

# Marx e o Marxismo 2015: Insurreições, passado e presente

Universidade Federal Fluminense – Niterói – RJ – de 24/08/2015 a 28/08/2015



| TÍTULO DO TRABALHO  |                               |       |         |
|---|-------------------------------|-------|---------|
| ECOS DE UM PARRICÍDIO: a luta pela autoconsciência em <i>Pedro Páramo</i> , de Juan Rulfo   |                               |       |         |
| AUTOR   | INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)     | Sigla | Vínculo |
| Daniele Rosa  | Instituto Federal de Brasília | IFB   | Docente |
| RESUMO (ATÉ 150 PALAVRAS)   |                               |       |         |
| <p>Partindo-se dos destinos de Pedro Páramo e de seu filho bastardo Abundio, reunidos na narrativa em um de seus momentos centrais, o assassinato de seu protagonista, nos defrontamos com uma importante problemática: o que torna essas vidas singulares representativas dos dilemas humanos? Enquanto reflexo, como a arte se coloca frente aos limites e às contradições da história humana por ela revelados? Na tentativa de responder a essas questões, se buscará uma aproximação às categorias centrais da estética lukacsiana, como particularidade, cotidianidade e autoconsciência, tendo como princípio a percepção da arte como forma de mediação que torna possível descobrir as forças estruturantes da vida humana, criticá-las e, assim, reunir forças para a necessária ação emancipadora.</p> |                               |       |         |
| PALAVRAS-CHAVE (ATÉ 3)  |                               |       |         |
| Literatura, Cotidianidade, Autoconsciência  |                               |       |         |
| ABSTRACT (ATÉ 150 PALAVRAS)   |                               |       |         |
| <p>Starting from the Pedro Páramo destinations and his bastard son Abundio, meeting in the narrative in one of its key moments, the murder of his protagonist, we are faced with a major problem: what makes these representative singular lives of human dilemmas? As a reflection, as the art is placed opposite to the limits and contradictions of human history for it revealed? In an attempt to answer these questions, it will seek an approach to central categories of Lukacsian aesthetics, as particularity, daily life and self, with the principle perception of art as a form of mediation that makes it possible to discover the structural forces of human life, critically them and thus gather strength for the necessary emancipatory action.</p>   |                               |       |         |
| KEYWORDS (ATÉ 3)  |                               |       |         |
| Literature, Everyday life, Self-Awareness   |                               |       |         |
| EIXO TEMÁTICO   |                               |       |         |
| A luta libertadora da cultura e da arte   |                               |       |         |

## ECOS DE UM PARRICÍDIO: a luta pela autoconsciência em *pedro páramo*, de juan rulfo

– Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran cerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen. (RULFO, 1996, p. 218)<sup>1</sup>

“Ecos”, “crujidos”, “risas”, “vozes ya desgastadas”, é este ambiente que Juan Preciado encontra ao chegar a Comala, a procura de seu pai Pedro Páramo. Os risos velhos ou as vozes desgastadas pelo uso carregam em si a passagem de um tempo, um tempo que se desmaterializa, pois não há seres, são os sons, estes ecos “que te van pisando los pasos”, que se fazem presentes, até que pelo desgaste se apagarão.

São esses ecos que constituem *Pedro Páramo*. Os ecos que persistem e ainda são ouvidos em Comala. São os mesmos sons que formam esse mundo ficcional, que constituem a obra literária, também como vozes desgastadas que se repetem ao infinito, se iniciam e se finalizam a cada leitura do romance.

Assim, este fragmento refere-se ao mesmo tempo à Comala, ao mundo ficcional criado, bem como à obra literária, que, como trabalho, relaciona-se dialeticamente à história humana, mais especificamente à vida e à história do povo mexicano.

Nesse sentido, a leitura de *Pedro Páramo* nos conduz a uma pergunta central: como compreender a complexa relação entre literatura e história? Sabe-se que essa problemática não é nova. Ao contrário, essa mesma questão está subentendida nos escritos de Aristóteles, porém cada novo romance, como síntese possível de seu tempo, formula sua resposta e, conseqüentemente, abre novos aspectos dessa mesma pergunta.

No caso específico do romance rulfiano, tal resposta se deu de forma muito complexa. O romance traz em si a latência da história, centra-se em momentos concretos da vida mexicana, como a Revolução ocorrida no início do século XX e seus prolongamentos, como a Guerra Cristera, porém isso não se dá de forma direta ou linear. Ao mesmo tempo em que o leitor se sente fixo a um chão histórico específico, este se desfaz a cada fragmento no romance, se perde na ausência de uma linearidade temporal ou espacial.

Essa dissolução do tempo e do espaço, que aparentemente transforma o romance em um monte de fragmentos desconexos, fornece à obra um tom fantasmal muito particular. Esse tom

---

<sup>1</sup> Cabe salientar que, apesar das diversas e importantes traduções de *Pedro Páramo* para a língua portuguesa, como o excelente trabalho de Eric Nepumoceno, optou-se nesta pesquisa pelo estudo da obra em seu idioma original.

fantasmal é fortalecido pela descoberta do leitor, já no meio do romance, de que se trata de um diálogo entre corpos mortos, em que tudo o que foi lido até então é uma conversa entre Juan Preciado e Dorotea, enterrados na mesma tumba.

É importante ressaltar que a obra de Juan Rulfo se coloca como uma das mais significativas produções da literatura moderna. Seu único romance, *Pedro Páramo*, publicado em 1955, transfigura em síntese o problema que aqui se pretende enfocar. Já na parte final do romance, conta-se a morte do *cacique* Don Pedro. Não é uma morte comum. É fruto de um parricídio. Abundio, seu filho bastardo, que caracteriza o pai como “rencor vivo” (RULFO, 1996, p. 182), sofrendo pela morte de sua esposa e embriagado, se defronta com o *cacique* e lhe pede dinheiro:

“Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo, hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz.”

Sintió que unas manos le tocaban los hombros y enderezó el cuerpo, endureciéndolo.

– Soy yo, don Pedro – dijo Damiana –. ¿No quiere que le traiga su almuerzo?

Pedro Páramo respondió:

– Voy para allá. Ya voy.

Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra.

Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras. (RULFO, 1996, p. 303-304)

Como força motriz do romance, encontra-se nesse fragmento as principais chaves de leitura que permitem avançar na compreensão, em primeiro lugar, da obra e, por fim, da complexidade da vida latino-americana. Este momento da narrativa não é claro, nem linear. A morte do *cacique* se mistura com a sua lembrança de Susana San Juan, junto a mais um momento em que a dura realidade do povo mexicano, representada pelo sofrimento de Abundio, se apresenta na obra como tema e como modo de narrar. No fragmento está a perspectiva (o ponto de vista) das diversas instâncias narrativas que formam o romance, sendo elas: os personagens, em monólogos e diálogos, e o narrador em terceira pessoa:

Abundio Martínez oía que aquella mujer gritaba. No sabía qué hacer para acabar con esos gritos. No le encontraba la punta a sus pensamientos. Sentía que los gritos de la vieja se debían estar oyendo muy lejos. Quizá hasta su mujer los estuviera

oyendo, porque a él le taladraban las orejas, aunque no entendía lo que decía. Pensó en su mujer que estaba tendida en el catre, solita, allá en el patio de su casa, adonde él la había sacado para que se serenara y no se apestara pronto. La Cuca, que todavía ayer se acostaba con él, bien viva, retozando como una patrona, y que lo mordía y le raspaba la nariz con su nariz. La que le dio aquel hijito que se les murió apenas nacido, dizque porque ella estaba incapacitada: el mal de ojo y los fríos y la rescoldera y no sé cuántos males tenía su mujer, según le dijo el doctor que fue a verla ya a última hora, cuanto tuvo que vender sus burros para traerlo hasta acá, por el cobro tan alto que le pidió. Y de nada había servido... La Cuca, que ahora estaba allá aguantando el relente, con los ojos cerrados, ya sin poder ver amanecer; ni este sol ni ningún otro.

[...]

Allá atrás, Pedro Páramo, sentado en su equipal, miró el cortejo que se iba hacia el pueblo. Sintió que su mano izquierda, al querer levantarse, caía muerta sobre sus rodillas; pero no hizo caso de eso. Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos. Vio cómo se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas: «Todos escogen el mismo camino. Todos se van». Después volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos.

«Susana - dijo. Luego cerró los ojos -. Yo te pedí que regresaras...

»... Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan.» (RULFO, 1996, p. 301-302)

Somado a isso, tem-se o tom sombrio e fantasmal que a diluição do tempo causa à narrativa. No fragmento 68, transcrito parcialmente, Damiana, empregada de Pedro Páramo, está aos gritos anunciando a sua morte, mas como está no fragmento subsequente, o personagem central do romance está ainda em sua cadeira, prevendo a vinda de Abundio e sentido o desfalecimento de seu corpo. Este episódio pode ser considerado uma síntese da complexa relação entre Literatura e História em nações periféricas.

Como movimento, que não deve ser reduzido a uma simples ambiguidade, a complexa relação entre Literatura e História refere-se tanto ao contexto da literatura, seus meios e modos de produção, bem como à sua própria dinâmica interna, no sentido em que a História, como realidade objetiva, se subjetiva ao tornar-se elemento construtor da própria forma literária. Assim, tem-se uma história que penetra a obra literária, por ser objetiva e real, bem como a própria obra literária faz história ao se constituir como forma de subjetivação humana, forma específica de reflexão sobre a

vida humana.

Essa subjetivação da História não é a simples citação de acontecimentos ou personalidades históricas, mas a conjugação entre esses diversos elementos que, ao serem ficcionalizados, são parte da vida social e pertencem ao mesmo tempo à forma literária. E isso se dá em *Pedro Páramo*. É por meio da narrativa do cotidiano de um *cacique* que, após mandos e desmandos, espera seu fim mirando o caminho em que sua amada foi levada ao sepulcro, e ao ser assassinado pelo próprio filho, em um momento de grande tristeza, embriaguês e falta de consciência, a vida social, política e histórica salta aos olhos do leitor por meio não somente dos fatos em si, mas principalmente da forma como estão dispostos, estão trabalhados no gesto artístico.

Pedro Páramo, dono supremo de Media Luna e por extensão de Comala, prenuncia sua morte já há algum tempo. Sente que seu fim se aproxima. Seus membros parecem perder força: “Quiso levantar su mano para aclarar la imagen; pero sus piernas la retuvieron como si fuera de piedra.” (RULFO, 1996, p. 303). Teme permanecer naquele estado, teme “las noches que le llenaban de fantasmas la oscuridad. De encerrarse con sus fantasmas” (RULFO, 1996, p. 303). Don Pedro ainda domina o que está a sua volta. Compreende seu destino. Abundio, não. Este está embriagado, inconsciente de suas ações, se assusta com a reação e os gritos de Damiana. Abundio é levado por homens para a cidade. Pedro Páramo, ao tentar se levantar, “dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (RULFO, 1996, p. 304).

Nesse sentido, como bem elucida Jameson, a condição essencial da presença da história na obra de arte se dá em uma organização que opõe um “plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens” (JAMESON, 2007, p. 185). O destino desses personagens, como o de Pedro Páramo e de Abundio, manifesta não somente a singularidade de vidas, mas a particularidade de vivências que fazem parte de um movimento maior, que é a história humana.

Estes personagens vivem, em seu cotidiano, situações que representam em si, por meio de sua poética, as crises e os impedimentos de um povo, fundamentados na desigualdade levada ao extremo. Abundio não poderá enterrar sua esposa. Pedro Páramo, ou melhor, todo o poder centralizador que ele representa como um latifundiário na América Latina, permanecerá como pedras que fundamentam o chão mexicano, em sua concretude e em sua totalidade<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Diante da longa discussão que este termo tem na Filosofia, aqui será compreendido como uma “unidade complexa e autossuficiente, composta de partes ou elementos, no mais das vezes definida pelo tipo de relação que tem com suas partes ou elementos” (ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.), que, em sua forma dialética, é um organismo e síntese de opostos. É preciso ainda compreender que este termo refere-se, ainda, à necessária mediação que se impôs entre o homem e o reconhecimento de sua realidade social. Assim, devido à divisão social do trabalho, a realidade não mais se apresenta ao

Pode-se, então, afirmar que essa condição essencial de captação da história na literatura se estabelece a partir do reflexo estético, como um princípio que particulariza uma obra de arte ao centralizar-se no modo como o sujeito criador a percebe, ou seja, é na variação da apreensão da forma objetiva, na subjetivação da história, no fazer literário por meio do trabalho estético, o fazer poético, que o gesto artístico assume sua potencialidade suprema.

