

# Sertão, *llano* e outras fronteiras: duas leituras da Ecocrítica

GILBERTO CLEMENTINO DE OLIVEIRA NETO\*

**RESUMO:** Este trabalho busca analisar, sob a perspectiva da Ecocrítica, as formas de interação entre as instâncias humana e não-humana em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e “Luvina”, de Juan Rulfo, de modo a demonstrar a atuação de outras formas de vida, que, assumindo função narrativa primordial, medeiam relações entre personagens de distintas matrizes epistêmicas. Nos dois casos existe uma atmosfera fronteira entre a esfera humana e o mundo natural. Através da chave conceitual da Ecocrítica, é possível, portanto, observar como essa relação desafia modelos epistêmicos logocêntricos, que consideram o mundo natural apenas como local de ação da vontade humana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ecocrítica; Literatura latino-americana; “Luvina”; *Vidas secas*.

**ABSTRACT:** This work aims to analyze, under the Ecocritical perspective, the forms of interaction between the human and the non-human instances in Graciliano Ramos’s *Vidas secas* and Juan Rulfo’s “Luvina”, in order to demonstrate the action of other forms of life, which, by assuming primordial narrative function, mediate relations between characters of distinct epistemic matrixes. In both cases there is a border-like atmosphere between the human sphere and the natural world. Through the Ecocritical conceptual key it is possible, therefore, to observe how that relation challenges logocentric epistemic models that view the natural world only as a location for the human will to take place.

**KEYWORDS:** Ecocriticism; Latin American literature; “Luvina”; *Vidas secas*.

---

\* Doutorando em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Pernambuco – UFPE – 50740-530 – Recife – PE – Brasil. Bolsa CAPES, Código de Financiamento 001. E-mail: gilbertoclementinoneto@gmail.com

À literatura pede-se algumas coisas: que fabrique emoções; que nos dê a ver a coincidência do nosso múltiplo interior humano; que nos guie por tempos já passados; que, por assim dizer, melhore o real. Não pedimos, no entanto, que ela explique a realidade — embora amiúde o faça. Isso seria pedir demais. Mas, se tivermos a percepção de que há um misterioso e contínuo contágio entre a vida e a morfologia profunda do texto literário, algumas portas semicerradas podem se abrir e nos oferecer uma forma sutil de conhecimento.

O que poderia, por exemplo, indicar a, digamos, “permissão” que se dá a que o mundo natural, na forma dos elementos e dos animais, ganhe voz narrativa? E o que indicaria o fato de que tal se dê tantas vezes na literatura latino-americana do século passado?

Dessas e de outras perguntas da mesma qualidade é que se ocupa o campo de estudo da teoria literária conhecido por Ecocrítica. Pode-se dizer que esta seja uma modalidade teórica relativamente nova, pois seus primeiros momentos de presença metodológica surgiram nos anos 1980, especialmente entre estudiosos de universidades estadunidenses (BARRY, 2009). Inicialmente voltada para a identificação e o estudo do telurismo na poesia de autores de língua inglesa, no entanto, a Ecocrítica terminou por se expandir e abarcar outros gêneros e literaturas em outras línguas. Seu ponto de partida pode ser considerado o trabalho de William Rueckert, *Literature and ecology: an experiment in Ecocriticism*, de 1978.

Antes de tudo, a Ecocrítica presume a assunção de uma postura ética e transdisciplinar dos estudos literários frente à desarmonia ambiental causada pelos modelos econômicos atuais, tomando a literatura como ponto de partida para as análises. Assim, a Ecocrítica pode ser definida de modo sumário como um campo de estudo que examina as relações entre a literatura e o mundo natural (GLOTFELTY; FROMM, 1996). Se trata, então, de um modo de reconciliar a natureza e a cultura em suas mais variadas formas de manifestação, e a literatura, como forma integradora de linguagens, serve de eixo para observar os limites dessa relação.

A participação de entes não-humanos na literatura é uma das mais antigas tradições narrativas. Pelo menos desde a *Batracomiomaquia*, “[...] a primeira epopeia herói-cômica, descrição da guerra ‘homérica’ das rãs e ratinhos, parodiando a *Ilíada* [...]” (CARPEAUX, 1978, p. 45), escrita provavelmente no século V a.C., passando por toda tradição fabular até os dias de hoje, é comum encontrarmos animais ou outros entes extra-humanos sendo personagens efetivos de alguma narrativa. Mas a novidade que a Ecocrítica institui é a tentativa teórica de observar esses textos literários de modo interdisciplinar, mobilizando conceitos advindos de outras linguagens científicas, como da biologia ou da geografia, por exemplo, de maneira a questionar as hierarquias ontológicas tradicionais, a explicitar a convicção de que não há diferenças qualitativas entre as manifestações do humano e da natureza.

