença entre os dois, eis justamente o que tende a desaparecer no efeito de fantasma, como tende a esvanecer-se o conceito de tal diferença ou o movimento argumentativo que a emprega na retórica” (DERRIDA, 1994, p. 169, grifos no original). Dito de outro modo, “a forma da aparição, o corpo fenomenal do espírito, ei-la, a definição do espectro. O fantasma é o fenômeno do espírito” (DERRIDA, 1994, p. 181).

quisermos viver melhor, por isso, é imprescindível, *justamente*, viver *com* eles, *estar-com* eles. E estar com esse *outro ausente* (mas espectralmente presente) articula, entre outras coisas, uma *política da memória* e da *herança*, atravessando gerações, por meio de um luto *interminável*. A relação com o espectro pode carregar a *promessa* de justiça<sup>3</sup>, na medida em que agenciar a herança de fantasmas de gerações que não se fazem *presentes materialmente* traz o potencial de injunção do *justo*. Assim, é absolutamente necessário falar *do* fantasma, *ao* fantasma e *com* o fantasma – relações sem as quais qualquer política ou ética será fracassada de antemão – seja qual for o fantasma: os dos mortos ou os dos nem nascidos.

Com relação à justiça, no entanto, uma objeção pode surgir:

um dever de justiça compromete, finalmente, para com quem? E ainda que fosse para além do direito ou da norma, para com quem e com o quê, senão para com a vida de um ser vivo? Existe, em tempo algum, justiça, compromisso de justiça ou responsabilidade em geral que tenha de responder por si (por si, vivo) perante outra coisa, quer se a entenda, como vida natural ou como vida do espírito? Certamente. A objeção parece irrefutável. Mas o irrefutável supõe que essa justiça conduza a vida para além da vida presente ou de seu estar-presente afetivo, de sua efetividade empírica ou ontológica: não em direção a uma morte, mas em direção a uma *sobre-vida*, a saber, um traço com relação ao qual vida e morte seriam somente traços e traços de traços, uma sobrevida cuja possibilidade vem antecipadamente desajuntar ou desajustar a identidade a si do presente vivo. Espíritos. É preciso contar com eles. Não se pode não dever, não se pode não poder contar com eles, que são mais de um: *o mais de um*. (DERRIDA, 1994, p. 13, grifos no original)

Nessa perspectiva, todo espectro carrega o atributo limiar da *sobrevida* que desestabiliza o presente com uma promessa sufocada, trazendo algo que supostamente estava morto no passado ou abortado para o futuro. O tempo do espectro desarranja, desse modo, o tempo presente porque regressa inesperadamente, e como o fantasma nunca é *somente um*, mas muito *mais de um*, “faz o real *tremar* e se *disseminar*”, para utilizar as palavras de Móyses Pinto Neto, o qual afirma que a fantasmologia, como ciência dos espectros, pensa o “real em sua forma inconsistente, da virtualidade como condição de toda atualização” (PINTO NETO, 2015, p. 119, grifos no original). Portanto, nas palavras de Derrida, a qualidade do espectro “é que não se sabe se ele testemunha retornando de um vivo passado ou de um vivo futuro, pois a aparição já pode indicar o retorno do espectro de um vivo prometido. Intempestividade ainda, e desajuste do contemporâneo” (DERRIDA, 1994, p. 136).

Em suma, pode-se dizer que

O espectro, como seu nome o indica, é a *frequência* de uma certa visibilidade. Mas a visibilidade do invisível. E a visibilidade, por essência, não se vê, por isso é que ela continua *epekeina tes ousias*, para além do fenômeno ou do ente. O espectro é também, entre outras coisas, o que se imagina, o que se acredita ver e que é projetado: sobre uma tela imaginária, aí onde não há nada para se ver. Nem mesmo a tela, às vezes, e uma tela sempre tem, no fundo, no fundo que ela é, uma estrutura de

