

ENTREVISTA COM DAVI ARRIGUCCI JR.¹

WALTER CARLOS COSTA

Universidade Federal de Santa Catarina
walter.costa@gmail.com

RAFAEL CAMORLINGA

Universidade Federal de Santa Catarina
rafaelca@cce.ufsc.br

Gostaria de fazer um depoimento assim, mais solto; depois vocês fazem as perguntas.

Eu reli *Pedro Páramo* há poucos dias, a caminho do México. Fazia muitos anos que não o lia. Bom, o que eu senti é que o livro está intacto; quer dizer, continua sendo, como sempre julguei que fosse, um dos maiores livros da América Latina. Eu acho *Pedro Páramo* e também os contos, obras notáveis. Continuo mantendo Rulfo entre os grandes escritores que eu já li na vida. Cada vez mais descubro coisas em sua obra.

Em 1986, ele morreu, e me pediram (na verdade, creio que foi Marília Pacheco Fiorillo, da *Folha de São Paulo*) para escrever 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 don Octavio Paz, porque achava que a leitura dos três distorcia a visão que eu tinha da obra de Rulfo. Hoje estou ainda mais convencido de que a leitura deles é, em diversos pontos, equivocada. Não concordo com a oposição que eles fazem entre mito e realismo, que me parece mal colocada. E, agora, relendo, tornei a perceber uma porção de coisas, como se revivesse, mais forte, a primeira emoção da leitura.

Primeiro, 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. Eles foram de fato grandes amigos e têm pontos de contato em pontos profundos, nem sempre óbvios; passaram decerto bons momentos de amistosa convivência no México, como soube por Valquiria Wey, querida amiga minha e 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 um dos que mais sabia 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.

E agora vejo que ele deve ter percebido uma coisa comum que se mostrou, entre nós, com Graciliano, que começou talvez com Rachel de Queirós, em 1930, e que nele aparece de forma decisiva, que é a internalização do ponto de vista no interior da narrativa, dando voz ao mundo rústico, sem pedir licença ou desculpas ao mundo letrado das cidades. Ou seja, ocorre em Rulfo um modo de narração que muda o eixo da visão do mundo pela primeira vez, como em Rosa – no Brasil é algo que começa a despontar com a professorinha de Rachel, em *O quinze*, e já anteriormente balbucia na prosa oralizante do gaúcho Simões Lopes Neto; torna-se claro no estilo indireto livre de Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, mas só se desenvolve de forma extraordinária, como um relato em primeira pessoa, na voz de Riobaldo no *Grande sertão: veredas*. Ali há uma interiorização do ponto de vista narrativo do ângulo do pobre, de dentro, pela fala interior do pobre, que em ambos se mostra na sua complexidade, não menos complexa do que a de qualquer parte. Isso não havia antes.

A *novela de la tierra* e o regionalismo brasileiro tinham aquela dicotomia que Antonio Candido estudou muito bem, do letrado que quer falar sobre o mundo rústico e que usa a linguagem dele, de letrado, para falar do outro, por vezes apenas concedendo espaço para o vocabulário e as deformações da linguagem que um glossário final explica. 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 em relação ao que se narra.

Essa imanência na obra de Rulfo é extraordinária e diferente da do Rosa. Ambos dependem para isso da fala; são escritores que se valem da

oralidade, que apanham a fala, a fala do pobre, a fala do *campesino* de Jalisco, o falar do capiau, do jagunço do centro-norte de Minas Gerais.

O modo como eles 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, de onde nasce a necessidade íntima da própria técnica a ser empregada.

O que mudou foi esta atitude que eles adotaram diante da matéria, por penetrarem nela de corpo e alma, por serem parte dela; eles são participantes da matéria, eles não vêem a matéria de fora, eles partem de dentro da matéria que têm para narrar. E isto é que é a grande novidade, e essa visão interna, internalizada pelo narrador, é decisiva; ambos dependem da oralidade e da matriz do conto oral, que constitui o fundamento de nossa tradição épica, que acaba casada em liga orgânica com a tradição urbana do romance, por isso mesmo profundamente misturada e mudada entre nós, com relação ao que era enquanto matriz importada, para dar conta do que se tem de novidade para exprimir.