Entretanto, a Ecocrítica aplicada a obras em países latino-americanos encontrará perguntas e respostas diferentes daquelas que sua versão estadunidense encontrou. A começar pelo fato de que, desde as primeiras linhas escritas pelos invasores europeus sobre a América, a natureza aqui foi tratada unicamente como um índice de exuberância prodigiosa (O’GORMAN, 1992), e serviu aos olhos do colonizador apenas como “[...] uma espécie de

cenário ideal, feito de suas experiências, mitologias ou nostalgias ancestrais” (HOLANDA, 2000, p. 383). Essa configuração persistiu durante séculos, e as manifestações literárias (assim como as interpretações sobre o estatuto ontológico da América) que aqui foram se formando com alguma independência, como resultado disso, se relacionaram com a natureza da mesma maneira como a filosofia racionalista pressupunha, isto é, a natureza e o mundo natural existindo apenas como receptáculos da vontade humana, existindo apenas para que pudessem ser manipuladas e dobradas à necessidade do humano, suposto rei da criação. Isso se manifesta, por exemplo, já no século XIX, nas *novelas de la tierra*<sup>1</sup>, na figura de escritores como José Eustasio Rivera, Jorge Isaacs, Romulo Gallegos, Ricardo Güiraldes, entre outros, que levaram a cabo um ciclo ficcional no qual o viçoso retrato da natureza latino-americana começou a ser parcialmente planteado.

A natureza, no entanto, era ainda somente um cenário semiestático para o desdobramento dos problemas humanos. Havia da mesma forma como pode haver um suporte pictórico simples, como uma natureza-morta de pano estendida à contravista numa estrutura teatral precária. Mas nessa maneira de representar o mundo natural, ainda à moda européia, a visão romântico-idílica começa a ceder terreno à categoria *espacio* como elemento fundamental da narrativa. Um movimento que não se esgotaria nem no edênico nem no mutismo, e que criou a visão de um antecedente que permitiu ser aprofundado por autores e autoras que vieram depois<sup>2</sup>.

Que a partir do século XX, na narrativa latino-americana, a natureza deixe de ser componente estéril e comece a mover-se de forma a também atuar na economia narrativa é um indicativo claro de como a literatura pode ser um aparelho sofisticado para medir as pequenas fissuras do real, pois é precisamente no século XX que o edifício filosófico cartesiano começa a dar os sinais mais claros de insuficiência. É o século no qual a ideia de técnica como momento mais alto do progresso humano dá demonstrações patentes de que é radicalmente falsa. A literatura acompanha e prenuncia essas perspectivas; explica, por contágio, a atmosfera profunda que liga a vida natural à cultura.

Em muitos momentos na literatura latino-americana do século XX essa relação entre o humano e os elementos deixa entrever a mudança que se opera na cultura científico-filosófica. Quer dizer, a cultura que começa a abrir-se à perspectiva de que na verdade não existe cisão alguma, de que a *humanidade* e o *espacio* naturalmente configuram-se sem relações de alteridade tão radicalmente hierárquicas. Pois somos, química e biologicamente, iguais: o *mesmo* de tudo quanto há. Quando em poucas linhas de um romance não somente homens e mulheres, mas também animais e outras formas de vida, ganham relevo e conseguem modificar a cadeia causal de acontecimentos, é a literatura dizendo-nos artística e sutilmente o mesmo que áridos calhamaços de postulados científico-filosóficos.

<sup>1</sup> “[...] a partir de la novela de la tierra se empieza a esbozarse un paisaje y una galería de personajes americanos transcontinentales.” (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2001, p. 87). (“[...] a partir da novela da terra começa a ser esboçada uma paisagem e uma galeria de personagens americanos transcontinentais”, tradução nossa).

<sup>2</sup> Sobre essa herança, assim escreveu, por exemplo, García Márquez: “Yo creo que esta gente removi6 muy bien la tierra para los que vinieron después pudi6ramos sembrar m6s f6cilmente.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1991, p. 119). (“Eu creio que essa gente removeu muito bem a terra para os que viemos depois pud6ssemos semear mais facilmente”, tradução nossa).

Essa característica, que origina um novo sistema de relações da vida material e simbólica, pode ser encontrada em diversas narrativas de autores latino-americanos (dentre os quais estão alguns dos mais importantes), como é o caso do conto “Luvina”, de Juan Rulfo, e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Nelas, podemos distinguir duas atitudes diferentes de seus personagens em relação ao meio no qual suas ações ocorrem. Mas nas duas encontramos ambientes que severamente estreitam à sua própria imagem o eixo das subjetividades. Nos dois casos, a aridez do meio físico é o que molda e justifica a atmosfera humana e sua exterioridade possível na linguagem. Por isso, por representarem situações em que o meio ambiente se apresenta em sua forma extrema, esses dois textos nos interessam enquanto matéria para uma análise a partir da visão da Ecocrítica.

