

Uma história intelectual do romance
da Revolução Mexicana

CONSELHO EDITORIAL

Ana Paula Torres Megiani

Andréa Sirihal Werkema

César Braga-Pinto

Haroldo Ceravolo Sereza

Joana Monteleone

Ruy Braga

Warley Brant Pimentel

Uma história intelectual do romance
da Revolução Mexicana: escritores, camadas
populares e ideias em circulação



Copyright © 2025 Warley Brant Pimentel

Edição: Haroldo Ceravolo Sereza e Joana Monteleone

Assistente acadêmica: Tamara Santos

Projeto gráfico, capa e diagramação: Betânia Santos

Revisão: Alexandra Colontini

Imagem da capa: Español: Emiliano Zapata — populist revolutionary of the Mexican Revolution - Creative Commons/Wikicommons

Financiado com recursos do PROEX-CAPES

**CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ**

P71h

Pimentel, Warley Brant

Uma história intelectual do romance da revolução mexicana : escritores, camadas populares e ideias em circulação / Warley Brant Pimentel. - 1. ed. - São Paulo : Alameda, 2025.

476 p. ; 23 cm.

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5966-365-1

1. México - História - Revolução, 1910-1920. 2. Literatura mexicana - História e crítica. I. Título.

25-99514.0

CDD: 863.409

CDU: 821.134.2.09(72)



Gabriela Faray Ferreira Lopes - Bibliotecária - CRB-7/6643

ALAMEDA CASA EDITORIAL

Rua Treze de Maio, 353 – Bela Vista

CEP 01327-000 – São Paulo – SP

Tel. (11) 3012-2403

www.alamedaeditorial.com.br

Sumário

Prefácio	9
Introdução	13
Capítulo 1	
As novas literaturas no México pós-revolucionário	29
Apresentação	29
O México após a década revolucionária	32
Por uma nova literatura: o estridentismo como a vanguarda radical mexicana –	37
Arte e literatura na construção de um novo imaginário nacional	52
A polêmica de 1924-1925	66
Capítulo 2	
O início de uma literatura “revolucionária”	87
Apresentação	87
Os primeiros romances pós-revolucionários	88
O início de uma tradição	123
Capítulo 3	
A literatura entre a vanguarda e a Revolução	165
Apresentação	165
Os Contemporâneos: a vanguarda que não foi	166
A burocracia e as revistas literárias: conciliações de interesses e espaços de disputa	176
Os romances “contemporâneos”	191
O Teatro de Ulisses e a <i>Antología de la poesía mexicana moderna</i>	207
A polêmica de 1932	213

Capítulo 4: A literatura durante os anos 1930: do elogio das massas ao reacionarismo religioso	247
Apresentação	247
Uma literatura a favor do cardenismo: Martín Luis Guzmán e Jorge Ferretis	253
O indígena na literatura dos anos 1930: Mauricio Magdaleno e Gregorio López y Fuentes	282
José Mancisidor: a vanguarda literária a favor das camadas populares	302
A literatura reacionária: dos romances <i>cristeros</i> a Mariano Azuela	318
O fim de uma era	350
Capítulo 5	
Do romance da Revolução à memória da literatura	353
Apresentação	353
A literatura como veículo de memória da Revolução	355
O “romance da Revolução Mexicana”: o fim ou um novo começo?	393
Institucionalização e memória do romance da Revolução Mexicana	413
Considerações finais	443
Fontes e bibliografia	449
Obras literárias lidas	449
Fontes	453
Referências bibliográficas	460
Agradecimentos	473

Uma breve apresentação

O livro que o leitor tem em mãos é, de certa forma, produto de minha tese de doutorado em História, defendida no final de 2021. Ao revisar o material, me atentei principalmente para mudanças de ordem gramatical, visando deixar o texto mais elegante. Partindo deste ponto, gostaria de dizer algumas poucas palavras em relação ao texto, que não caberiam de ser abordadas na tese, que é sempre um texto mais “frio”, ainda que os historiadores tentem, vez por outra, deixá-lo mais literário.

Na época em que escrevi o texto, tinha em minha cabeça a intenção de que cada parte do texto, cada nota, funcionasse de forma orgânica, atendendo à totalidade da obra, como se a grande quantidade de palavras, frases e enormes capítulos funcionassem tal qual uma orquestra, na qual mesmo um instrumento tocado em uma baixa intensidade, requerindo do ouvinte um ouvido treinado para ser percebido, exercesse um papel relevante na concepção da obra. Se algo no presente texto pareça um exagero para o leitor, é mais uma prova da falibilidade humana, algo que demonstra que por trás do texto existe um autor, algo que poderá se tornar mais caro nos próximos anos.

Seria conveniente mencionar mais um aspecto: no momento de planejamento do texto, quis que a narrativa não fosse linear, em algo simulando a própria fluidez dos romances. Sendo assim, a história do romance da Revolução Mexicana contada nesse livro, em alguns momentos, retrocede para temporalidades já analisadas, buscando contar seus fatos a partir de outros personagens. Isso se dá principalmente no terceiro capítulo, quando se enfatiza os Contemporâneos, uma das principais vanguardas literárias mexicanas.