Considerando o reflexo como a capacidade humana de se relacionar e compreender o mundo a sua volta, em que “a consciência, o pensamento, a sensação são reflexos da concretude do real na mente humana” (CARLI, 2012, p. 13), Lukács compreende a arte, especialmente a literatura, como “uma forma específica do reflexo de uma realidade exterior à consciência do artista [...] que produz um conhecimento antropomorfizador do mundo do homem”, ou seja, é um tipo de reflexo que permite “elaborar uma autoconsciência do desenvolvimento da humanidade” (COUTINHO, 2009, p. 15).

Essa autoconsciência elaborada no gesto artístico é uma abordagem que considera a autonomia da obra de arte, pois é reconhecida como um fato cultural intimamente vinculado à sociedade, em que se fundamenta um tipo complexo de relação entre o texto literário e a conjuntura histórica que deve ser reconhecida pelo leitor ou crítico da obra (ROSA, 2015a). É a partir desse pressuposto que a arte pode ser compreendida como reflexo estético, portanto, como possibilidade de conhecimento e interpretação da realidade sócio-histórica, já que a realidade social não está diretamente refletida no objeto de arte, mas se apresenta modificada por meio do processo de mediação e de transfiguração, que são princípios básicos de toda a manifestação artística.

Nesse sentido, a arte deve ser considerada “como um reflexo não das ‘meras aparências’, mas da ‘realidade’ por trás delas: a ‘natureza interior’ do mundo, ou suas ‘formas constitutivas’” (WILLIAMS, 1979, p. 99). Isso se dá porque a arte não é o reflexo de um mundo inanimado, mas a transfiguração de um mundo visto a partir da mente do artista. É essa elaboração que fornece ao reflexo estético uma função material e possibilita a apreensão das forças que fundamentam as relações sociais.

O reflexo estético se propõe como uma apreensão da realidade que existe independentemente da consciência humana, pois a obra de arte deve arrancar dos fenômenos da vida a sua facticidade, ou seja, sua casualidade vazia. A arte, como reflexo, precisa articular em um todo os fragmentos da realidade, evidenciando sua composição orgânica. Se os fenômenos cotidianos possuem sua factualidade, seu sentido encoberto, a arte busca, de forma autônoma, operar a construção, ou reconstrução, de um sentido.

Por isso, conceber a arte como reflexo artístico não retira a sua autonomia, já que se mantém

---

homem em sua imediatez; por isso, para se chegar à totalidade, somente por meio de mediações, entre elas a própria obra de arte.

a necessidade de reconhecer que a arte não se desenvolve de forma espontânea, sozinha, movida apenas por suas forças internas. Ao contrário, a arte expressa em si o movimento íntimo da sociedade. Esse movimento íntimo se fundamenta na formulação de um subjetivismo que não é individual, mas universal:

la historia no existe como reflexo de ese "yo", sino como aquello que se adapta a las particulares necesidades vitales de ese "yo". La historia es un caos que, en sí misma, no nos afecta en absoluto, y en el cual cada uno introduce un "sentido" concorde con sus necesidades. [...] subjetivismo histórico. (LUKÁCS, 1976, p. 202)

Sendo a arte um processo de subjetivação, ou seja, um momento que na relação entre homem e natureza se forma o sujeito, este é, acima de tudo, um ser histórico, que por seu trabalho modifica o mundo ao redor e a si mesmo.

Esse processo de subjetivação, próprio da relação homem-natureza, estabelece duas categorias essenciais a esta discussão sobre a complexa relação entre arte e a história: o universal e o singular. Sendo o singular aquilo que diz respeito a um indivíduo apenas; o universal é, para Aristóteles, “o que, por sua natureza, pode ser predicado de muitas coisas” (ARISTÓTELES apud ABBAGNANO, 2007, p. 1169), ou seja, pertence ao gênero humano. Aparentemente antagônicas, essas duas categorias formam, na história humana e, conseqüentemente, na história da arte, um par dialético em pleno embate.

Este embate se apresenta e se concretiza no reflexo estético de várias formas. Para Lukács, “a contraditoriedade entre o genérico e o particular é um elemento fundamental na elevação da consciência, em escala social, do ser genérico dos homens” (LESSA, 2007, p. 114), pois por meio do trabalho como mediação entre o homem e a natureza (ou outros homens) torna social, ou universal, todo ato singular. Assim, a singularidade de Juan Rulfo, de nós leitores, de Pedro Páramo ou Abundio, por exemplo, se contrapõe a suas necessárias constituições sociais e históricas, às suas ações efetivas.

Retomando o fragmento anteriormente citado, no qual narra a morte de Pedro Páramo, nos defrontamos com essa problemática: tanto o *cacique* como seu filho bastardo Abundio são seres singulares. Possuem sua própria história no mundo narrado. Abundio é um homem íntegro, pobre, trabalhador, que como ele mesmo afirmou “El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar. Con usted debe haber pasado lo mismo, ¿no?” (RULFO, 1996, p. 183).

Abundio é aquele que medeia as relações entre o mundo exterior e Comala; será por meio

dele que os moradores de Comala e Media Luna saberão dos acontecimentos, das notícias e poderão também se comunicar:

Fue buen hombre y muy cumplido. Era quien nos acarrea el correo, y lo siguió haciendo todavía después que se quedó sordo. Me acuerdo del desventurado día que le sucedió su desgracia. Todos nos conmovimos, porque todos lo queríamos. Nos llevaba y traía cartas. Nos contaba cómo andaban las cosas allá del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros. Era un gran platicador. Después ya no. Dejó de hablar. Decía que no tenía sentido ponerse a decir cosas que él no oía, que no le sonaban a nada, a las que no les encontraba ningún sabor. Todo sucedió a raíz de que le tronó muy cerca de la cabeza uno de esos cohetones que usamos aquí para espantar las culebras de agua. Desde entonces enmudeció, aunque no era mudo; pero, eso sí, no se le acabó lo buena gente. (RULFO, 1996, p. 192)

Porém, como nos conta Eduviges, Abundio perde a audição em uma tentativa de espantar as cobras da água. Por não mais ouvir, perde a vontade de falar e deixa de ser aquele que promove a comunicação no povoado. Contudo, será Abundio que conduzirá seu meio-irmão ao mundo funesto de Comala. Quando Juan Preciado diz a Eduviges que foi Abundio que o indicou sua pousada, esta se admira, pois ele não deveria mais estar vivo e, muito menos, ouvindo e falando. No encontro com seu pai, Abundio não consegue falar e mal ouve, tem as mãos cheias de sangue, não reconhece seu pai, não compreende nada.