A novidade do romance (da *novel* em inglês, ou da *novela*, em espanhol) aqui é, portanto, outra: sua nota específica está marcada pelo novo espaço onde a herança européia do romance tem de se moldar novamente para ser a nova forma capaz de dizer a nova experiência que aqui se formou. Rulfo começou no conto e agrupou e integrou os contos que dão outra forma ao *Pedro Páramo*. A estrutura do *Pedro Páramo* é de mosaico, de vozes em coral, de vozes entrelaçadas num coral. Tem 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”, de dentro da morte, ou seja, de dentro da “terra em ruínas”, que é a expressão que ele usa na morte de Pedro Páramo. “La tierra en ruinas” - ele usa essa expressão na última página, ou na penúltima página do *Pedro Páramo*. Antes de morrer: “él miró la tierra en ruinas y vio el vacío”. Essa coisa ele fala de dentro: *desde*; nós perdemos no 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 vamos dizer que Rulfo fala “desde dentro”, “desde la tierra en ruinas”. Ora, vejam bem, em ambos, o conto oral é a matriz épica. Quer dizer, *El llano en llamas* é a preparação disso: do romance transformado 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 decerto também a influência do monólogo à maneira de Faulkner, como mostrou James Irby, tudo está lá. Mas 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. Ou seja, 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 tal como aparecem dentro, na perspectiva subjetiva dos personagens, incorporados como experiência por quem a viveu.

Daí a confusão reinante no mundo exterior, que é parecida com o que ocorre com os jagunços de Guimarães Rosa: às vezes lutam a favor, às vezes contra os mesmos chefes (ou o governo). Como o próprio Zé Bebelo 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 tampouco tem lado fixo nos combates.

Também os *campesinos* de Rulfo se juntam, sem critério definido. Como Damacio: não se sabe do lado de quem ele está. Às vezes, é a favor de Carranza; às vezes, dos villistas. São apenas pessoas pobres, de repente arrebanhadas pelo furacão da violência. Também com os *gauchos* de Borges (e da história das guerras internas da Argentina) acontece isso, como se vê na “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz”, notável 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 se sabe bem qual seja. Como o próprio narrador do conto observa, 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. Assim, como no caso de Martín Fierro, que passa para o outro lado, o do desertor: porque os lados são ambivalentes; a pessoa pobre é simplesmente arrastada pelo mutirão da história dos que podem mais. Mas a história, vista de dentro, também muda de face e mostra multiplicidade do drama humano de cuja complexidade as posições antagônicas em misturado confronto são índices significativos.

Agora, vejam bem, o conto, a fala, não é o romance ainda; quer dizer, o conto se integra ao romance, nesta mistura que Rulfo e Rosa elaboram, como 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, individuando-se, como uma história da experiência individual, da formação de um jagunço.

Mas, em termos gerais, o romance estava contido embrionariamente na epopéia 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 se diferencia e se destaca da epopéia, ao longo dos séculos, como uma história da experiência individual; é assim que ele se desgarra do destino comum do povo na epopéia, 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 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, pensado 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 *Odisséia* ou, mais próximo, no canto VI da *Eneida*, quando Enéias 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 vivo, 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 que é a consulta aos mortos; equivale a uma penetração num momento fundamental do mito épico, do qual, neste caso, deriva o romance, preso ao momento originário e poético da pergunta.

O romance se desgarra da epopéia; é uma narrativa que canaliza o épico na história do herói individual. A epopéia é um conteúdo de vasto assunto; 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 ele nega uma coisa, e que se vinga, matando-o, ao mesmo tempo que nos fornece o fio individual da história toda. Mas esta 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 da mistura com a épica oral.

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 que 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 Guimarães 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 que 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 foi a revolução, a terra ruinosa e sem perspectiva que resultou dela, depois do vendaval, como uma terra de mortos.