A partir do que foi contado acima, é preciso analisar a obra a partir do percurso até o ponto final e não por seus capítulos isolados. Eles existem em função de uma organicidade e não por si mesmos. A história do romance da Revolução Mexicana, em certo sentido, é a história da compreensão ontológica do mexicano (pós) revolucionário. Quando se fala sobre História e literatura, se fala sobre a vida e sobre o ser humano, em tempos e espaços vários. Enquanto a História aplica a razão à experiência passada, o romance simula o dinamismo da vida.

Para desfrutar melhor do livro que tem em mãos, o leitor deve imaginar que está diante de um palco. Nele, atores entram e saem de cena, relacionam entre si o tempo todo: polemizam, se agridem, colaboram uns com os outros, tudo isso em meio ao furacão (pós) revolucionário. Todos eles imaginaram um México e uma revolução. Enquanto investigava e escrevia, imaginei a minha. Agora é a sua vez.

Março de 2025.

Prefácio

La Revolución despliega mítica y realmente un horizonte de energía, un debut de voluntades populares y de temperamento de caudillos que trastocan el orden social, una cauda de nuevos protagonistas sociales (los principales por un tiempo breve: obreros y campesinos) y la vasta transformación mental que rompe el aislamiento de la dictadura de Díaz [...] y genera el amor y el odio por la epopeya, el lenguaje natural de la irrupción del pueblo.

Carlos Monsiváis,

“La Revolución y la transformación estética de la violencia”,
Las esencias viajeras, 2012 (publicação póstuma).

Warley Brant Pimentel, historiador brasileiro que se dedicou a estudar e pesquisar sobre a história, literatura e produção cultural do México no século XX — desde o seu curso de graduação, há mais de 15 anos —, concluiu sua tese de doutorado, em outubro de 2021 (defendida quando o autor ainda assinava com o sobrenome Alves Gomes). Seu trabalho, intitulado *Uma história intelectual do romance da Revolução Mexicana: escritores, camadas populares e ideias em circulação*, recebeu o Prêmio UFMG de Teses 2022 — conferido à melhor tese defendida no Programa de Pós-Graduação em História da UFMG no ano anterior —, além de menção honrosa no II Prêmio ANPHLAC de Teses. Este livro é fruto dessa pesquisa.

Brant Pimentel analisa, em profundidade, a história da produção literária mexicana na primeira metade do século XX, particularmente de romances — novelas, em espanhol — que abordam, direta ou indiretamente, o processo revolucionário mexicano iniciado em 1910 e seus desdobramentos.

O autor, em trabalho anterior, concentrou-se na obra e trajetória do escritor e médico mexicano Mariano Azuela (1873-1952), entre as décadas de 1910, quando publicou a primeira edição de sua obra mais conhecida, *Los de abajo* (1915), até sua morte, consagrado como escritor em seu país, dentro do cânone da literatura mexicana.¹ *Los de abajo* inaugurou o ciclo

1 GOMES, Warley Alves. *A literatura da Revolução Mexicana: Mariano Azuela, entre o desencanto e a esperança*. Belo Horizonte: Caravana, 2021 (a versão original deste trabalho foi defendida como disser-

de “novelas da Revolução Mexicana” e converteu-se no seu principal representante.

Como afirma Brant Pimentel, após analisar uma dezena de romances de Azuela — além de ensaios, textos autobiográficos e outros documentos (como cartas e testemunhos dos filhos do escritor) — e dialogar com uma vasta bibliografia:

O mito da Revolução, e o processo revolucionário, foram poderosos o suficiente para que Azuela não deixasse de escrever sobre a Revolução e, ao tentar desmistificá-la, o escritor fomentou ainda mais seu mito [...].²

Conforme a síntese do historiador brasileiro:

As imagens de violência, dos combates épicos em busca da justiça social, as personagens que representavam a coragem e luta dos mexicanos, contribuíram para criar a representação de uma Revolução que, ainda que frustrada, não deixou de ser grandiosa”.³

O interesse do historiador pelo chamado “romance da Revolução Mexicana” foi aprofundado em uma vasta, rigorosa e profunda pesquisa de doutorado, merecidamente publicada. O autor continuou em sua busca pela compreensão, inevitavelmente incompleta, do “assombro e o deslumbre proporcionados pelo furacão revolucionário”.⁴ Sua história intelectual do romance da Revolução Mexicana foi uma imersão na literatura e história do México das décadas de 1910 a 1960.

O autor mobilizou uma impressionante bibliografia: leu 104 obras literárias de 36 autores mexicanos, incluindo as escritoras Nellie Campobello e Elena Poniatowska.⁵ As obras lidas foram escritas em um período de mais de um sé-

tação de mestrado, em 2013, no PPGH-UFMG, com o título: *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*).

2 *Idem*, p. 210.

3 *Idem*, p. 211.

4 *Idem*, p. 216.