A geografia em que caminham os personagens dessas narrativas não lhes permite experimentá-la como abrigo, não lhes oferece condições para a manifestação livre das suas vontades. Surge assim um impasse. Em *Vidas secas*, a forma de existência de Fabiano e de sua família é uma consequência imediata da oferta exígua do meio físico para a vida e para a cultura que se organiza em torno deste. Por isso, a psicologia tendente ao rude, por isso a incomunicabilidade. Em “Luvina”, por outro lado, a melancolia afásica do personagem resulta do que sofreu no povoado de San Juan de Luvina, em que o açoite constante do clima imobilizou o seu espírito. Dessa forma, a cultura que se estabelece nesses locais é a do culto estreito das forças arcaicas da fé, ritualizadas e repetidas em ações nas quais acentuam-se antes de tudo o brio e a coragem ante a dureza do meio circunstante. É também através da vida religiosa elementar que se multiplica a certeza de que o máximo que a realidade pode oferecer é a redenção. A cultura molda-se, pois, à rede de relações ecológicas.

Juan Rulfo, ainda que seja um dos mais celebrados escritores latino-americanos do século XX, é um autor com poucas narrativas publicadas. Dois romances e uma série de contos, apenas. Não obstante impera, especialmente em seus contos, um variado domínio das imagens simples que oferece o meio agreste dos planaltos mexicanos, um não repetitivo esforço para nomear o mesmo “[...] couro duro do Planalto” (RULFO, 1977, p. 115). Graciliano Ramos, mesmo tendo publicado mais do que Rulfo, compartilha com este a característica marcante do emprego das palavras somente quando curtidas por uma atitude de absoluto rigor, uma parecida entrega a um fazer estilístico que rejeita o excesso. Graciliano é um escritor em cuja literatura a palavra parece sempre estar concentrada pela tensão do corte; uma literatura em que, portanto, pode ser afirmada a presença ambivalente da relação entre o nada e o silêncio. Assim, por exercitarem, cada um a seu modo, essa qualidade absorvente da suficiência, da rejeição à imprecisão da palavra que se prolifera somente pelo hábito, e principalmente pelo encontro da fusão entre a escassez do meio físico e sua expressão possível, os dois nos servem para captar, sob os critérios da Ecocrítica, elementos da categoria *espaço* em sua forma de narratividade essencial.

Observemos, então, sob a perspectiva da Ecocrítica, como isso se dá em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e “Luvina”, de Juan Rulfo.

...

*Vidas secas* é uma das maiores obras literárias escritas por autores brasileiros em qualquer época. Por isso, já foi e continua sendo atravessada e reatravessada por diferentes abordagens teóricas. Mas um aspecto sobre o qual vale a pena mais uma vez deter-se é a maneira como a relação simbiótica entre o humano e o natural tem repercussões causais diretas na ideia de humanidade contida no livro, pois a apresentação aguda dessa ideia é certamente um dos grandes logros de Graciliano Ramos.

Para além da compreensão do caráter socialmente determinado da obra, o que é, diga-se, de grande importância para sua leitura, está o modo como Graciliano preenche os silêncios e os murmúrios de seus personagens com a severa espreita da animalização, da quase *bestialização* do humano, visto em vários momentos em pontos de passagem, nos *entres* da interação íntima com o meio agreste no qual se movem todas as formas naturais do meio descrito, “[...] pois no primitivo, na criança e no animal a vida interior obedece a outras leis, que o autor procura desvendar [...]” (CANDIDO, 2006, p. 65).

Abre-se, por essa perspectiva, um caminho possível para que se façam visíveis os locais de contato entre as instâncias humana, animal e vegetal, o que é uma preocupação central na concepção da Ecocrítica. No caso de *Vidas secas* é evidente que tal também se dá como efeito da conjuntura socioeconômica, quer dizer, pela situação social de abandono aliada à gravidade da seca. A influência do ambiente sobre a densidade humana dos personagens de *Vidas secas* é um tema já bastante explorado, mas quase sempre a partir da chave interpretativa da inserção sociológica do indivíduo, ou, menos frequentemente, pelo viés da pesquisa filosófico-ontológica.

Vista de outro modo, porém, tanto essa ambientação quanto esse bestiário que nela se move podem indicar uma radical equivalência configurada pelo meio, uma vez que a consciência operante na obra se estabelece necessariamente a partir do espaço, que toma a forma demiúrgica de organizador dos afetos e da razão possível. Interessa, pois, observar a natureza como causa.