O escritor mexicano teve a intuição de uma coisa muito profunda e difícil de dizer. Penso que essa construção de Rulfo é de uma grande originalidade formal: foi o achado de sua vida. Aqueles depoimentos sobre o Centro de Estudos dos Escritores Mexicanos onde ele trabalhou a fim anos a fio mostram isso desde o começo, com o mistério de seus silêncios e a recusa em falar para além desse livro fundamental. Ele intuiu a forma do que queria contar em *Pedro Páramo*, que já traz a terra erma em seu nome; depois a foi desbastando, buscando na poda dos excessos, o dizer lacônico a que era afeito e que era consubstancial a seu mundo; foi modificando aqui, cortando lá, quase sempre podendo para abreviar. Só depois se

inventou aquela lenda em torno dele e de ‘La cordillera’: ficaram cobrando dele outro livro, mas na verdade ele teve uma intuição fundamental de como tratar o mundo, o mundo que ele sentiu, e fez seu livro, que é de fato um mundo único, fantasmagórico e real em sua complexidade. Tudo o mais, seria repetição inútil; só mereceu o seu silêncio.

Acho que o tratamento que ele deu à matéria que tinha para narrar permitiu o aproveitamento das técnicas do romance moderno, mas numa situação absolutamente nova, que não é a de Faulkner ou de qualquer outro mestre do romance europeu ou norte-americano. Faulkner conta histórias tradicionais com um procedimento que é insólito ou inusitado, mas cuja relação com a matéria parece mais artificial que no caso do mexicano; é muito diferente de Rulfo, cuja inovação tem outra profundidade e vai noutra direção. O mundo que está em Rulfo é um mundo muito mais amplo e profundo, a meu ver, que o de Faulkner; é um outro mundo, interno com relação a ele também, como experiência histórica profundamente sendimentada em forma nova, assim como no caso do jagunço de Rosa, que é também outro mundo, cujo modo de ser depende de uma mescla ímpar, cuja fórmula expressiva Rosa conseguiu forjar artisticamente no seu *mundo misturado*. Eles são escritores muito mais radicais do que Faulkner, que era um escritor mais convencional, apesar da inovação aparente que adotou, aliás, para dizer coisas muito distintas. É essa visão que eu tenho, sem querer tirar mérito algum a Faulkner, pois se trata também, como não é preciso reiterar, de um grande escritor. A partir de certo ponto de qualidade, não tem sentido ficar insistindo em filigranas de valor, em busca de uma hierarquia classificatória que nenhuma diferença faz.

Agora, ao reler Rulfo, fiquei com absoluta certeza de que *Pedro Páramo* corresponde ainda a uma forma de realismo. Mas este realismo é um realismo de essência, como eu já dizia no ensaio de 1986, diferente da esfera mítica, a que os críticos a que me referi reduzem por fim o livro.

Vejamos, por exemplo, o seguinte: a releitura feita por Emir Rodríguez Monegal, embora rica em matizes ao acentuar o rigor de estrutura do romance e a dimensão simbólica de sua visão do mundo, acaba finalmente insistindo no aspecto de busca mítica do relato. Ele chama a atenção para o fato de que Rulfo quebrava o realismo tradicional e ninguém teria visto na época, fora da oposição entre o *criollismo* (ou regionalismo) e o cosmopolitismo, o aspecto mítico que havia desde o princípio com a busca, “como numa parábola”, do pai ou do lugar da origem. Talvez se possa dizer que o crítico descobriu o mito porque a gente sempre descobre o mito quando vai à raiz da literatura; o mito está no princípio e no fim, como diria Borges. Quer dizer, o mito é a narrativa descarnada, quando reduzida a seu esquema abstrato.

Mas a verdade, quando se lê *Pedro Páramo* não é nada de mitificante; tudo ali é particularidade concreta: são histórias concretas, de camponeses concretos que estão ali, com detalhes de voz e de dramas específicos. 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 idéia de um pai que morre e de uma terra vã, é essa 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 pensam 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 dizem 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.

O vínculo de Rulfo com o assunto está posto lá, e está posto pelo aproveitamento de um episódio central do mito épico como um todo, tratado com particularidade realista: o mito pensado como um enredo arquetípico, que é o episódio da descida aos infernos, a descida à 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. Há romances que saíram ora da evocação das musas, ora de outra parte do *agon* da épica. O de Rulfo nasce do momento da descida infernal, como na Noite de Valpurgis, mas como um coral de vozes, que brota das almas. Dali nasce a 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 é essa pergunta enigmática que brota do diálogo dos mortos; é o que tenho para dizer agora: o que percebi nessa releitura de Rulfo.