Trata-se, portanto, de uma vida singular, experiências individuais, sofrimentos e alegrias, fatalidades e casualidades. Entretanto, no momento em que tal experiência é alçada à obra de arte, essa singularidade, esse viver individual, assume uma concretude que possibilita a transfiguração desse singular em universal, pois Abundio passa a representar também um número infinito de homens que, como ele, são homens do povo, trabalhadores, cujas vivências materializam mais que uma experiência individual, pois a arte sempre trata do homem em sua vida social, do personagem em sua coletividade (ROSA, 2015b). Assim, o que Abundio representava em sua comunidade eleva-se à particularidade; representa toda uma sociedade estratificada, onde muitos, como ele, não têm acesso aos seus direitos mínimos, como assistência à saúde e, ainda menos, consciência efetiva de seu papel nas relações sociais.

Neste ponto, percebe-se que a experiência de um personagem como Abundio pode ao mesmo tempo representar apenas a vida específica de um mexicano pobre no início de século XX, ou elevar-se como reflexão de problemas morais e existenciais da humanidade como um todo, como o amor, a tristeza, a morte.



Tais perspectivas geraram na crítica literária diversos caminhos de análise. Deste embate entre a abstração da universalidade e o individualismo da experiência singular, Lukács estabelece uma categoria móvel dialética: a particularidade, em que reconhece como a arte “nasce das necessidades mais profundas da vida humana” (LUKÁCS, 2009, p. 35) ao universalizar o singular, mantendo o necessário vínculo dialético. Assim,

A arte é uma manifestação particular dessa tendência geral. Ela é uma manifestação individual e social, de modo ao mesmo tempo contraditório e unitário e, por isto mesmo, é criadora de tipos. [...] autoconsciência do desenvolvimento da humanidade. (LUKÁCS, 2009, p. 35)

Por isso, na arte há a escolha específica de uma acentuação e uma reorganização das categorias a serem utilizadas. Sendo a particularidade a categoria central do reflexo artístico, a arte busca o específico, que se universalizará não pela generalidade, mas pelo alcance da subjetividade máxima humana, ou seja, a subjetividade estética: Abundio carrega em si as causas e as consequências do sofrimento humano por ser um homem, mexicano, pobre, cuja experiência individual vincula-se dialeticamente a sua história social.

Esta subjetividade, ao poder ser socializada, pode alcançar seu oposto que é a intersubjetividade. No entanto, entre a subjetividade e a intersubjetividade está a subjetividade estética, porque o sujeito da obra de arte não coincide com o sujeito da vida cotidiana, ainda que possa incluí-lo. Assim, a subjetividade estética não é apenas pessoal, vai além das aparências do mundo cotidiano (o sujeito estético supera as aparências – superar quer dizer conservar, sem aniquilar: superar conservando), alcançando, portanto, a essência do mundo.

A experiência de Abundio, sua vida singular, ao ser transfigurada como arte, trabalhada pelo gesto artístico, sendo a criação de uma vida e de um outro mundo, permite que a singularidade de sua individualidade se contraponha a universalidade de sua vida social, tornando-se particular, na qual contém necessariamente o movimento próprio dos homens ao construir sua história. Uma construção que se baseia na relação dialética entre homem e natureza, sendo o homem nunca um ser genérico ou único, mas sempre como ser social, como construtor e parte de sua vida cotidiana.

Ao se pensar a construção do personagem como resultado de um embate dialético entre o universal e o singular, cuja grandeza somente pode ser alcançada no momento em que este personagem representa o movimento dialético dessas duas forças, ou seja, tornando-se particular, percebe-se que esse movimento inclui, impreterivelmente, a vida cotidiana. Diante disso, é preciso, ainda sob os princípios estéticos de Lukács, discutir o que esta categoria teórica propõe e como o cotidiano se apresenta no movimento dialético entre a história e a poesia.

Como uma espécie de reflexo, a vida cotidiana é o momento em que os homens se diferenciam dos outros animais em sua relação com a natureza, por meio da linguagem e do trabalho. Sendo assim, o cotidiano é o “medium social concreto entre o trabalho e todos os complexos sociais parciais” (LESSA, 2007, p. 102), pois ao se estabelecer como uma forma historicamente determinada, fundada no concreto, assume em si a totalidade social.

No entanto, na vida cotidiana, na vida prática, o homem não pode parar para pensar nas mediações que circunscrevem sua vida social. Raramente o homem identifica claramente as condições de seu gesto, por isso sua ação se baseia na imediatez. Sob esta análise, Lukács, em sua fase primeira, identificou a vida cotidiana de forma negativa, como o reino da inautenticidade, pois mesmo ao assumir em si a totalidade social esta se torna inacessível ao próprio homem, impossibilitado de apreender as conexões que formam sua história.

Porém, para o Lukács maduro, a cotidianidade deixa de ser simplesmente o lugar da vida inautêntica, como explicitado em a *Teoria do romance*, escrita entre 1914 e 1915. Na *Estética*, publicada em 1963, ao partir da análise da diferenciação entre arte, religião e ciência, como reflexos, e a relação destes com a vida concreta, Lukács identifica como essa inautenticidade define a vida cotidiana do mundo capitalista, ou seja, é intrínseca ao sistema econômico e social estabelecido pelo próprio homem.

Sob este princípio, torna-se possível compreender como a cotidianidade pode conter a totalidade ao mesmo tempo em que esta se torna inacessível. Contudo, a arte, como um tipo de reflexo, precisa afastar-se da vida concreta, estabelecendo-se como um mundo outro, ao mostrar-se como possibilidade de união entre a aparência e a essência, volta-se ao cotidiano ao partir dele e ao possibilitar que o homem retorne ao real mais ciente ou mais próximo desta totalidade encoberta, como bem salienta Bastos (2012, s/n), “A arte supera a imediatez da vida cotidiana, colocando em seu lugar uma nova imediatez. A imediatez artística resulta, pois, de um conjunto complexo de mediações que, na vida cotidiana, o homem não pode perceber”.