Repisada, porém incontornável, reafirmação: o sertão teve alguns momentos de participação enquanto cenário na história da literatura brasileira, mas em nenhum período deu-se maior atenção à sua dimensão configuradora quanto na década em que *Vidas secas* (1938) foi publicado. Apesar de ser apresentada como produtiva para a ação humana, a combinação do sertão com os viventes da seca na obra de Graciliano não permite que estes cedam a heroísmos de classe, como em outras obras do período, e o modo pelo qual o sertão é visto extrapola em muito o realismo enquanto categoria puramente descritiva. De fato, *Vidas secas*, ao dotá-lo de linguagem, singulariza o sertão, e dá uma resposta criativa à limitação e à contingência, borrando as relações fáceis de alteridade entre *humano* e *espaço humano*, porque a seca é um elemento de participação narrativa cuja forma mais natural é a da radicalidade: em *Vidas secas*, o sertão é o *anti-locus amoenus* por excelência. Por isso, nas relações materiais de trabalho, especialmente na atividade pastoril, exprime-se a dificuldade e a adaptação da vida ao ermo:

As atividades pastoris, nas condições climáticas dos sertões cobertos de pastos pobres e com extensas áreas sujeitas a secas periódicas, conformaram não só a vida mas a própria figura do homem e do gado. Um e outro diminuíram de estatura, tornaram-se ossudos e secos de carnes (RIBEIRO, 2006, p. 311).

Partindo, portanto, da condição imposta pelo clima (“A seca aparecia-lhe como um fato necessário”; RAMOS, 2010, p. 10), deste como mediador ativo das circunstâncias, é que se desenrolam os fatos, e que acontecem as aproximações entre as diversas formas de vida. Os elementos se entrosam sob o pano tenso da paisagem humana:

No Sertão de alma bruta  
a chuva é mais que chuva  
É pessoa [...] (MELO NETO, 1973, p. 63).

Os que vivem na seca são, assim, igualados pela necessidade primária de sobrevivência, e por isso Fabiano, sinhá Vitória, Baleia e seus dois filhos são medidos sem descanso pelo mesmo sol que acossa os animais do sertão, “[...] pelo azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente” (RAMOS, 2010, p. 13); “— Você é um bicho, Fabiano./ Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades” (RAMOS, 2010, p. 19).

Essa é a medida que se exige de um habitante da seca. Graciliano parece sugerir que, para sobreviver a ela, é necessária uma certa dose de embrutecimento, um recuo à frequência guardada no fundo da vida, à porção de natureza que há nele, Fabiano — *um bicho*. Como observa Hermenegildo Bastos (2010, p. 131): “A condição humana em ‘Vidas secas’ é degradada, mas a proximidade dos personagens da vida natural lhes confere uma espécie de reserva ética [...]”. E é justamente na *espécie*, na *ética da espécie*, que pode haver uma resposta suficiente. O que se pede então aos personagens é que neles surja a reserva de força contida no interior profundo da espécie humana, cuja manifestação de igualdade em relação ao meio lhes permite durar.

Não há nessa constatação, é preciso que se diga, uma ideia de abjeção, de degradação do humano, que estivesse enclausurado numa atmosfera irracional, mas sim uma exaltação de sua obstinação, de sua intrínseca capacidade. É uma leitura diversa da que se poderia obter do enfoque sociologizado estrito, possível e corrente. Logo, não é tanto uma negação do caráter cruel da situação do homem e da mulher pobre rural, quanto é a percepção da possibilidade de vitória destes sobre a rudeza do clima que também os oprime.

Por isso, pelo que se afirma como adaptação, a presença do animal como elemento de referência do ambiente é tão marcada, e em muitos momentos vemos o narrador interpondo às situações a comparação possível com animais. A começar pelo próprio Fabiano que, segundo o narrador, “Parecia um macaco” (RAMOS, 2010, p. 19); era “Duro, lerdo como tatu (RAMOS, 2010, p. 24), “Vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais” (RAMOS, 2010, p. 20); que “[...] só sabia lidar com bichos” (RAMOS, 2010, p. 35); e que quando “Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele” (RAMOS, 2010, p. 20).

Seguindo essa tendência, em determinado momento sinhá Vitória arrelia-se porque Fabiano lhe diz que tem “Pés de papagaio” (RAMOS, 2010, p. 43). Há outras passagens também nas quais os personagens veem a si mesmos e aos outros por características animais e vegetais, como quando Fabiano pensou que “[...] os matutos como ele não passavam de cachorros [...]” (RAMOS, 2010, p. 79); e que tinham “[...] o coração grosso, como um cururu [...]” (RAMOS, 2010, p. 115), assim como pensava que seu patrão era “[...] espinhoso como um pé de mandacaru [...]” (RAMOS, 2010, p. 24).

No mundo da consciência primaveril dos meninos, por outro lado, há uma escala de grandezas em formação, cuja possibilidade de assistir ao mundo que os cerca suporta mesmo a interferência mediata do belo, que pode ser achado até nas pedras. No que está além da vista da pobre catanga, no mundo onde estão todas as coisas reais, existe a concórdia, pois “[...] aí fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente. Esses mundos viviam em paz, às vezes desapareciam as fronteiras, habitantes dos dois lados entendiam-se perfeitamente e auxiliavam-se” (RAMOS, 2010, p. 58).