5 A presença de apenas duas mulheres nesta extensa lista vem confirmar o percurso cheio de obstáculos que escritoras tinham que transpor a fim de ocupar espaços na vida intelectual mexicana do século XX. Mas vale ressaltar que Nellie Campobello (1900-1986) e Elena Poniatowska, atualmente com 93 anos, conquistaram grande reconhecimento literário. Além da obra ficcional, Campobello fez longa e exitosa carreira como bailarina e coreógrafa. Poniatowska, por sua vez, teve uma extensa e premiada carreira

culo: entre 1869 (*Clemencia*, romance de Ignacio Manuel Altamirano) e 1985 (*Gringo Viejo*, de Carlos Fuentes).⁶

Brant Pimentel analisou, ao longo do livro, parte significativa dessas obras, a maioria composta de romances — principais fontes do presente trabalho — publicados entre as décadas de 1910 e 1960, mas também, como fontes complementares, contos, ensaios, autobiografias, memórias, poemas etc. Obras anteriores ou posteriores a esse período foram selecionadas com o objetivo de analisar as permanências e transformações estéticas e temáticas do romance mexicano antes, durante e depois do processo revolucionário.

Desde os seus primeiros trabalhos sobre a literatura mexicana, Brant Pimentel adotou a perspectiva da história intelectual, em uma articulação da história dos intelectuais com a história das ideias e da produção cultural.

O historiador brasileiro tem como base um sólido referencial teórico sobre as relações entre história e ficção, além de um diálogo constante, ao longo do extenso trabalho, com uma ampla bibliografia sobre a literatura e a história do México — particularmente da Revolução Mexicana e seus desdobramentos —, além da história cultural e intelectual do país mesoamericano.

O trabalho foi dividido em cinco capítulos, em que se analisa, com rigor teórico e historiográfico, a construção da tradição do romance da Revolução Mexicana, a partir de rupturas e continuidades estéticas com a produção literária do século XIX. Brant Pimentel analisa os movimentos — como o estridentismo e os Contemporâneos — e as polêmicas literárias mais relevantes entre os anos de 1910 e 1960, inserindo-as nas intensas transformações pelas quais o México passou nos anos da Revolução e nas décadas pós-revolucionárias. Analisa as obras mais relevantes da produção literária que tem a Revolução Mexicana e seus desdobramentos como temática central. Reflete sobre as representações das lideranças revolucionárias e das camadas populares nessas obras, além da produção de uma literatura de caráter social e da construção de uma “cultura revolucionária” no México. Também enfatiza as relações complexas e ambíguas dos escritores e intelectuais com as instituições de Estado criadas (ou recriadas) após a Revolução. E, por fim, o historiador analisa a elaboração de memórias sobre o processo revolucionário por meio da expressão literária. Conforme demonstra o autor,

no jornalismo e na literatura, com obra e trajetória intelectual reconhecidas internacionalmente.

6 A edição mais recente na lista de obras lidas por Brant Pimentel é *La estatua de sal*, autobiografia de Salvador Novo (1904–1974), publicada postumamente em 1998, mas escrita meio século antes, entre 1945 e 1946.

construiu-se, ao longo dessas décadas, um cânone do romance da Revolução Mexicana.

Como afirma Pimentel, “a Revolução, na verdade, eram várias revoluções”, que carregavam consigo as esperanças e os desencantos provocados por esse singular e complexo processo histórico.

O leitor tem, diante de si, uma obra potente, rigorosa, com análises realizadas a partir de uma ampla base documental e bibliográfica. O historiador demonstra um minucioso e, ao mesmo tempo, profundo conhecimento sobre a literatura e a história do México no século XX, e suas inter-relações.

Vale registrar, por fim, que Warley Brant Pimentel é, também, romancista. Publicou *O vosso reino* (2019) e *Moloque* (2023). Um historiador do romanceiro da Revolução Mexicana, professor de História e romancista que, em uma aliança de talentos interligados, escreve com criatividade, intensa dedicação e amor pelos seus ofícios.⁷

Belo Horizonte, julho de 2025

Kátia Gerab Baggio
Professora de História das Américas
Universidade Federal de Minas Gerais

7 O escritor publicou os romances: ALVES, Warley. *O vosso reino*. Rio de Janeiro: Jaguaritica, 2019; e GOMES, Warley Alves. *Moloque*. Belo Horizonte: Caravana, 2023.

Introdução

O objeto deste trabalho é a literatura mexicana revolucionária que se desenvolveu durante a primeira metade do século XX. Mais especificamente, nos concentramos em uma história intelectual dessa literatura e, como todo trabalho historiográfico, foram feitos recortes, o que implica em enfatizar alguns personagens e temas e abandonar outros, que, embora não menos importantes, extravasam o tema proposto. Ao abordar o “romance da Revolução Mexicana” como fio condutor de nossa narrativa, também nos preocupamos em analisar os movimentos literários que se situaram em relação a ele. Dentre eles, destacamos o movimento estridentista, o grupo dos Contemporâneos, a literatura social da década de 1930 – que se confunde com o romance da Revolução Mexicana¹ – e a literatura *cristera*.

Ainda existe uma imprecisão sobre o que foi (ou é) o romance da Revolução Mexicana, sendo muitas vezes tratado como um gênero ou subgênero literário.² Visto que um gênero implicaria em uma categorização de composição mais específica – semântica, formal etc. –, esse conceito não pode ser aplicado ao nosso objeto de estudo, que se constitui por um agrupamento muito heterogêneo, que incorpora distintos gêneros textuais, tais como memórias, autobiografias e romances. Essa imprecisão nos levou a refletir sobre o romance da Revolução Mexicana como uma tradição literária, compreendendo, a partir das reflexões de Eric Hobsbawm³, que certas tradições são práticas e/ou costumes inventados e, muitas vezes, recentes. Por tradição, compreendemos um

1 Com frequência, os autores são os mesmos. Essa literatura social se desenvolve a partir dos desdobramentos da Revolução Mexicana. Infelizmente não tivemos acesso a grande parte desses livros e em nosso livro ela é representada principalmente pela obra *La ciudad roja*, de José Mancisidor.