<sup>3</sup> Seguindo a objeção de Derrida, faz-se necessário reafirmar que não se pode confundir a justiça com o direito, este é desconstrutível enquanto aquela é indesconstrutível. Nas palavras de Derrida, “o direito é essencialmente desconstrutível, ou porque ele é fundado, isto é, construído sobre camadas textuais interpretáveis e transformáveis (e esta é a história do direito, a possível e necessária transformação, por vezes a melhora do direito), ou porque seu fundamento último, por definição, não é fundado. Que o direito seja desconstrutível, não é uma infelicidade. Pode-se mesmo encontrar nisso a chance política de todo progresso histórico. Mas o paradoxo que eu gostaria de submeter à discussão é o seguinte: é essa estrutura desconstrutível do direito ou, se preferirem, da justiça como direito, que assegura também a possibilidade da desconstrução. A justiça nela mesma, se algo como tal existe, fora ou para além do direito, não é desconstrutível. Assim como a desconstrução ela mesma, se algo como tal existe. A desconstrução é a justiça” (DERRIDA, 2007, p. 26-27).

aparecimento-desaparecimento. Mas eis então que não se pode mais fechar os olhos, à espreita do retorno. Daí a teatralização da fala e a especulação sobre o tempo.

Convém inverter a perspectiva mais uma vez: fantasma ou aparição, sensível insensível, visível invisível, o espectro primeiramente *nos* vê. Do outro lado do olho, efeito de viseira, ele nos olha antes mesmo que *o* vejamos ou que não vejamos simplesmente. Sentimo-nos observados, às vezes vigiados por ele, antes mesmo de qualquer aparecimento. Sobretudo, e eis aí o acontecimento, pois o espectro pertence *ao* acontecimento, ele nos vê por ocasião de uma *visita*. Ele nos visita. Uma visita atrás da outra, visto que ele volta para nos ver, e que *visitare*, frequentativo de *visere* (ver, examinar, contemplar), traduz bem a recorrência ou a reaparição, a frequência de uma visitação. Esta não se caracteriza sempre pelo momento de uma aparição generosa ou de uma visão amigável; pode significar inspeção severa ou perquisição violenta. (DERRIDA, 1994, p. 138, grifos no original)

A narrativa de *Pedro Páramo*, nesse sentido, mostra a frequência da visibilidade do invisível dos mortos da Revolução Mexicana. Comala é um povoado em ruínas habitado somente por fantasmas, onde os próprios narradores, como Juan Preciado, estão mortos, mas, em certa medida, vivos para poder narrar o luto sem fim, visto que não há um limite narrativo demarcatório entre vida e morte, perfazendo o limiar aporético dos espectros. Nesse cenário, não há limites para o espaço e o tempo, porque os fantasmas não possuem o tempo dos vivos, por isso, na diegese há aparição e desaparecimento, sem aviso prévio, num instante. Os espectros de Comala conformam, assim, o retorno dos fantasmas de Jalisco, que olham o presente da publicação do romance (e a contemporaneidade também, já que as ruínas insistem e resistem, e o luto não acaba) em vista de desarticulá-lo temporalmente, trazendo o testemunho vivo de um passado.

A visitação desses espectros, mesmo que não esteja de carne e osso, marca o segredo subsumido de alguma promessa redentora do passado da revolução mexicana, requerendo justiça, que insiste numa realização num futuro que vem, incidindo nas ruínas do agora. Essa triangulação do fantasma pelo tempo, caracterizada pelo indecível da espectralidade, carrega, portanto, mesmo que num espaço asfixiante sem tempo da narração rulfiana, a temporalidade e história de seus rastros. Isto é, “esta não-presença do espectro exige que se levem em conta seu tempo e sua história, a singularidade de sua temporalidade ou de sua historicidade” (DERRIDA, 1994, p. 139). É, nessa acepção, que podemos ler os murmúrios testemunhais do romance, perfazendo o apogeu e a derrocada da revolução mexicana, por intermédio da ficcionalidade do mesmo ciclo no *cacique* Pedro Páramo, na perspectiva dos espectros como imagem dos vencidos, que rasura qualquer narrativa linear hegemônica da história. Por isso, o realismo maravilhoso de *Pedro Páramo* produz no leitor certo efeito de encantamento, quando se descobre no decorrer da leitura que todos estão *quase*-mortos, e, ao mesmo tempo, traz à tona um desajuste pela *obsidiação* da conjura dos espectros.