Mas é no trecho no qual é narrada a morte de Baleia, e na própria composição da personagem, onde se dá mais sutilmente o entrelaçamento humano-animal — como afirma Antonio Candido: “[...] Baleia institui um parâmetro novo e quebra a hierarquia mental (digamos assim), pois permite ao narrador inventar a interioridade do animal, próxima à da criança rústica, próxima por sua vez à do adulto esmagado e sem horizonte” (CANDIDO, 2006, p. 149). A cachorra, que ocupa papel central na história, é sempre retratada como possuindo uma enorme capacidade para aquilo que nós outros chamamos (talvez demasiado antropocentricamente) de consciência. Suas sensações são preenchimento necessário às situações; configuram parte não somente integrante, mas indispensável ao entendimento completo de alguns momentos narrativos.

Baleia é, por isso, o ser que embaça o rigor de uma fronteira ôntica. Suas demonstrações de solidariedade com os meninos — e de independência de sentimentos — apontam para uma divisa não de todo concebida na experiência dos viventes da narrativa. O enfado, mais que a preguiça; a generosidade, mais que a sujeição: Baleia e seus “[...] sentimentos revolucionários [...]” (RAMOS, 2010, p. 40), seu ato conciliatório, sua evocativa e consoladora esperança de receber o osso recompensatório (sua *quase-fé* nos ossos), seu pressentimento de um remir no gozo agonizante da morte — são todos estes fatos afetivos que atestam uma evidente singularidade; dado que, por fim, borra os contornos minguantes de pura espécie.

Desse modo, em *Vidas secas* não é contingente a referência constante ao reino animal: representa a maneira pela qual o ambiente nivela as relações. O sol, cuja presença — mesmo quando não advertida pelo narrador — é ininterrupta, é o responsável primeiro pela organização da realidade anímica dos personagens, que, em última análise, são todos animais.

Na realidade exasperante de *Vidas secas* a esfera humana e natural esbatem-se na mesma crua pantomima, da qual muito pouco escapa. Mas não há pacto possível com nenhuma forma de desespero, pois a vida resolve-se num mesmo ato fatal, e mesmo a linguagem disponível, porque signo frouxo, não salva. Os recursos que existem movem-se todos no mesmo circuito sem pausa da escassez. Dessa forma, a consciência sobre aquilo

que poderia ser o de fora não pode existir, e uma visão exterior, por sua vez, identificaria somente pedaços de fronteiras calcinadas.

Já a natureza rulfiana de “Luvina”, por ser contada em boa parte por uma força externa, é descrita com um realismo desgastado, porque o que se demonstra é que o clima recebe de maneira inóspita seu narrador interno, afinal de lá expulso. O relato oscila entre uma narração exterior à diegese e a outra parte, isto é, o diálogo entre o narrador que está inserido na diegese e seu mudo interlocutor.

“Luvina”, lançado primeiramente em 1953, é um conto que integra o livro *O planalto em chamas* (versão do título original: *El llano em llamas*). É o relato de um personagem que procura descrever ao seu interlocutor presumido o que encontrou na cidade de San Juan de Luvina, quando para lá teve que ir sob instrução oficial. O que caracteriza essa narrativa, no entanto, é menos a descrição dos motivos pelos quais o narrador precisou conhecer o lugar do que, como um alerta, a tentativa de caracterizar um ambiente sem concessões (as encostas do planalto — *llano* — mexicano), no qual a atmosfera elementar altera de modo arrasador a vida de seus habitantes, pois o que impera em San Juan de Luvina é a ação implacável do vento e do calor. A instância humana é, assim, forçosamente secundária. Além da estranheza das pessoas que vivem em contato com essa ambiência sorumbática, a interação entre a microcultura local e a vida incrustada em algum rincão de uma institucionalidade distante torna-se, para o narrador, também um feixe de relações enigmáticas.

Não só no conto em questão, mas em todos os outros que compõem o volume *O planalto em chamas*, o que é colocado em jogo é a fatalidade individual em meio aos grandes acontecimentos históricos, principalmente da Revolução Mexicana, e localizada nas regiões geográfica e politicamente periféricas do México. No caso de Luvina, no entanto, a força que desencadeia o sentido da fatalidade está menos no contexto histórico do que no contraste que se estabelece entre o modo quase simbiótico como o povo que habita as encostas do planalto de San Juan de Luvina vive o assalto interminável do vento e o personagem que é um dos narradores, um forâneo que procura descrever o local. Assim, o planalto em “Luvina”, embora seja um bioma com características distintas do sertão brasileiro, cumpre função narrativa correspondente ao clima de *Vidas secas*. Mas um problema comum às duas narrativas é a fala; nesta, pela impossibilidade de desassociar-se do meio; naquela, pela falta de expressão adequada a um exterior que ameaça.