2 Essa imprecisão subsiste em nosso trabalho anterior, no qual analisamos a trajetória de Mariano Azuela. Ver GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013. Danaé Torres de la Rosa, em seu livro *Avatares editoriais de um “gênero”*, faz uma análise refinada sobre essa classificação. Ver TORRES DE LA ROSA, Danaé. *Avatares editoriais de um “gênero”: tres décadas de la novela de la Revolución Mexicana*. México: Bonilla Artiga Editores; Instituto Tecnológico Autónomo de México, 2015.

3 HOBBSAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

conjunto de sistemas simbólicos, transmitido por gerações, de caráter repetitivo, ainda que dinâmico, sempre incorporando inovações.⁴ Tais sistemas simbólicos são constitutivos de identidades e reconhecimento entre seus adeptos e funcionam em um triplo cruzamento temporal: sendo cultivadas no presente, colaboram na construção de um passado em comum e visam sua permanência no futuro. As tradições são sempre empregadas, vividas e percebidas em âmbito comunitário, conectando distintos indivíduos a partir de valores, práticas e rituais. A consolidação das tradições se dá a partir da utilização de objetos, discursos e rituais que extravasam seu caráter prático, configurando imaginários, símbolos e valores que buscam se perpetuar no tempo.

A concepção do “romance da Revolução Mexicana” começou a tomar corpo em 1935, a partir de um artigo de Berta Gamboa – professora universitária que se dedicou a pesquisar e debater as obras literárias que representavam a Revolução – publicado nos Estados Unidos, com a finalidade de divulgar, fora do México – e, provavelmente, entre a intelectualidade mexicana –, a produção cultural que surgia em um novo país revolucionário.⁵ Entretanto, o termo veio a se consolidar, definitivamente, em 1960, quando Antonio Castro Leal, ao continuar o trabalho de Gamboa, publicou a antologia *La novela de la Revolución Mexicana*.⁶

O tema nos levou a dois problemas imediatos. O primeiro é a questão da tradução do termo: em espanhol, *novela* se refere a textos ficcionais de maior extensão do que os contos, portanto, equivalente a “romance” em português. Por outro lado, em português, o termo “novela” é utilizado para designar narrativas ficcionais maiores do que os contos, mas menores do que os romances.⁷ Em espanhol, o equivalente é a *novela corta*, que nem sempre é diferenciada da *novela*. Assim, optamos pela tradução de *novela de la Revolución Mexicana* como “romance da Revolução Mexicana”, compreendendo que o termo romance, em português, capta melhor a ideia que os escritores e críticos tinham do que deveria ser a tradição que se formava.

4 Nos apropriamos de alguns apontamentos de LUVIZOTTO, C.K. *As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia* [online]. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2010.

5 GAMBOA, Berta. The novel of the Mexican Revolution. In: HERRING, Hubert; WEINSTOCK, Herbert (Edits). *Renascant Mexico*. New York: Covici.Friede Publishers, 1935, p. 258. Agradeço à Natally Vieira Dias por ter me disponibilizado o texto, fundamental para a pesquisa.

6 CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Editora M. Aguilar, 1965. Nós utilizamos a quinta edição da obra, sendo a primeira publicada em 1960.

7 Em português, o termo “novela” também é utilizado para designar as telenovelas, muito populares no Brasil.

A definição de “romance da Revolução Mexicana” nos remete, então, ao segundo problema, este também enfrentado pelos mexicanos: “romance” – ou *novela*, em espanhol – remete a textos cujas intenções são ficcionais, ou seja, cuja finalidade, na maior parte das vezes, não é reconstruir um fato passado ou uma realidade externa ao texto, mas sim representar possibilidades de ação e sentimentos a partir de uma verossimilhança *interna*, que respeite as “regras” da própria trama construída. As ficções, como diria Luiz Costa Lima⁸, são “homologias funcionais”, já que os acontecimentos nelas narrados se projetam *como se* fossem realidade no universo construído pelo autor. Em muitas obras – e esse é o caso de muitos romances analisados neste trabalho – os acontecimentos narrados funcionam *como se* fossem correspondentes ficcionais do “mundo real”: é a Revolução imaginada e concretizada nas páginas dos textos, cujos fatos sociais se misturam a personagens que nunca existiram de verdade, mas atuam no romance *como se* tivessem existido. Diversas obras incluídas no cânone do “romance da Revolução Mexicana” não são efetivamente romances, mas antes autobiografias e memórias, como são os casos de *Ulises criollo*, de José Vasconcelos, e *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán, entre outros.