Isso mostra como os escritores que vieram antes dele estão presentes. Antes de minha exposição, o Professor Rafael me perguntava quem pesou na arte de Rulfo? Acho que José Revueltas foi importantíssimo para ele. Porque Revueltas, embora não tenha escrito dessa forma, procurou um realismo crítico, diferente do que se fazia: há em Rulfo uma espécie de realismo crítico, só que não com os padrões do realismo tradicional, mas com um aprofundamento da visão subjetiva, análoga à de Guimarães Rosa. Vamos dizer que em Guimarães Rosa o romance é ainda um romance de formação, porque conta como é que Riobaldo se formou, a questão é a formação do jagunço, quer dizer, 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 põe em desespero diante do 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 de Rulfo, que tenta fazê-la remontar a mitos de origem. Como no caso de Guimarães Rosa, no Brasil, a questão crítica fundamental é mostrar como é moderno o romance de Rulfo, não reduzi-lo ao esquema abstrato originário, de que sua forma decerto depende sem a ela se resumir.

DEBATE

Pergunta – Você acaba de tocar na relação de Rulfo com o Brasil; de fato chama sobretudo nossa atenção o fato de que nas entrevistas de Rulfo a primeira pessoa que ele cita é Guimarães Rosa.

Arrigucci – Porque ele sentiu afinidades com Rosa. Sabe que o Rosa chegou lá no México, viu as pirâmides, e dizem que ele não prestava atenção em nada. Ficava falando do sertão para Rulfo, como é que era lá, em Minas, e Rulfo decerto falando de Jalisco para ele. Ele não prestava atenção em nada, aparentemente não tinha olhos para aquelas maravilhas todas, estava ligado no outro universo, longe de lá, e o outro estava ligado o tempo todo às entranhas de sua terra. Você viu o nome do livro de Rulfo, antes do título definitivo como é que era? O romance era para se chamar ‘Murmúrios’ (Murmulllos), porque eram efetivamente só murmúrios de vozes: são vozes do além que falam, nessa consulta aos mortos, são vozes vindas do além, que nos dão, no entanto, o que restou ali no chão da história, de uma perspectiva moderna do presente: é aqui que se situa a novidade do romance. É como descer buscando a verdade no fundo do poço e, de repente, encontrar as imagens de cima, como as da mãe e do pai lá perdidos no fundo do inferno, como restos de um passado que são também uma interrogação sobre o futuro. Essa questão é a da epopéia clássica, isso está lá; e a crítica desloca a questão para discutir apenas a busca do pai, a coisa da psicanálise, mas a questão está também na história e na forma do romance, inacabado e aberto para a atualidade, que acaba sendo decisiva para a sua forma final. Está na história do gênero essa relação que ao mesmo tempo pode remontar à origem mítica, mas depende sobretudo da abertura para as novidades contemporâneas de que depende sua configuração final. Eu acho que isso é fundamental para se compreender o lugar dele, e sua afinidade com Rosa, que consultou o coração do sertão, e se aprofunda nisso, para ver a reper-

cussão desse mundo no presente do narrador. Rulfo pode ter imaginado: “esse sujeito encontrou mesmo o caminho”, sendo, entre eles tudo diverso: a matéria, o lugar, a gente.

Pergunta – Você tocou também um pouco no silêncio de Rulfo, e o motivo de ele ter se calado. No que você acaba de dizer já está um pouco implícita a resposta. Seria como se ele tivesse esgotado tudo o que tinha para dizer? Continuar escrevendo seria mera repetição?