Há, portanto, uma mesma simbiose declinante entre a ação geográfica e a paisagem afetiva, pela qual a índole humana é arrastada para dentro do ciclônico movimento de uma igualada vida do menos. As personagens que habitam Luvina são, portanto, figuras espectrais, que se entrechocam nesse pequeno mundo fúnebre, somente trazidas à vida em função de sua relação com o vento. Sua existência é uma projeção agônica do vento e do calor. Essa dissolução traduz-se também na experiência corporal, por meio da qual a tristeza “[...] se pode provar e sentir, porque está sempre em cima da gente, apertada contra o corpo da gente, e porque oprime como um grande cataplasma sobre a carne viva do coração” (RULFO, 1977, p. 170). Por isso, Luís Leal classifica o conto “Luvina” como um

[...] cuento de ambiente, que se caracteriza por la poca importancia que se da a la fabula, el poco relieve que se da a los personajes, la ausencia de un punto culminante y un desenlace sorpresivo y, sobre todo, la preponderancia que se da al ambiente, que eclipsa a los otros elementos del cuento, hasta el punto de convertirse en protagonista, en torno al cual se organiza el cuento (LEAL, 1974, p. 94)<sup>3</sup>.

Já no primeiro parágrafo, o que mais importa é a descrição do clima e da geografia de Luvina, vista pelo aspecto de entidade natural, e não como um local com caracteres de convivência humana:

... E a terra é elevada. Fende-se para todo lado em barrancos profundos, de um fundo que se perde de tão distante. Dizem os de Luvina que daqueles barrancos sobem os sonhos; mas eu a única coisa que vi subir foi o vento, uivando, como se lá embaixo o tivessem encanado em tubos de bambu (RULFO, 1977, p. 168).

Em Luvina, mesmo o tempo é uma categoria débil, pois o que lá se experimenta, segundo o narrador, é uma melancólica sensação de espera sem objeto. Afirma que lá a noção de tempo é obscurecida pela divisa de uma temporalidade sem expectativas, contabilizada pelo movimento monótono da saída e do pôr do sol, “[...] até afrouxar as molas e tudo ficar quieto, sem tempo, como se vivêssemos sempre na eternidade [...]” (RULFO, 1977, p. 173). Sente-se, pois, uma interposição radical do ambiente sobre a concepção da categoria tempo.

Em Luvina também a matéria é inerte, e por isso dela não se tira nenhum proveito econômico (“Está cheio [o morro em que está o povoado] daquela pedra cinzenta com que se faz cal, mas em Luvina não se faz com ela nem se tira dela nenhum proveito.”; RULFO, 1977, p. 168); dessa forma, assim como no sertão de *Vidas secas*, a paisagem de Luvina não se rende a familiaridades memorialísticas ou a enlevos descritivos. Ainda, em “Luvina”, as únicas alusões feitas à esfera animal são a menção primeira ao medo que os cavalos sentem de subir até lá e a comparação que o narrador faz entre o barulho do vento e o som de asas de morcegos. Deixa-se, portanto, todo o espaço anímico aos moradores do povoado, que, por sua vez, são caracterizados pelo entorpecimento.

Mas uma característica decisiva pela qual se pode evidenciar o aspecto ativo do ambiente, que toca em algo que é como uma convenção da Ecocrítica, é a antropomorfização dos elementos, na medida em que esta técnica os aproxima de uma agência próxima ao modo como convencionalmente se daria a atuação de um personagem humano. Porque, em “Luvina”, no fundo, o ambiente é um personagem. Algo que a Ecocrítica-material classifica como “agência-narrativa”, isto é, a maneira como o não-humano — sob a forma dos elementos ou de matérias inorgânicas — “[...] interact with each other and with the human dimension, producing configurations of meanings and discourses”<sup>4</sup>, como observa Serenella Iovino (2015, p. 71).

<sup>3</sup> “[...] conto de ambiente, que se caracteriza pela pouca importância que se dá à fábula, o pouco relevo que se dá aos personagens, a ausência de um ponto culminante e um desenlace surpreendente e, sobretudo, a preponderância que se dá ao ambiente, que eclipsa aos outros elementos do conto, até o ponto de se converter em protagonista, em torno do qual se organiza o conto” (tradução nossa).

<sup>4</sup> “[...] interação umas com as outras e com a dimensão humana, produzindo configurações de significados e discursos [...]”, em tradução livre.

Assim descreve o narrador o vento que sopra em Luvina:

É pardo. Dizem que é porque arrasta areia de vulcão, mas a verdade é que é um vento negro. O senhor vai ver. Desce sobre Luvina, agarrando-se às coisas como se as mordesse. E são muitos os dias em que carrega o teto das casas como se levasse um chapéu de palha, deixando as paredes lisas, desagasalhadas. Depois coça, como se tivesse unhas: ouve-se de manhã e de tarde, hora após hora, sem descanso, raspando as paredes, arrancando pedacinhos de terra, escavando com sua pá bicuda por debaixo das portas, até que sentimos bulir dentro da gente, como se estivesse removendo os gonzos dos nossos próprios ossos. O senhor vai ver (RULFO, 1977, p. 168-9).