Embora, como aponta Rafael Olea Franco⁹, não houvesse a clareza de que algumas destas obras – como *Ulises criollo* – fossem mais autobiografias do que romances (esta leitura foi feita apenas nos anos 1990), consideramos que essa afirmação pode ser matizada quando nos atentamos que a compreensão de que se tratavam de autobiografias já havia sido expressa em análises de importantes críticos e pesquisadores, dentre elas, destacamos o texto *La obra literaria de José Vasconcelos*, de José Luis Martínez¹⁰, o livro de Adalbert Dessau, *La novela de la Revolución Mexicana*¹¹, e a própria coletânea de Antonio Castro Leal.¹² De fato, existem obras que foram escritas a partir de uma mistura pouco delineada entre a memória e a ficção, como é o caso de *Apuntes de um lugareño* e *Desbandada*, de José Rubén Romero, e *Cartucho* e *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello. Consideramos que essa imprecisão revela mais um desejo de construir uma

8 COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

9 OLEA FRANCO, Rafael. “La Novela De La Revolución Mexicana: Una Propuesta De Relectura”. *Nueva Revista De Filología Hispánica (NRFH)*, Vol. 60, n.º 2, julio de 2012, p. 479-514.

10 MARTÍNEZ, José Luis. La obra literaria de José Vasconcelos. In: MARTÍNEZ, José Luis. *Literatura Mexicana. Siglo XX (1910-1949)*. México D.F.: CONACULTA, 2001, p. 268; 274; 275-276.

11 DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 339; 347-348;.

12 CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Editora M. Aguilar, 1965, p. 16; 25-26.

literatura que se validasse por uma representação fiel da realidade do que pelo intuito de classificação concreta dessas obras: a leitura delas como romances fortaleceria a tradição que surgiu e tornava-se hegemônica nas décadas de 1920 e 1930 – muitas vezes à revelia dos próprios autores.

A produção do “romance da Revolução Mexicana”, entendido como a literatura representativa da Revolução não se deu sem conflitos. Em polos opostos encontram-se os Estridentistas – uma vanguarda literária semelhante ao futurismo italiano e a certas vertentes do modernismo brasileiro: iconoclastas, bem-humorados, defensores de rupturas estéticas ancoradas em uma literatura que representasse a modernidade que se desejava para o México; e os Contemporâneos, em grande medida, continuadores do modernismo hispano-americano¹³, preciosistas na forma e defensores de uma cultura elitista. Cada uma dessas vanguardas, rivais entre si, apresentava propostas muito diferentes da estética realista, nacionalista e pedagógica incentivada por críticos e intelectuais que desejavam formar a “literatura da Revolução”. Considerá-las e apresentar suas intenções e referenciais teóricos, bem como sua participação no ambiente literário mexicano durante as décadas de 1920 e 1930, permite superar uma visão teleológica sobre a construção do “romance da Revolução Mexicana”, atentando-se para o fato de que outras possibilidades de literatura “revolucionária” foram apresentadas publicamente. Os estridentistas, principalmente, consideravam que sua literatura representava a Revolução através de uma ruptura estética homóloga à ruptura social.

Um esclarecimento em torno da palavra “modernismo” se faz necessário. Ao longo do livro poderão ser identificados pelo menos três usos para a palavra: “modernismo” como referência ao movimento literário hispano-americano de finais do século XIX e inícios do século XX; “modernismo” enquanto referência às obras literárias europeias e estadunidenses dos anos 1920, que se utilizaram de inovações estéticas, tais como os fluxos de consciência e diversos jogos de linguagem; e, finalmente, “modernismo”, em um sentido mais amplo, vinculado às mudanças intelectuais e culturais (a literatura inclusa) decorrentes de processos de modernização material e social (adoção de novas técnicas artísticas e literárias, representação de novos temas sociais etc.) Em relação a essa última concepção de modernismo, ela não se restringe a nenhuma

13 No Brasil, o Modernismo é exatamente um dos principais movimentos de vanguarda nos anos 1920 e 1930, enquanto na América Hispânica a concepção de modernismo está mais próxima do nosso Parnasianismo e Simbolismo. Ver JOSEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Francisco Alves Editora, 2005.

corrente literária, mas remete à adoção de técnicas de distintas vertentes, muitas vezes de formas imprecisas.

No caso das distintas vertentes literárias mexicanas, é interessante mencionar a literatura *cristera* – referente ao conflito religioso ocorrido no México entre 1926 e 1929 –, que compartilha de diversas características de obras incluídas no que veio a ser o “romance da Revolução Mexicana” – o realismo, as representações da linguagem e costumes das camadas populares, o pedagogismo –, mas que diverge ideologicamente não apenas dos romances “revolucionários”, mas também da própria Revolução Mexicana, considerada pelos *cristeros* como o ápice da decadência de um México hispânico e religioso, visto o caráter laico e/ou anticlerical da revolução social e política. Em última instância, as semelhanças estéticas entre a literatura *cristera* e o “romance da Revolução Mexicana” demonstram como os padrões literários realistas se fixaram e foram hegemônicos na década de 1930.

O tema e os objetivos desse trabalho não poderiam ser sequer pensados se não fosse pela contribuição de importantes obras que pensaram a literatura no México a partir dos anos 1920. Destacamos os trabalhos de Adalbert Dessau¹⁴, Danaé Torres de la Rosa¹⁵, Elissa Rashkin¹⁶, Guillermo Sheridan¹⁷, John Brushwood¹⁸, Marta Portal¹⁹ e Víctor Díaz Arciniega.²⁰ Nosso desafio foi o de contribuir para as questões anteriormente estabelecidas por estes autores, o que nos levou a entrelaçar diferentes “movimentos literários” no tempo histórico pós-revolucionário, considerando a trajetória intelectual da literatura mexicana em seus principais momentos e a partir de suas principais referências. Também procuramos refletir sobre a incorporação das camadas populares na literatura

14 DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.

15 TORRES DE LA ROSA, Danaé. *Avatares editoriales de un “género”: tres décadas de la novela de la Revolución Mexicana*. México: Bonilla Artiga Editores; Instituto Tecnológico Autónomo de México, 2015.