Arrigucci – Sim. “A cordilheira”, pelo que falam, é a mesma história, vista com uma perspectiva histórica mais funda ou extensa, começando no século 16 e vindo até à mesma terra ruínosa. A idéia é sempre de uma terra desolada. É a *Waste Land* mexicana. E tem que ver com isso, só que de uma perspectiva que não tem nada que ver com a do Eliot, e da tradição, da decadência ocidental e com os mitos clássicos, tem que ver com a particularidade histórica mexicana, com aquela população naquela situação. A mesma coisa com o Rosa: só é possível falar dos grandes mitos e da coisa toda passando pelo concreto, isto é, pelo mundo histórico. A leitura de Julio Ortega, a leitura de Octavio Paz, a leitura do Monegal distorcem, a meu ver, por não penetrarem de fato na matéria histórica do livro, que é poderosa, constituindo uma determinação concreta do seu modo de ser. Eles tiram o livro da história e o transformam numa coisa abstrata para mostrar que a história estava ausente, mas a história está impregnando tudo; me parece o contrário do que eles dizem. Ainda há uma forma de realismo: um realismo mais profundo e reflexivo do que o realismo tradicional; daí a trágica força de verdade humana que se desprende do livro, para além de qualquer mito.

Pergunta – Nos 50 anos de *Pedro Páramo* qual o lugar do livro na produção literária do século XX? Quais as perspectivas para o século XXI? Você disse que o livro continua intacto.

Arrigucci – Eu acho. Eu acho que o livro está mais vivo do que nunca. E ele explica o Brasil também. Quer dizer, ele é um livro que para os brasileiros é fundamental. A comparação da nossa tradição literária com o Rulfo é fundamental, porque ele é um ponto que serve de parâmetro, de termo de comparação. Ele ilustra o mesmo problema visto com total originalidade de outro ângulo, quer dizer, em outra terra, de outro modo. Isso é muito bonito porque as obras de ficção chegaram juntas a um semelhante descortino da nossa realidade, uma coisa notável; dois grandes artistas que intuem naquelas matérias que eles têm ali uma problemática afim, quer dizer, um tipo de violência equiparável, a violência do sertão com seus coronéis e jagunços, lá em Rosa, e a violência da revolução que está lá, em Rulfo, a violência do ‘potentado’, no confronto do *terrateniente* com o *campesino*.

Pergunta – O simpático do Rulfo é a simpatia que ele tinha pelo brasileiro.

Arrigucci – De fato, ele foi um homem fino, extremamente elegante em sua secura: não dizia mais do que precisava; quando dizia, em poucas palavras, dizia tudo. Quando ele aqui esteve e falou sobre o Brasil, foi de uma elegância extrema. E inclusive com uma humildade comovente, sendo um grande autor como era, o modo como tratou os pares dele daqui, às vezes gente muito inferior a ele, o jeito como ele se colocava foi realmente uma coisa comovente e notável.

Pergunta – Márcio Souza relata que em uma reunião de escritores latino-americanos na Europa, em Veneza provavelmente, alguns argentinos falavam mal da literatura brasileira. E o Rulfo, o pouco que falou foi para defendê-la, para prestigiá-la. E disse que a literatura brasileira é das melhores do mundo, e deixou todos os latinos, outros latinos, de bigodes em pé.

Arrigucci – É. Foi verdade; creio que Antonio Candido esteve presente num desses encontros lá e assistiu a isso. Ele era um homem de opinião formada, capaz. Se chegava a uma conclusão, pronto, já não mudava. E isso é muito bonito. Isso está no estilo dele: “diles que no me maten”. É isso, essa coisa *terca*, límpida, seca: isso é o estilo. Mas é de uma contenção contrária a todo excesso: do ponto de vista da contenção, ele é de uma capacidade de síntese, de dizer só o exato, que vale como lição. Lição de vida e de estilo, exprimindo a moralidade do escritor diante da linguagem. Em qualquer circunstância, ele era o que era.

Pergunta – Bem, já que estamos aqui respirando tradução, Rulfo em português ou em qualquer outra língua continua sendo Rulfo?