Essa impossibilidade de percepção é quebrada pela arte. Abundio não sabe como, nem porque matou seu pai. Abundio desconhece as razões que o impossibilitaram de ter filhos, de salvar sua esposa da morte, ou, simplesmente, de poder despedir-se e enterrá-la com dignidade. Entretanto, ao leitor, sob esta nova imediatez, própria da arte, lhe é possibilitado reconhecer os nexos que formam a vida de homens e mulheres em Comala. É possível conectar o sofrimento de Abundio à imposição e dominação dos Páramos, bem como a uma história mexicana de exploração e de perdas.

Formam-se, portanto, pares dialéticos essenciais para se compreender os mecanismos que formam o reflexo estético: o homem cotidiano e sua vida social concreta estão refletidos tanto no personagem e em seu mundo ficcional, como no próprio leitor e sua realidade, que são ao mesmo

tempo confrontados com uma vida concreta por meio do processo ficcional. Ocorre no processo artístico, na leitura, uma identificação que pode alcançar a particularidade, própria de um personagem completo e inteiro, bem como de um leitor cuja percepção foi acrescida.

Assim, de “hombre entero” (LUKÁCS, 1966, p. 18) – como sujeito do reflexo cotidiano, com o qual estabelece uma relação ainda obscura, pois não lhe é possível pensar sobre as mediações que o cercam; somente percebe o fenômeno em sua aparência na superfície da realidade –, por meio do reflexo estético, encontramos o “hombre enteramente” (LUKÁCS, 1966, p. 446), que por meio do gesto artístico pode compreender de forma mais profunda a dialética sujeito-objeto na qual está inserido, superando, então, as barreiras que o impossibilitam de se apropriar do real, percebendo assim as mediações da unidade humana perdida e lembrando ao mesmo tempo a condição humana degradante e a possibilidade de se tornar livre.

A arte, portanto, é uma outra forma de mediação que permite uma percepção diferenciada, tornando-se simultaneamente o descobrimento e crítica da vida (LUKÁCS, 1966). É por isso que o reflexo estético é antropomorfizador, pois privilegia a subjetividade, preocupando-se essencialmente com o sujeito que capta este objeto, transformando a arte em um reino da humanização.

Nesta relação em que o gesto artístico capta a historicidade, sendo então a arte resultante do reflexo artístico e da mimese, é preciso neste momento se centrar ainda mais na complexa relação entre forma literária e processo social. Sabe-se já que essa relação não é simples, pois não é cópia; porém é preciso discutir como então a história se faz presente na obra literária, em especial no romance rulfiano que, como foi visto nos fragmentos, está disposta de forma fragmentada, misturada ao fantasmal.

Retomando os fragmentos citados, viu-se que a narração da morte de Pedro Páramo não está disposta de forma linear, ao contrário, o anúncio de que Dom Pedro está sendo assassinado por seu filho bastardo é feito anterior ao momento em que ele mesmo reconhece seu fim, prevê a vinda de Abundio e, ao tentar levantar para jantar, a convite de Damiana, sente seu corpo desfalecer e se despedaçar. Juntamente a esta falta de linearidade estabelece também uma imprecisão dos fatos, de como realmente ocorreram. Nesse sentido, como a história, em sua totalidade, é apreendida? Como a fragmentação, a imprecisão e o fantasmal podem possibilitar a percepção do real?

A fim de responder a estas questões, é necessário recorrer ao princípio desta problemática: a relação entre literatura e história. Aristóteles, em sua discussão sobre a tragédia, faz a diferença entre poesia e documento. Para o esteta, ao poeta cabe narrar não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, “o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1993, p. 53). Essa distinção, estabelecida assim de forma aparentemente tão simples, traz importantes elementos para esta pesquisa.

No caso específico de *Pedro Páramo*, tem-se uma obra literária com uma base documental muito forte, baseada nos acontecimentos da Revolução Mexicana, que se fundamentam na vida dos personagens de forma significativa. Será contra o domínio dos *caciques*, como Pedro Páramo, que a luta armada se fortalecerá; assim como será com a intervenção destes que o caráter popular do embate será progressivamente reduzido até anular-se (ROSA, 2015b).

No entanto, no romance rulfiano, como pode ser percebido nos fragmentos anteriormente mencionados, esta história não é transcrita, não é linear. Ao contrário, é fragmentada e permeada por um fantasmal que se contrapõe diretamente à lógica do real. Porém, como pensar a unidade do mito na fragmentariedade do romance rulfiano?

A poesia é a imitação das ações humanas, sendo estas “ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade” (ARISTÓTELES, 1993, p. 49). Neste aspecto, a categoria da verossimilhança é, para Aristóteles, o ponto fulcral de seu conceito de mimese. Sendo a mimese poética a representação resultante de um processo específico de construção, composta por elementos estruturais, entre os quais o mais importante é o mito ou a fábula, essa “construção mimética é presidida por um critério fundamental: a verossimilhança [pois] a verossimilhança situa a mimese nas fronteiras ilimitadas do ‘possível’” (COSTA, 1992, p. 53).

Como critério fundamental do conceito aristotélico de mimese, a verossimilhança é responsável pela distinção entre a poesia e a história. Para representar o verossímil, por meio da mimese, é preciso que o objeto de representação do poeta não seja o que realmente aconteceu, mas o que poderia acontecer, isto é, o possível. A categoria da possibilidade fornece à poesia uma autonomia que, para Aristóteles, inexistia no discurso da história, e, por isso, garante o caráter ficcional da mimese e gera a unidade interna necessária para o estabelecimento da fábula.

Assim, o conceito de verossimilhança enfatiza a necessidade de uma organização interna da obra que transforme ou possibilite que a totalidade extensiva possa ser estabelecida em uma ordenação inteligível, onde os fatos e as suas conexões íntimas serão explicitados. Por isso, a verossimilhança é a adequação da obra de arte em sua própria lógica, necessária à criação desse novo mundo. Ser verossímil é estar ligada a essa lógica, é possibilitar a inteligibilidade do todo; tornar o homem capaz de compreender profundamente o mundo à sua volta.