16 RASHKIN, Elissa J. *La aventura estridentista*. Historia cultural de una vanguardia. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

17 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. Primera edición eletrónica. México.: Fondo de Cultura Económica, 2015.

18 BRUSHWOOD, John S. *México en su novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

19 PORTAL, Marta. *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.

20 DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por una cultura revolucionaria (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

que se desenvolveu após a Revolução, a partir de cada uma dessas vertentes literárias. Embora esta fosse uma questão presente em alguns desses estudos, nos preocupamos em demonstrar *como* ela foi feita e suas variações nas diversas obras analisadas. Assim, mais que afirmar a distância entre os intelectuais e as camadas populares, buscamos analisar como as tensões entre estes agentes repercutiram na literatura.

Sendo um trabalho que se dedica à história da literatura, utilizamos as mais variadas fontes. Foram lidas pouco mais de cem obras literárias, produzidas entre 1869 a 1971, a grande maioria romances. Embora o período de produção das obras abarque um século, a pesquisa concentrou-se principalmente nas décadas de 1910 a 1940, sendo as leituras do período porfirista necessárias para compreender as mudanças ocorridas na literatura após a Revolução. Por outro lado, as obras produzidas nas décadas de 1950 e 1960 foram trabalhadas como legados²¹ histórico-literários dos romances desenvolvidos nas três décadas anteriores. A critério de definir o marco temporal com maior rigor, a análise feita concentra-se, principalente, entre os anos de 1915 a 1968.

Para a pesquisa, também foram consultados artigos publicados em jornais e revistas²², cartas, poemas, discursos e textos teóricos produzidos por estes intelectuais.²³ Textos de crítica literária, artigos acadêmicos que colaboraram para a construção da tradição do “romance da Revolução Mexicana” e compilações literárias também foram consultados.

A respeito das fontes secundárias, nos preocupamos com os referenciais teóricos e literários de parte considerável dos escritores analisados. Entre os referenciais teóricos destacam-se obras de Domingo F. Sarmiento, José Enrique Rodó, Nietzsche, Freud, Albert Einstein, José Ortega y Gasset, Marx, Engels, Lenin e Sartre.²⁴ No campo dos referenciais literários, estão William Shakespeare, Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, Marcel Proust, William

21 Deixamos claro que ao compreendê-las como um “legado” do romance da Revolução Mexicana, não queremos estabelecer uma consequência direta entre tais obras e as das décadas de 1910 a 1940, mas antes apontar que compartilham de um repertório literário-temático. Se continuidades entre tais produções literárias (as das décadas de 1910 a 1940 e as das décadas de 1950 e 1960) podem ser notadas, também são evidentes as rupturas, como será mostrado. Também compreendemos, e demonstraremos, que mesmo entre as obras dos respectivos períodos, muitas diferenças são notadas.

22 Principalmente os compilados em SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999; SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. Primera edición eletrónica. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

23 Estas fontes serão citadas no momento de sua análise.

24 As obras utilizadas serão mencionadas ao longo do livro.

Faulkner, James Joyce, Virginia Woolf, André Gide e Oscar Wilde.²⁵ Cobrir todos os referenciais teóricos e literários seria tarefa hercúlea, então nos limitamos às obras que pudessem colaborar para a compreensão do que os escritores mexicanos produziam, atendo-nos às apropriações mais diretas.

Pensar a ficção como fonte documental para o trabalho historiográfico nos impôs questões teóricas. Os trabalhos de Sandra Pesavento²⁶, Luiz Costa Lima²⁷ e Jacques Rancière²⁸ foram as principais referências para a compreensão da literatura como fonte de sensibilidades, desejos, valores, hábitos coletivos, além das posturas político-ideológicas individuais e coletivas. Compreendemos também como a literatura atua no imaginário político, colaborando em sua construção e alterando as sensibilidades coletivas – configurando novas formas de ver, perceber e sentir questões públicas.

Em diversos momentos, a reflexão sobre a ficção nos levou a refletir sobre as relações entre a ficção, o “real” e o conhecimento científico/historiográfico. Textos clássicos como os de Hayden White²⁹ e Carlo Ginzburg³⁰ nos ajudaram como pontos de partida para estas questões, seguidos das reflexões de Catherine Gallagher³¹, Henry Zhao³², Wolfgang Iser³³ e, novamente, Luiz Costa Lima.³⁴

Sobre as relações entre História e ficção, vale a pena nos determos um pouco mais nessa introdução. Sendo uma questão teórica complexa, consideramos

-
- 25 Assim como os referenciais teóricos, os literários serão mencionados ao longo do texto, quando a ocasião exigir.
- 26 PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Contexto/ANPUH, vol. 15, n° 29, 1995, p. 9-27; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- 27 COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- 28 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005; RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- 29 WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: WHITE, Hayden V. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- 30 GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- 31 GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 629-658.
- 32 ZHAO, Henry. Historiografia e ficção na hierarquia cultural chinesa. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 69-95.
- 33 ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. II, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983; ISER, Wolfgang. Ficcionalización: las dimensiones antropológicas de las ficciones literarias. In: GARRIDO DOMINGUEZ, Antonio (coord.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arcos/Libros, 1997.
- 34 COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

que abordá-la agora esclareceria de imediato o tema e evitaria correr o risco de interromper a narrativa para explicar elementos externos ao tema central, que são os romances.