Arrigucci – Isso eu não sei dizer. Eu nunca examinei a primeira tradução de 1974; eu sempre li no original. Mas fiquei curioso, porque agora foi o Eric Nepomuceno que traduziu; a anterior é da Eliane Zagury: outras que eu li dela, achei mais ou menos, mas já faz tempo e teria que examinar melhor agora; a de Rulfo eu nunca examinei, tampouco a do Erica, mas será um feito fazer bem, porque é muito difícil: é preciso um domínio perfeito do espanhol, inclusive para conseguir alguns conhecimentos específicos do contexto mexicano particular do escritor; mas sempre é possível encontrar termos correspondentes para, por exemplo, tem vários termos para dar designar a espiga de milho, ou para o vagallume, para a *luciérnaga*, por exemplo, *cocuyo* substitui *luciérnaga*: são expressões mexicanas, mas sabendo Rosa, sabendo os termos regionalistas brasileiros, é possível encontrar termos próximos ou exatos. Dará decerto um trabalhão, mas é possível fazer. De qualquer modo, não examinei a tradução. O que, sim, eu sei a propósito de traduzir Rulfo, é uma coisa muito bonita: a Susan Sontag tem um texto, de três páginas, admirável, sobre Rulfo; está nesse livro que mostrei, *La ficción*

de la memoria, de Federico Campbell, que acabou de sair. Ela escreve um artigo muito breve que deve ter saído, creio, no suplemento literário do *New York Times*. Primeiro diz, de forma muito condensada e bem feita, no que consiste a obra de Rulfo, a poesia que tem nele, todas as qualidades do prosador, ela enumera, depois então diz: “conforme prometi a você, Rulfo: quando saísse em inglês uma tradução digna do seu livro, precisa e sem cortes, eu escreveria, eu agora o estou fazendo”. Isso depois da morte dele; deve ser em inglês, uma grande tradução, essa a que se referem suas palavras.

Pergunta – A última tradução de *Pedro Páramo* ao inglês tem um prefácio de Susan Sontag. Dentre outras coisas, ela afirma, a respeito do romance: “el libro que no merece muchas lecturas, no merece ninguna” (“no book is worth reading once if it is not worth reading many times”).

Arrigucci – Está nesse texto, é esse o prefácio a que me referi.

Pergunta – Você falou, comparando com o Faulkner, que Rulfo se aprofundou mais. Em termos universais, quando a gente pega, por exemplo, a obra do Borges, parece que ele é o primeiro escritor realmente a ser levado em consideração pelo hemisfério norte, digamos assim, como um autor que trouxe novidade estética, e que os outros autores eles valorizam, mas são considerados como um gênio interessante, mas não para ser imitado. No caso, você de alguma forma está sugerindo que o Rulfo estaria, digamos, um pouco subvalorizado em termos mundiais, porque o Faulkner tem muita influência, e o Rulfo, no hemisfério norte, acho que não tem.

Arrigucci – Eu acho que Faulkner hoje não tem mais a mesma influência de anos passados, e já é um escritor que se lê muito menos do que se lia. Nos Estados Unidos, certamente é motivo de leitura na escola, mas mesmo lá, creio, não se lê como se lia. Ele esteve muito presente para todos nós nos anos 50 e 60, por exemplo. A Cosac & Naify está retraduzindo Faulkner e tentando colocá-lo em ação de novo por aqui. Acho que é importante; Faulkner, além de grande escritor, pode inseminar nosso ralo ambiente com a espessura de seus problemas ficcionais. Ele já exerceu decerto uma grande influência por causa do procedimento mencionado, o monólogo interior, conjugado à nova sondagem da temporalidade, num determinado momento da história da ficção, nos anos iniciais do século XX. Quer dizer, ele e a Virginia Woolf, de fato, foram escritores que pesaram como modelos, por causa da grande maestria técnica e da penetração em estratos profundos da personalidade que foram levados a examinar em seu tempo. Certamente no *The Sound and the Fury*, o uso do monólogo é extraordinário; mostrar o mundo da perspectiva de um idiota, de uma criança retardada, e através do monólogo, é uma coisa difícilima, e está lá, admiravelmente posto. Mas me parece que não há um vínculo como, no caso do Rulfo, entre o procedimento e a matéria, em termos mais abrangentes e profundos. No *Pedro Páramo*, como

procurei mostrar, há de fato o descortino não só das camadas do mundo interior como do mundo histórico a elas conjugado, de uma forma entranhada e problemática, o que confere extraordinária complexidade ao relato, mas, ao mesmo tempo, um sentimento de necessidade profunda no uso da técnica empregada.

Pergunta – Seria mais uma técnica...