No entanto, essa lógica própria do texto está imersa, como reflexo estético, ao preservar a aparência, que se ligará mais diretamente ao mundo, com bem salienta Lukács, ampliando as categorias conceituais enunciadas por Aristóteles. Por isso, a mimese, como indicada por Aristóteles, e o reflexo estético, como enunciado por Lukács, conservam, juntamente, a proximidade com a realidade humana e a distância fabulosa, ao terem como princípio construtor a verossimilhança.

É nesse sentido que ao se buscar compor o mito faz-se surgir, por meio da verossimilhança,

“o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico” (COSTA, 1992, p. 68). Mostrando-se como um processo ordenador, fundamental para a imitação das ações humanas, pois ao possibilitar a transformação do singular existente em novas correlações, ou seja, estabelecer uma causalidade ao acaso, o verossímil, como princípio estruturador dessa nova ordem, permite que a obra literária, enquanto ficção, construa-se como um todo, o mito ou fábula, percebido em sua unidade de possibilidades referenciais.

Esta obra de arte, sendo verossímil, é um pequeno universo cerrado em si mesmo, que, ao transfigurar a realidade por meio da imagem, é ao mesmo tempo um outro mundo criado, mas ainda esta mesma realidade vivida pelos homens, percebida de forma mais particular. Sob a perspectiva ontológica, a realidade que circunda o homem é por ele criada, assim é possível conhecê-la, e a arte, como criação humana, é uma das maiores possibilidades de (re)conhecimento do homem de sua própria história, pois, nesse sentido, para Aristóteles, o poeta não precisa narrar tudo o que aconteceu, mas os acontecimentos que em si formam a conexão para a unidade.

Junto ao conceito de verossimilhança, Aristóteles expõe a categoria “necessidade” como essencial à compreensão da relação entre poesia e história. Necessário para Aristóteles é aquilo que, dadas algumas condições, deverá ocorrer, formando uma unidade, a unidade do mito, que não pode ser quebrada. Por isso, não cabe ao poeta dizer o que aconteceu somente, porque é fortuito, casual, e não estabelece a unidade da fábula. O poeta está em busca de encontrar o sentido ou as causas do que aconteceu.

Essas categorias, casual e causal, fazem parte do mundo natural. No reino da natureza essas duas forças se impõem. Nesse ínterim, o homem transforma a natureza, interpondo nas redes causais sua ação, ou seja, impõe ao mundo natural suas finalidades, tendo em vista as necessidades humanas. É nesse sentido que Aristóteles prioriza a causalidade como o movimento próprio da arte, no processo de imitação, em detrimento do acaso e fortuito da crônica histórica.

Assim, o “possível” ou “necessário” é o que resulta dessas possibilidades encadeadas no mundo das ações em sua completude, organizadas como um todo, ou seja, a totalidade nos termos lukacsianos. Dessa forma, Aristóteles, ao priorizar a imitação dos poetas, acaba por banir, como menos importante, os eventos casuais, já que impossibilitariam a completude da fábula.

Neste ponto se estabelece entre as conclusões de Aristóteles e a teoria lukacsiana uma importante diferença. No jogo dialético entre o acaso e a determinação, o esteta grego propõe na poesia a sujeição do casual em prol do causal, na busca do encadeamento necessário à fábula.

Porém, para Lukács, o necessário é realmente a síntese dialética que se estabelece entre o casual e o causal, pois na obra de arte, ao se fundamentar na subjetividade, assim como na vida, o acaso assume extrema essencialidade. A necessidade junta de forma dialética os movimentos do acaso e da determinação, já que um requer o outro para se completar. Tanto o casual como o causal

são necessários para formar o sentido ou a totalidade requerida pela obra de arte:

La literatura no puede en modo alguno proponerse como finalidad una negación, un intento de eliminar la causalidad, pues eso sería caer en uno de los polos de la antinómica fetichística; la literatura aspira meramente a situar esa categoría en el lugar que le corresponde dentro de la totalidad del mundo estéticamente reflejado. (LUKÁCS, 1996, p. 447)

Apesar da semelhança entre os conceitos de necessidade, Lukács evidencia como entre o efêmero e o necessário existe uma dialética, diferentemente de Aristóteles que separou o acaso e o necessário. É preciso compreender que o fato de o poeta trabalhar no mundo do necessário não abole o casual ou contingente, estes e seus opostos estão presentes em uma perspectiva dialética.

Sendo a contingência uma dimensão importante para se pensar o necessário, Lukács pensa a estética a partir desse trio: necessário, casual e causal. Tal parâmetro conceitual parte da própria vida humana: o homem para desenvolver sua humanidade necessita ir além do casual ou causal, caso se prenda a qualquer um dos dois, corre o risco de perder sua humanidade ou não desenvolvê-la, porém este superar não é aboli-los, pois isto seria impossível.

O necessário precisa incluir o acidental para que não se perca na hiperdeterminação, onde a força da determinação constrói uma rede de causalidades impedindo a escolha humana e o acaso. Por isso, se no “possível” as condições estão dadas, o necessário torna-se um fim, é dinâmico e relaciona-se diretamente com o desenvolvimento da humanidade no momento em que evidencia (mantém vivo) o acaso e a casualidade.