Textos de historiadores como Carlo Ginzburg³⁵ e Sandra Pesavento³⁶ têm chamado a atenção sobre a impossibilidade de se alcançar plenamente o real, sendo que tanto a História como a ficção se configuram através da verossimilhança, seja referencial – no caso da História – ou interna – no caso das ficções.

No centro dessa verossimilhança, encontra-se a mimesis, que, na teoria aristotélica, pode ser compreendida tanto como “imitação” quanto “representação”.³⁷ Consideramos que a tensão entre ambas as funções – imitação e representação – sobreviveu ao longo do tempo. Nesse sentido, tudo o que chamamos de “representação” carrega essa tensão: por um lado, ela copia, repete parcelas de um elemento primário; por outro, sempre cria algo novo, transportando essas parcelas de repetições para outro objeto. Isto está em sintonia com o que Wolfgang Iser chamou de “atos de fingir”, sendo esta tensão criativa o resultado de uma seleção e combinação de elementos já existentes. A mimesis que vincula tais atos ao “real” é justamente este elo entre o “velho” e o “novo”. Em linhas gerais, *toda representação imita e inova simultaneamente*.

Como nossa tese pertence ao campo historiográfico, e não ao ficcional, nos situamos de acordo com historiadores como Carlo Ginzburg, que defende a articulação entre retórica e prova como característica do trabalho do historiador³⁸; como Sandra Pesavento, que pensa a História como uma “ficção controlada” pelas fontes³⁹; e Michel de Certeau, que, sem desconsiderar o texto, compreende-o como parte da “operação historiográfica”, que enxerga a elaboração de perguntas e a análise documental como componentes desse processo.⁴⁰

Este trabalho, como já afirmamos, se insere no campo da História Intelectual, que conjuga a história dos intelectuais – suas trajetórias, sociabilidades, posições políticas, referências teóricas e intelectuais – à história das ideias –

35 GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

36 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

37 Ver ARISTÓTELES. *Arte poética*. Domínio Público. Edição Kindle, pos.749-754.

38 GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

39 PESAVENTO, Sandra. História e literatura: uma velha-nova história. In: *Nuevo mundo. Mundos nuevos*, 28 de janeiro de 2006. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/1560> . Acesso em: 01/09/2021.

40 CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. *A Escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária,

seus apontamentos, transcurso, as mudanças verificadas e trajetórias. Como o conceito de intelectual é bastante polissêmico⁴¹, nos é interessante apropriar de algumas teorizações a respeito de tal conceito, de modo a esclarecer como o estamos pensando nesse trabalho. Assim, é interessante nos apropriar parcialmente das ideias de Edward Said, para quem o intelectual é “um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público”.⁴² No entanto, consideramos que a independência intelectual é mais um comportamento normativo do que uma realidade aplicada, visto os intelectuais sempre se posicionarem de forma relativa – de acordo com princípios, meios de sociabilidade, instituições etc. Em nossa concepção, o intelectual seria aquele que atua no debate público e, supostamente, a partir de um uso instrumental da razão⁴³, apresenta seu ponto de vista e problematiza temas referentes ao contexto histórico em que vive. Essa concepção ampla do conceito de intelectual vai ao encontro das reflexões de Sirinelli, que o pensa a partir de duas acepções. Uma primeira ampla e sociocultural, engloba os criadores e “mediadores” culturais, que abrange jornalistas, escritores, professores eruditos etc. A segunda, mais restrita, apoia-se na ideia de engajamento, na qual o intelectual está, necessariamente, vinculado à defesa de uma causa e/ou ideia.⁴⁴ No presente livro, ambas as acepções são verificadas.

Apesar dessa conjugação entre a história dos intelectuais e a história das ideias, ressaltamos que o livro trata, sobretudo, de uma história intelectual do romance da Revolução Mexicana, ou seja, o que se destaca como objeto da pesquisa é o romance, sendo que os escritores e intelectuais são analisados à medida em que suas trajetórias

41 SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: REMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2ª ed., Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 231-269.

42 Ver, SAID, Edward. *Representações do intelectual*. As conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. No entanto, a associação que Said faz dos intelectuais como indivíduos marginais, cuja independência crítica lhes compromete a “dizer a verdade ao poder” não corresponde à maior parte dos intelectuais analisados nesse trabalho, cujas relações com o poder são demasiado variadas e complexas. Sendo assim, nos limitamos apenas a uma ideia parcial de suas reflexões.

43 A ideia de um uso instrumental das emoções pode parecer estranho inicialmente, mas consideramos que as políticas e as questões públicas se movem tanto pelas emoções quanto por estratégias racionais, sendo, muitas vezes, difícil separá-las. Como pode ser visto, as referências teóricas são utilizadas como pontos de partida, mais do que como estruturas referenciais enrijecidas e modulares. Esse uso dos referenciais teóricos não nos permite uma livre interpretação deles, mas sim uma apropriação coerente com as questões trabalhadas.