Arrigucci – É uma técnica que se torna por demais perceptível e algo artificiosa. Não há dúvida que tudo ali é muito bem realizado, é admirável, é uma beleza, mas o caso aqui é outro. Trata-se de uma coisa maior, porque é o universo que está ali, aí a gente nota que neste caso a técnica está organicamente ligada à matéria, e a matéria, à técnica, para o descortino de um mundo extraordinariamente complexo. Há uma diferença perceptível entre essas duas coisas; Rulfo me parece então um escritor maior, embora tenha escrito só esse livro, e um livro de contos que é uma preparação do outro. Ao contrário do que disseram alguns críticos, realçando nele o contista em detrimento do romancista; eu, ao contrário, acho que é uma coisa progressiva; quer dizer que o conto é uma preparação; como *Sagarana* é uma preparação do que vem depois.

Sagarana, no Guimarães Rosa, a meu ver, é uma espécie de experimentação da mão na teoria dos gêneros, ou seja, na prática dos gêneros, da diversidade dos gêneros. Se a gente olhar o *Sagarana*, há um conto que deriva do *Macunaíma*, que é o Lalino Salãthiel; há um conto, “Minha gente”, que deriva da *Vida ociosa* de Godofredo Rangel, que é uma espécie de idílio rural, e por aí vai: Rosa aproveita a tradição, experimenta, inova o conto tradicional, como o regionalista de João Simões Lopes Neto; quer dizer, em *Sagarana* ele arrisca a mão em tudo quanto é tipo de narrativa. Depois executa a técnica apreendida no *Corpo de Baile* e no *Grande Sertão*; e aí avança extraordinariamente, sem parar, até chegar a uma quase paródia do estilo e de si mesmo na *Tutaméia*, em que reduzido a quase nada, arrisca tudo. *Grande sertão: veredas* era, ao que parece, uma das novelas do *Corpo de Baile* que tomou uma dimensão extraordinária, quando o autor se deu conta da fertilidade daquele filão, das mil maravilhas daquela gruta de sua terra natal. E o Rulfo provavelmente é alguma coisa assim; no meio dos contos ele intuiu uma coisa que ia além dos contos, em que os contos faziam parte da estrutura. Aquele mosaico de vozes narrativas que formam histórias conformaram uma nova história: os quadros, não todos, mas vários deles, podiam ser contos; eles se interligam num coral de vozes, o que monta uma nova história. Essa questão ele intuiu, provavelmente, através da meditação sobre o conto. Mas a obra é una; ela vai de uma coisa para a outra naturalmente, porque ele está indo na mesma direção. Ao contrário do que se disse, trata-se de uma unidade brutal e rigorosa, saída de um mesmo esquema arquetípico para dizer uma problemática do presente histórico. *A cordilheira* seria apenas uma continuação ou reiteração disso: ele decerto per-

cebeu que seria chover no molhado, e não era homem de chover no molhado. Feito o essencial, não precisava fazer coisa alguma. Poda acabada; palavra a mais, não. Nada de excesso.

Pergunta – É interessante sua observação sobre a questão do estilo casar com a matéria narrada.

Arrigucci – Ah, mas isso é fundamental. Essa é a maior coisa em arte. Se você não tiver penetração na matéria, você pode ser um escritor interessante, dominar a técnica, mas não é um grande escritor. Quer dizer, um grande escritor penetra em sua matéria: tem alguma coisa que dizer que nasce ligada à forma que elabora com dificuldade, como sempre. A matéria é incerta e varia para cada um: em Felisberto Hernández, uma errância na rua, uma desolação de vida, um nada; o contista uruguaio faz com um nada toda a literatura dele, do mesmo modo que procedeu Tchécov, com suas existências quebradas. Pode ser, ao contrário também, um mundo de coisas: uma revolução social, um pedaço de terra diferente dos outros, onde está enterrada a raiz da experiência. Só então a técnica funciona; se você não encontrar a técnica adequada para dizer aquele mundo que você tem, você não é escritor, você não tem o meio, sem ter fim. Se você tiver o procedimento mas não tiver a matéria, você não é escritor, você é um artista secundário, capaz de glosar procedimentos. O grande artista é como Cézanne: ele não pinta meramente maçãs; pinta maçãs porque lhe dizem algo de essencial, como motivo e como forma. Fazem parte de sua experiência, se acham mergulhadas na sua relação com o mundo, de onde as desentranha, impregnadas pela substância quieta do vivido. Com elas inventa harmonias paralelas à natureza: em seu despojamento, dizem tudo o que é preciso dizer. São pobres, poéticas e, para nós, inesquecíveis.