A mesma relação dialética estabelecida anteriormente entre o singular e o universal, tendo o particular como categoria que os supera mantendo essas duas forças, se dá entre o casual e a causal, em que a necessidade coloca-se como essa categoria intermediária, em movimento, que sintetiza as determinações e o fortuito, sem eliminá-los, mas mantendo sua relação necessária:

Precisamente por la ordenación categorial de los contenidos vitales que aplica la poesía espontáneamente, sin más consciencia que la estética, se produce una necesidad que no excluye el azar, sino que lo incorpora a su reino, que por eso queda libre de la seca inhumanidad del fatalismo – de cualquier tipo o concepción –, que une el calor de la proximidad a la vida con la presencia de grandes conexiones y perspectivas, que no se impone mecánicamente, sino astutamente (como solía decir Lenin), y que, por tanto, refigura enriqueciéndola la imagen del mundo. (LUKÁCS, 1996, p. 457)

Por isso, na obra de arte os acontecimentos se dispõem em determinada ordem, de onde não é possível retirar nada sem modificá-la. Tanto a presença quanto a ausência de algo são essenciais, principalmente na forma literária, em que o necessário mostra-se mais evidente. Assim, para Lukács:

El azar, el gran perturbador del pensamiento, vive en el arte desde el primer momento en una coexistencia amistosa y fecunda con todas las categorías superiores que expresan la constrictión, el orden y la necesidad. [...] concreta significación de la causalidad en el reflejo estético de la realidad [...] la inherencia [...] es precisamente la categoría en la cual se hace visible la relación entre lo individual único y los órdenes superiores a los que pertenece (especie, género, etc.); porque en el reflejo estético [...] no debe nunca desaparecer completamente de esas relaciones lo particular y casual de la individualidad ni, por tanto, el momento de la casualidad. (LUKÁCS, 1996, p. 457)

É por isso que Lukács busca encontrar a racionalidade do acaso, e não simplesmente eliminá-lo, como nas correntes filosóficas deterministas, nem simplesmente isolá-lo e supervalorizá-lo, como nas teorias subjetivistas. Se todas as vinculações que medeiam a vida humana são causais, não há espaço para a ação humana; o homem se perde no determinismo. Por outro lado, se a vida humana for reduzida à casualidade, perde-se, também, a humanidade, pois o homem deixará de imprimir sua necessidade da mesma forma.

O acaso, neste sentido, é percebido como ligado de forma complexa a um número de determinações e, assim, pode e precisa ser reconhecido racionalmente. A literatura não pode propor a eliminação das redes causais, muito menos separá-las do azar. É preciso situar cada uma dessas forças em seus devidos lugares.

Nesse sentido, a arte literária se faz como reflexo estético, como imitação das ações humanas. Esta imitação, porém, precisa trazer em si o movimento dialético próprio da vida: o particular e o necessário, como sínteses dialéticas do singular e do universal; do causal e do casual, respectivamente. Tais categorias contribuem para aprofundar a complexidade da relação entre literatura e história. Relação esta essencial que evidencia uma dificuldade em perceber os limites da influência do real na arte, assim como no risco de desvinculá-la totalmente de sua base concreta.

Esses aspectos, que remetem à complexa relação entre literatura e história, podem ser melhor compreendidos por meio dos primeiros parágrafos de uma das importantes obras de Marx, *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*:

Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande

importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. Caussidière por Danton, Luís Blanc por Robespierre, a Montanha de 1845-1851 pela Montanha de 1793-1795, o sobrinho pelo tio. E a mesma caricatura ocorre nas circunstâncias que acompanham a segunda edição do Dezoito Brumário! Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. (MARX, 2007, p. 19)

Como um dos principais documentos históricos sobre o golpe impetrado por Luis Bonaparte contra o proletariado de Paris, Marx fará então importantes afirmações acerca da própria percepção da história humana que contribui imensamente para essa problemática. O primeiro ponto abordado é sua referência direta à própria Literatura, ou melhor, aos próprios movimentos de captação da realidade, de formalização literária, que são a tragédia e a farsa.

Neste ponto, chega-se a segunda importante afirmação de Marx: “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem”. É importante lembrar como Marx dirige-se a um momento peculiar da história da França, posteriormente tornada um destino comum a todo o planeta: a perda de força revolucionária da burguesia, que de forma ambígua contribuirá para o estabelecimento de um Estado que, ao concentrar em si o poder administrativo, consolidará o poder econômico e produtivo a essa classe. Assim, a história da revolução burguesa que antes caminhava para o progresso, nesse momento, caminha para o conservadorismo e, conseqüentemente, para a centralização do poder e dos benefícios a uma classe somente. Um processo de decadência transvestido de evolução.

Essa afirmação de Marx parece salientar uma força externa ao homem que o impede de fazer sua vontade. Essa força é o passado: “A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos”, não como uma determinação pré-estabelecida ou simples fatalidade, mas como as próprias conseqüências das ações humanas, como bem identifica Lukács, ao mencionar uma citação de Engels: “con la actividad del hombre, se funda la idea de causalidad, la representación según la cual un movimiento es la causa de otro” (ENGELS apud LUKÁCS, 1966, p. 15). Lukács nos ajuda a entender a complexidade das afirmações de Marx, que reafirma a responsabilidade humana sobre sua própria história, juntamente ao peso da tradição.

Uma aproximação possível entre o que foi formulado por Marx e o que se desprende do romance rulfiano não é mera coincidência. Primeiramente, o trecho traz a discussão sobre o papel do determinismo ou fatalidade e da casualidade na história humana. Tal discussão é essencial ao próprio movimento imposto pelo romance, que caminha para uma narrativa circular, por muitos



críticos considerada determinista, pois o que poderia ou deveria se encerrar com a morte em Comala, ao contrário, se mantém. São os mortos que, em suas tumbas, recordam e rememoram suas vidas, multiplicadas em vozes espectrais, em murmúrios quase que infinitos, perpétuos.

Porém, como vem sendo demonstrado, a morte de Pedro Páramo, presente nos fragmentos mencionados no início deste artigo, é mais que uma fatalidade, é uma necessidade, no sentido que Lukács dá a esse conceito:

a arte não pode pretender superar o contingente na necessidade, como ocorre na ciência. Ela não pode de nenhum modo superar inteiramente o contingente; pelo contrário, ela quer mostrá-lo sensivelmente intrincado com a necessidade, naquela relação de ação recíproca que se manifesta na própria vida (LUKÁCS, 1968, p. 268).

Por isso, a representação da morte do *cacique* faz parte, como história concreta do México, das mudanças históricas e políticas de domínio após a Revolução, em que o poder centralizado de Porfírio Díaz é fragmentado, cujo acontecimento se coloca de forma dialética entre as mudanças históricas possibilitadas pelo processo social e a potencialidade de mudança inerente à vida humana.