Eis a força dos rastros do traço testemunhal e do espectro em *Pedro Páramo*. Por isso, depois de 1955, nada ficaria incólume. Em termos estéticos e de política da escritura, a literatura hispano-americana não seria mais a mesma após a publicação do romance de Juan Rulfo. Todos os escritores do realismo maravilhoso, sem exceção, quicá do continente sul-americano, confirmaram a incontornabilidade da força narrativa de Rulfo. Carlos Fuentes, por exemplo, afirmou categoricamente que *Pedro Páramo* encerrou “para siempre – y con llave de oro – la temática documental de la revolución” (FUENTES, 1980, p. 16); Gabriel García Márquez, por sua vez, que somente igualava sua comoção com a leitura de *Pedro Páramo* à de *A metamorfose*, de Kafka, assegurou sua dívida com o escritor mexicano: “La obra de Juan Rulfo me dio por fin el camino que buscaba para continuar mis libros” (MÁRQUEZ 1996, p. 903). Os traços da narrativa de Rulfo estudados aqui, portanto, certamente deixaram *rastros* de rastros no processo de iterabilidade do realismo maravilhoso. Mas, curiosamente (ou estranhamente), a crítica latino-americanista parece desviar deles quando analisam a estética da *nueva narrativa hispanoamericana*, talvez pelo impulso da *clausura*, a qual os rastros rompem e rasuram.

Para expor dois exemplos paradigmáticos, Idelber Avelar, em *Alegorias da derrota*, afirma que o realismo maravilhoso no geral “mobilizava (e domesticava) uma cosmogonia pré-moderna – num processo de demonização da lógica indígena ou pré-capitalista” (AVELAR, 2003, p. 21) a partir de técnicas narrativas modernas europeias, promovendo, ao cabo, uma *estetização da política*; Alberto Moreiras, em *A exaustão da diferença*, assegura que o realismo maravilhoso, tomando como exemplo a última narrativa de Arguedas, revelou uma impossibilidade aporética de apropriação de dois mundos, não se configurando, portanto, como uma escrita da conjunção, mas de radical disjunção, já que “se esfacela epistemologicamente, pois revela ser inexoravelmente dependente da subordinação das culturas indígenas a uma máquina de transculturação sempre já sob hegemonia do Ocidente: a própria modernização” (MOREIRAS, 2001, p. 242-243). Embora perfilarem e encontrem fundamentos irremediáveis sobre o projeto de modernização narrativa na América Latina, nenhum dos dois críticos identificam a importância dos rastros do traço testemunhal e do espectro para a estética e política da memória do realismo maravilhoso.

*La guerra silenciosa*, de Manuel Scorza, por exemplo, um ciclo romanesco de ficcionalização das lutas camponesas dos indígenas quéchuas, dos Andes Centrais peruanos, contra os latifundiários do *gamonalismo* (sistema de poder de terras similar ao *caciquismo*) e a mineradora norte-americana *Cerro del Pasco Corporation*, que compõem os seguintes títulos: *Redoble por Rancas* (1.º romance – 1970); *Historia de Garabombo el Invisible* (2.º romance – 1972); *El jinete insomne* (3.º romance – 1977); *Cantar de Agapito Robles* (4.º romance – 1977) e *La tumba del relámpago* (5.º romance – 1979), também enxerta o traço testemunhal e o espectro como rastro em outro processo de iterabilidade. Para evidenciar um exemplo do ciclo, em *Redoble por Rancas*, romance ainda participante do *boom*, publicado no Brasil como *Bom dia para os defuntos* (1972), os personagens e a comunidade de Rancas, que possuem na narrativa nomes homônimos das referências históricas, narram o massacre ocorrido na década de 1960 na Operação Desalojo, cujo desfecho é uma conversa entre os personagens centrais, depois de mortos e enterrados, sobre o acontecimento catastrófico, registrando uma memória recém-sufocada, trazendo de modo peculiar o traço testemunhal e o espectro, lembrando, portanto,

a construção diegética do realismo maravilhoso de *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, pela presença corpórea dos fantasmas que atuam como se estivessem vivos, já que os *viventes-mortos* de *Bom dia para os defuntos* têm, entre outras diferenças, suas ações corpóreas limitadas ao ínfimo espaço da terra onde estão enterrados no cemitério, advém, no desfecho do romance, na situação real maravilhosa da conversa dos *viventes-mortos*, um trecho em que registra o aproveitamento dos latifundiários do *gamonalismo* da situação criada pela violência promovida pelo imperialismo norte-americano. Afinal, os cerrenhos são massacrados duplamente pelas duas forças constituintes do Peru. (BORGES, 2017, p. 178)