Pergunta – Ou seja, quem usa melhor a técnica não é necessariamente quem inventou a técnica.

Arrigucci – Ah, não é. É preciso ver o que se faz com ela.

Pergunta – Mas no caso do Rulfo, você acha que ele realmente importou a técnica do Faulkner?

Arrigucci – Mas não foi por aí que ele descobriu, o que eu tentei dizer é que o grande lance não é o monólogo, o monólogo estava no ar já, todo mundo estava fazendo monólogo. Isso não explica a obra de Rulfo. O que a explica é que ali tem um aproveitamento da matéria épica, ele intuiu uma forma a partir do mito épico. Tem um momento da épica que é a descida dos infernos: ele fez isso; teve uma intuição de transformar um momento decisivo do mito, como arquétipo, e aprofundou-a no romance: combinou-a com uma matriz oral, uma multidão de contos, que formam o entrelaçamento e que

tecem aquilo que está lá. Eu penso que é isso que dá força, a tradição da épica oral casada à tradição nova do romance. E o monólogo é um mero instrumento de vozes que falam. Você podia chamar aquilo de qualquer coisa, são solilóquios dramáticos fundidos à forma narrativa do romance.

Pergunta – Como você vê a relação dele com o Arreola? São os únicos dois autores do México de que o Borges gostava.

Arrigucci – O Arreola é um homem muito diferente. Ele é um homem que veio antes, continuou depois, mas é muito diverso do universo de Rulfo. Eu o vejo como um homem de grande síntese, de percepção humorística fina, mas é um escritor muito menor do que o Rulfo, não é? Não posso conceber que o Arreola seja comparado a Rulfo.

Pergunta – Mas o Borges, por exemplo, tende a ver os dois num plano mais ou menos parecido.

Arrigucci – O Borges tem um texto sobre o Rulfo, também publicado, no qual ele cita o Monegal, talvez para fazer uma média com o Monegal, muito ligado a ele, Borges, de quem escreveu a biografia. Parece mais uma troca de gentilezas. Rulfo é um escritor muito diferente de Borges. Não sei até que ponto Borges falava com conhecimento de causa; minha impressão, querendo ser simpático ao mexicano, ele apenas o viu pela rama; não creio que Rulfo fosse um escritor que o interessasse. Ele cita uma que outra vez, esporadicamente.

Pergunta – Você citou a Susan Sontag. Você viu diferença da recepção do Rulfo em países como França, Estados Unidos e Brasil?

Arrigucci – Rulfo só foi uma unanimidade crítica a partir de um certo momento; encontrou muitas resistências e muitos equívocos de opinião: uns acham que ele não é romancista, outros que seu romance não tem unidade (sendo que sua unidade estrutural é maciça, reduzida a um único momento), outros acham ele devia ter escrito outro livro, e assim por diante. Hoje não sei como será, quer dizer, é preciso fazer um levantamento da crítica mexicana atual para ver como é que o estão lendo. Faz pouco, li os textos compilados por Federico Campbell, sobre Rulfo diante da crítica, mas são os textos básicos de sua fortuna crítica.

Pergunta – No Brasil você acha que houve uma oscilação ou ele se manteve?

Arrigucci – No Brasil, eu me lembro de que Leo Gilson Ribeiro o botava no céu; que Antonio Candido sempre o valorizou e o teve na mais alta conta; mas não acompanhei suficientemente e não me lembro assim de muita gente falando de Rulfo. Lembro-me de falar nele, no começo, sem que ninguém

o conhecesse, mas isso faz muito tempo e logo foi se tornando bastante conhecido nas rodas universitárias. Estudantes montaram uma peça baseada na Comala de *Pedro Páramo*; aí se expandiu muito, mas depois não acompanhei.

NOTA

- 1 Transcrição e revisão: Andréa Cesco e Marlova Aseff.