Menos determinista e mais necessário, o desmoronamento de Pedro Páramo parece evidenciar o fim de uma corrente histórica. Contudo, quem estaria assumindo o seu lugar? Trata-se, no entanto, de um *terratiente*, de um modo de produção que começa a mostrar suas fraturas, mas que não é o seu fim totalmente, mas uma nova etapa de modernização. Na verdade, o símbolo do homem que se desmancha em pedras revela a existência de um Estado que se queria unitário, mas que se modifica, se fragmenta. Não há um rompimento, mas a continuidade da contradição. Trata-se, inicialmente, da narrativa de uma derrota. De um momento decisivo da história, cuja construção não é simplesmente voluntária, mas depende de muitas forças, que foram captadas pelo romance como perspectiva.

Ser realista implica diversas questões, tanto no conteúdo como na forma e, principalmente, no movimento dialético estabelecido por esse par. Assim, percebeu-se que a fragmentariedade do romance – como a sua divisão em blocos textuais, multiplicidade narrativa e os aspectos fantasmiais – se estabelece de forma inteligível, ou seja, congrega de forma verossímil todo esse universo que tem por condição de existência a necessidade de tratar da vida e da história humana.

Percebeu-se pela análise como o cotidiano não é somente uma tênue ligação entre o fantasmal da ficção e o real da história, mas assume o movimento de inversão, no qual ao invés de conduzir o leitor para um mundo mágico, o prende ao chão histórico. Contudo, esse retorno à história possibilitado pelo rebaixamento do insólito ao cotidiano baseia-se na possibilidade de

formulação de uma autoconsciência da humanidade (ROSA, 2015). Semelhante ao que ocorre com Juan Preciado e Dorotea, que após a morte, podem refletir e compreender seus destinos, o leitor, após a leitura do romance, retorna à sua história muito mais consciente das estruturas que fundamentam a vida social.

Essa capacidade desfetichizadora do romance rulfiano se estabelece porque nele estão contidos e problematizados três movimentos essenciais à vida humana: a casualidade, o causal e a necessidade. Tanto na história como na arte, tais movimentos são fundamentais, pois conduzem, quando relacionados dialeticamente, à totalidade, ou seja, à apreensão da vida humana em sua complexidade.

Ao analisar a trajetória de Abundio e Pedro Páramo é possível apreender como o casual e a casualidade são forças que, mantidas em contradição, possibilitam perceber na história humana seu caráter necessário, sua essencialidade. Como indivíduos, suas trajetórias são particularizadas, elevadas como necessidade, e este outro mundo criado pela arte, que é Comala, torna-se adequado ao homem, pois lhe possibilita reconhecer sua responsabilidade pelo que está a sua volta.

O homem ao imprimir à natureza sua condição de existência, ou seja, ao torná-la objeto e a si sujeito, condiciona à história um outro movimento, diferentemente do casual. No entanto, o homem não está fora dessa natureza dominada e essas leis causais se impõem a si próprio, ao mesmo tempo em que a parte não dominada dessa natureza (externa e internamente) força o extremo contrário dessa determinação: o puro descontrole de suas forças, isto é, a casualidade.

É simplesmente casual o encontro de Abundio e Pedro Páramo? Estando embriagado, sem consciência de seus atos, o parricídio cometido pelo personagem é involuntário, ou seja, Abundio é apenas um instrumento para a finalização da trama? Ou, seu oposto, Abundio carrega em sua inconsciência todo o ódio e a vingança de homens e mulheres explorados e massacrados por Dom Pedro? Seu destino como assassino já estava determinado? Essas questões, sendo respondidas afirmativamente ou não, levam aos extremos. Não é possível considerar Abundio como apenas um autômato, nem imputar-lhe uma reação tão ampla. É na relação dialética entre o causal e o casual que se chega ao necessário, como síntese que ao estar carregada dessas duas forças permite compreender os destinos dos personagens, e a história humana conseqüentemente, como um todo, como uma fábula, nos termos de Aristóteles.

Diante da possibilidade de reconhecimento desse mundo humano, as perguntas de Bartolomé, pai de Susana, ressoam como nossas, como condição necessária de compreensão da história humana: “¿Qué hemos hecho? ¿Porqué se nos ha podrido el alma?” (RULFO, 1996, p. 70). A culpa, que parece condenar a todos os habitantes do povoado, evidencia o rompimento entre a aparência e a essência no cotidiano, cuja existência fetichizada se mostra determinista, seja pelo

predomínio da casualidade (ausência de sentido dos acontecimentos), seja pela supremacia das redes de causa e efeito.

Entretanto, sendo *Pedro Páramo* um romance que possibilita, como nos explica Lukács, “la configuración artística de lo que existe” (LUKÁCS, 1976, p. 315), é preciso que essa relação entre aparência e essência seja restabelecida. Isso se dá no momento em que os personagens assumem sua condição de narradores, no momento em que, como coletividade, congregam seus relatos e, por fim, quando os murmúrios e ruídos de vozes tornam-se mais que lamentos, são expressões de vidas sofridas que se mantêm, enquanto obra de arte, como força humanizadora ao trazerem contidas a latência da vida humana que se materializa, que sobrevive.

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BASTOS, Hermenegildo. Arte e vida cotidiana: a catarse como caminho para a desfetichização. V COLOQUIO INTERNACIONAL “TEORÍA CRÍTICA Y MARXISMO OCCIDENTAL. ALIENACIÓN Y EXTRAÑAMIENTO: REFLEXIONES TEÓRICAS. BUENOS AIRES, de 6 a 8/08/2012.
- CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Introdução. In: LUKÁCS, György. *Arte e Sociedade*. Escritos Estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 77, mar. 2007. p. 185-203.
- LESSA, Sérgio. *Para compreender a ontologia de Lukács*. 3. ed. Ver. e ampl. Ijuí: Ed. Unijuí, 2007.
- LUKÁCS, Georg. *Estética*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo S.A., 1966.
- LUKÁCS, Georg. *La Novela Histórica*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, S.A., 1976.
- LUKÁCS, György. Prefácio à edição húngara. In: *Arte e Sociedade*. *Escritos Estéticos 1932-1967*. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*. Tradução revista por Leandro Konder. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- ROSA, Daniele. Um estudo das categorias essenciais da crítica literária em Lukács. In: ROSA, Daniele; VALE, Fabiano (Org.). *Forma estética e consciência histórica – práticas de crítica literária dialética*. Curitiba: Blanche, 2015a. p. 59-68.
- ROSA, Daniele. *Poesia e história em Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. Curitiba: Blanche, 2015b.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. In: FELL, Claude. *Juan Rulfo – Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17).
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979.