Descreve-se, um pouco adiante, a maneira como vivem os habitantes de Luvina, referindo-se a eles quase como se a fantasmas, a criaturas cuja vitalidade natural tivesse sido anulada pelo ambiente. Ramón Bárcenas (2015) chega a afirmar na criação do ambiente de Luvina uma espécie de preparação para o que Juan Rulfo viria a produzir em sua Comala — cidade em que se passa *Pedro Páramo* (1955), seu romance —, na qual é figurada uma forma de sociabilidade fantasmagórica, numa associação semidantesca com um inferno literário. Nessa comparação, Luvina representaria, portanto, o purgatório. Assim como na cosmologia do purgatório criado por Dante (“Planta nenhuma lá, portanto fronda/ de rijos ramos, poderia ter vida/ que aos choques com flexura não responda”; ALIGHIERI, 1998, p. 16), nesse espaço intermediário que Rulfo criou a vida também dificilmente prospera, por isso o narrador refere-se a “Um vento que não deixa nem as dulcamaras crescerem [...]” (RULFO, 1977, p. 168). Mas a comparação com *A divina comédia* nos é permissível apenas de modo necessariamente parcial e sugestivo, porque não nos interessa aqui discutir a enorme distância entre os conceitos cosmológicos subjacentes a cada uma dessas obras.

Afinal, o que se estabelece em “Luvina” é um modo de igualar seus moradores ao vento que lá sopra. Da mesma forma que o vento, sob a perspectiva do narrador homodiegético (que é referido somente por “homem”), assume uma forma de existência sombriamente semi-humana, a população de Luvina desumaniza-se a ponto de os indivíduos lá viverem como que numa antessala acidentada da morte:

É que lá o tempo é muito comprido. Ninguém faz a conta das horas, nem ninguém se preocupa com o amontoar dos anos. Os dias começam e acabam. Depois vem a noite. É só o dia e a noite, até o dia da morte, que para eles é uma esperança. [...] Porque em Luvina só moram os velhos e os que ainda não nasceram, por assim dizer... E mulheres sem forças, quase tolhidas, de tão magras (RULFO, 1977, p. 173).

Diferente do que ocorre em *Vidas secas* — onde o narrador está fora do universo narrado, apenas vocalizando por meio de um discurso indireto intermediário, mas com intenções de objetividade, aquilo que eles são incapazes de dizer —, em Luvina há um narrador que está contido na diegese. De maneira que suas impressões sobre a natureza que forma e incide sobre Luvina estão marcadas por uma atmosfera de suspeita, vocalizadas por um apelo metonímico ao “como se”; a partir de uma suspeita de que a vida dessa cidade seja constituída

por alguma forma imprecisamente sobrenatural. Seria, aos olhos do narrador, um lugar-limite, onde o meio-ambiente estivesse revestido por uma presença funesta:

Eu diria que é o lugar onde se aninha a tristeza. [...] O vento que sopra por lá remexe nela, mas não a carrega nunca. Está ali, como se ali tivesse nascido. [...] aquilo é um purgatório. Um lugar moribundo onde até os cachorros já morreram e não há sequer quem ladre ao silêncio (RULFO, 1977, p. 170).

Desse modo, a ideia de razão, de lúcido racionalismo, não existe na microcultura de Luvina, nem está presente nas impressões do narrador sobre a cidade. Este, pelo que se pode depreender, é um professor que foi a Luvina como enviado do governo, mas que enfim confessa com enorme tristeza seu fracasso e a impossibilidade de realizar alguma benfeitoria oficial na cidade:

Nessa época eu tinha minha força. Estava cheio de ideias... O senhor sabe que a todos nós inculcem ideias. E a gente vai carregando essa massa para moldá-la em todos os lugares. Mas em Luvina isso não deu certo. Fiz a experiência e ela se desfez... (RULFO, 1977, p. 174).

Não por acaso, portanto, essa distância entre o alcance do Estado e a vida espontânea da microcultura de Luvina aparenta ser irreversível.

Da mesma maneira como acontece em *Vidas secas*, onde não há a presença de alguma forma válida de institucionalidade, o que domina é a relação imediata entre o humano e o meio ambiente no qual sua cultura se produz. E é, nessa disputa primeva, que a enormidade da natureza termina por impor-se, e se torna, avassaladora, o personagem principal.

...