Mesmo em *Cein años de soledad*, de García Márquez, no qual Melquíades, como narrador demiurgo fundador de Macondo, promove uma subordinação do tempo circular mítico do desenrolar do romance ao tempo linear de sua escrita revelada no desfecho, domesticando, assim, a racionalidade “pré-moderna” através da racionalidade “moderna”, como bem apontou Avelar (cf. AVELAR, 2003, p. 44-45), insere um traço testemunhal no episódio narrativo do massacre dos trabalhadores das bananeiras, quando José Arcádio Segundo encontra mais de três mil mortos nos vagões de um trem numa cena estupefacente, que remete à história do massacre na greve dos trabalhadores da *United Fruit Company*, em 1928, em Aracataca, cidade onde nasceu o autor. García Márquez, quando criança e adolescente, “foi crescendo com a presença fantasmagórica desses cadáveres insepultos, alimentada pela memória alucinada dos vivos” (DELAMUTA; ENGEL; ADOUE, 2007, s.p.), e também, certamente, pela memória dos espectros.

Enfim, há, portanto, uma contaminação e disseminação dos rastros do traço testemunhal e do espectro de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, na própria forma do realismo maravilhoso, o qual se apresenta como ponto de fuga para qualquer fechamento estético homogeneizador pela crítica, no

ponto mesmo de sua iterabilidade. Desse modo, o testemunho revelador de um segredo sem seu coração pelos espectros rebelados em busca de justiça, desajuntando e assombrando o presente vivo, faz os romances da *nueva narrativa hispanoamericana* produzirem uma *politização da estética* no centro do conflito entre os mundos das culturas locais e da cultura ocidental como *rasura* da economia do realismo maravilhoso. Esta ainda não lida completamente, como nunca se lerá, certamente, mas que não abdica de sua injunção, tal o impossível. São esses rastros de *Pedro Páramo*, afinal, como *outros* – como *rastros* de rastros de rastros – que se voltam em cada leitura de um romance hispano-americano, como para começar de novo, *diferindo*.

## Referências

- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- BORGES, Thiago Roney Lira. ‘*Bom dia para os defuntos*’ como *mônada antropofágica*: violência mítica, realismo maravilhoso e história na obra de Manuel Scorza. 2017. 287 fls. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – UEA, Manaus-AM. Disponível em: <http://www.pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/27-24.pdf>. Acesso em: 5 de jul. 2017.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- DELAMUTA, Karen G.; ENGEL, Priscila; ADOUE, Silvia B. *Cem anos de solidão* e o massacre de Aracataca. *Revista REA*, n. 74, 2007. Disponível em: <https://espacoacademico.wordpress.com/2014/05/11/cem-anos-de-solidao-e-o-massacre-de-aracataca/>. Acesso em: 5 de jul. de 2017.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Limited inc*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Morada*: Maurice Blanchot. Trad. Silvana Rodrigues Lopes. Viseu: Vendaval, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Posições*: Jacques Derrida. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. São Paulo: Autêntica, 2001.
- ESCALANTE, Evodio. Texto histórico y texto social en la obra de Rulfo. In: RULFO, Juan. *Toda la obra*. Edición crítica. Coord. Claude Fell. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 663-683.
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. Breves nostalgias sobre Juan Rulfo. In: RULFO, Juan. *Toda la obra*. Edición crítica. Coord. Claude Fell. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 177-307.
- MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001.
- PINTO NETO, Moisés. A estranha instituição da literatura no multiverso dos espectros. *Revista ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 17/1, p. 114-126, 2015.
- RUFFINELLI, Jorge. En colección de prólogos. In: RULFO, Juan. *Obra completa de Juan Rulfo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2009. p. 9-46.
- RULFO, Juan. Pedro Páramo. In: \_\_\_\_\_. *Toda la obra*. Edición crítica. Coord. Claude Fell. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 177-307.

Recebido em: 14 nov. 2017.

Aprovado em: 26 fev. 2018.