Em *Vidas secas* e em “Luvina”, afinal, sob as lentes da Ecocrítica, pode-se observar a natureza como efetivo personagem-transindividual. É possível, pois, admitir um protagonismo e uma equivalência do mundo natural na brecha de uma taxativa vulgata racionalista — segundo a qual, grosso modo, a consciência deve-se inferir a partir de si mesma, numa relação intrínseca e individual —, mesmo porque esta visão estreita, como afirmam os integrantes do Grupo de Estudios para la Liberación, “[...] sirve como fundamento teórico para la actitud dominadora del hombre europeo hacia dos tipos de ‘cosas’: la naturaleza y los seres humanos no-europeos” (2006, p. 2)<sup>5</sup>.

A perspectiva da Ecocrítica, assim, estabelece a percepção de novas relações que se estabelecem entre as instâncias humana e natural, de modo que as duas coexistam, por vezes com prejuízo para o humano, mas sempre equiparando-se no que diz respeito à atuação na narrativa. A natureza pode aparecer como uma presença consequente à consciência do narrador, qualquer que seja o modo pelo qual ela se manifeste, e é o que vemos instituir-se no

---

<sup>5</sup> “[...] serve como fundamento teórico para a atitude dominadora do homem europeu sobre dois tipos de ‘coisas’: a natureza e os seres humanos não-europeus”, em tradução livre.

plano narrativo dessas duas obras aqui analisadas como exemplares de como a natureza pode inserir-se de modo fundamental na razão dos acontecimentos configurando uma maleabilidade sistêmica que domina a consciência que organiza os elementos narrativos. Desse modo, a própria noção restrita sobre a natureza da consciência é sutilmente posta em questão.

A literatura, dito de outra maneira, dá forma maleável e definitiva à representação de acontecimentos de quaisquer proporções; qualquer implicação, do cósmico ao cotidiano, deixará vestígios no traço humano. O que a Ecocrítica assevera é a possibilidade de agência das múltiplas formas de vida sobre a moldura criativa de uma narrativa literária. Há na literatura, por isso, a afirmação de uma legítima simultaneidade epistêmica, de um contato íntimo entre a cultura e o palco vivo no qual ela é produzida.

OLIVEIRA NETO, G. C. *Sertão, llano and other borders: two Ecocritical readings*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 12, n. 2, p. 252-264, 2020. ISSN 21-77-3807.

## Referências

ALIGHIERI, D. *A divina comédia: purgatório*. 1. ed. Trad. e not. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.

BÁRCENAS, J. R. *El mundo sombrío de Luvina y Comala*. 1. ed. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2015.

BARRY, P. Ecocriticism. In: \_\_\_\_\_. *Beginning theory: an introduction to literary and cultural theory*. 3. ed. Manchester: Manchester University Press, 2009.

CANDIDO, A. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. 2. ed., v. 1. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. Diálogos de la novela en América Latina. In: KLHAN, N.; CORRAL, W. H. (Comps.). *Los novelistas como críticos*. 1. ed., v. 2. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 117-122.

GLOTFELTY, C.; FROMM, H. (Eds.). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. 1. ed. Athens; Georgia: University of Georgia Press, 1996.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. *La voz de los maestros: escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*. 1. ed. Madri: Editorial Verbum, 2001.

GRUPO DE ESTUDIOS PARA LA LIBERACIÓN. Breve introducción al pensamiento descolonial. [S.l.]: GEL, 2006. Disponível em: <<http://andendigital.com.ar/descolonialidad/58-descolonialidad/112-breve-introduccion-al-pensamiento-descolonial>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

HOLANDA, S. B. de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

IOVINO, S. The living diffractions of matter and text: narrative agency, strategic anthropomorphism, and how interpretation works. *Anglia*, Berlin, v. 133, n. 1, p. 69-86, 2015.

LEAL, L. El cuento de ambiente: “Luvina”. In: GIACOMAN, H. F. (Ed.). *Homenaje a Juan Rulfo: variaciones interpretativas en torno a su obra*. 1. ed. Madri; Nova York: Anaya-Las Américas, 1974. p. 91-98.

LLARENA, A. La actitud narrativa y la imagen creándose a sí misma (Luvina, de Juan Rulfo). *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, Tenerife, n. 10, p. 241-249, 1991.

MELO NETO, J. C. *Antologia poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

O’GORMAN, E. *A invenção da América: a reflexão a respeito da estrutura histórica do novo mundo e do sentido do seu devir*. Trad. Anna Maria Martinez Corrêa e Manoel Lelo Bellotto. 1. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.

RAMOS, G. *Vidas secas*. Posf. Hermenegildo Bastos. 114. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 1. ed. São Paulo: Cia. de Bolso, 2006.

RUECKERT, W. Literature and ecology: an experiment in Ecocriticism. In: GLOTFELTY, C.; FROMM, H. (Eds.). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. 1. ed. Athens; Georgia: University of Georgia Press, 1996. p. 105-123.

RULFO, J. *Pedro Páramo e O planalto em chamas*. Trad. Eliane Zagury. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Recebido em: 13 jul. 2020

Aceito em: 19 out. 2020