44 SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: REMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2ª ed., Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 242.

contribuem para a formação dessa tradição. O mesmo ocorre com a história das ideias, cujos processos históricos são analisados apenas a partir de seu potencial de esclarecimento das questões que perpassam a história do romance da Revolução Mexicana.

Ressaltamos também que uma conceituação sobre os intelectuais e a História Intelectual não será verificada em outro momento do texto, mas as questões apresentadas nessa introdução balizaram todo o estudo e produção do nosso trabalho.⁴⁵ Dentre os autores utilizados para pensar sobre a História Intelectual e suas formas de atuação estão Carlos Altamirano⁴⁶, Helenice Rodrigues da Silva⁴⁷, Quentin Skinner⁴⁸ e Elías Palti.⁴⁹

Dentro da perspectiva da história da ideias, é relevante a discussão sobre as “ideias fora do lugar” ou as “ideias no lugar”, iniciada por Roberto Schwarz, em 1973, no ensaio “As ideias fora do lugar”, publicado no terceiro número da revista *Estudos Cebrap*.⁵⁰ Nesse texto, Schwarz interpreta a adoção do liberalismo pelas elites brasileiras no século XIX como algo problemático e paradoxal em relação às práticas político-sociais verificadas. Enquanto elemento do plano das ideias, o liberalismo, no Brasil, constituía-se como uma modernidade jurídica, meramente formal, ao passo que convivia com práticas arcaicas e periféricas, como é o caso da escravidão e do favor⁵¹, que perpassavam as relações políticas,

45 Estamos conscientes que isso pode ser um problema, mas consideramos que o *modus operandi* da História Intelectual – relacionando intelectuais, ideias, contextos e produções – é bastante perceptível neste trabalho. Sobre os intelectuais, consideramos os escritores como tais, principalmente em um contexto como o do México pós-revolucionário, no qual estes atuaram em diversas instituições e iniciativas vinculadas às políticas culturais públicas.

46 ALTAMIRANO, Carlos. *Historia de los intelectuales en America Latina*. Vol.II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

47 SILVA, Helenice Rodrigues da. A história intelectual em questão. In: LOPES, Marcos Antonio. (org.) *Grandes nomes da história intelectual*. São Paulo: Contexto, 2003, p. 15-25; SILVA, Helenice Rodrigues da. *Fragmentos da história intelectual: entre questionamentos e perspectivas*. Campinas: Papyrus, 2002.

48 SKINNER, Quentin. *Visões da política*. Sobre os métodos históricos. Portugal: Editora Difel, 2002.

49 PALTÍ, Elías. El problema de “las ideas fuera de lugar” revisitado. Más allá de la “historia de ideas”. Texto apresentado no Seminário de História Intelectual. El Colegio de México, 2002. Disponível em: <https://shial.colmex.mx/textos/EliasPalti-Enero2002.pdf>. PALTÍ, Elías. *La invención de una legitimidad*. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX (Un estudio sobre las formas del discurso político). México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

50 Utilizamos a versão contida no primeiro capítulo de SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 9-31.

51 Para Schwarz, o favor é o mecanismo pelo qual o “homem livre” pobre tem acesso à vida social e a seus bens. Tal mecanismo, caracterizado por relativa informalidade, rege as relações entre tal classe de homens e a dos proprietários e perpassa toda a existência nacional, combinando-se às mais diversas atividades,

marcadas pelo clientelismo. Sendo assim, no caso do Brasil e dos países periféricos, as ideias estariam deslocadas de seu contexto original, onde estariam melhor adequadas à realidade.

O texto de Schwarz iniciou uma polêmica bastante profícua para o campo da história das ideias e, se teve uma difusão significativa, também suscitou várias inquietações, que se derivaram em interessantes proposições. Tal foi o caso da contribuição de Maria Sylvia de Carvalho Franco⁵² que, discordando de Schwarz, procurou mostrar que as ideias “sempre estão no lugar”, visto que se encontram enraizamento em determinado espaço e tempo, é porque se ajustam internamente à estrutura política e social do lugar. O próprio sistema capitalista, mundialmente integrado, articularia as diferenças entre centros e periferias a partir de particularidades internas a cada uma destas partes, que, porém, situam-se como desenvolvimentos particulares de uma mesma lógica. Assim, produção e circulação de ideias seriam internacionalmente determinadas, mas adaptadas às distintas partes desse sistema econômico.

O ensaio de Schwarz extravasou os limites geográficos do território brasileiro devido ao seu potencial explicativo e, décadas depois de sua publicação, ainda instiga pensadores de outros países, como é o caso do argentino Elías Palti, que, apropriando-se das teorias da linguagem de historiadores como Quentin Skinner e John Pocock, repensou a polêmica e procurou conciliar, principalmente, as formulações de Schwarz e as de Carvalho Franco. Para Palti⁵³, as ideias estariam sempre “parcialmente deslocadas”, visto serem as sociedades complexas, caracterizadas por uma pluralidade de agentes e modelos muitas vezes antagônicos de assimilação. As próprias noções de “modelos” e seus “desvios” seria uma simplificação dos processos de geração, transmissão, difusão e apropriação das ideias. Finalmente, “centros” e “periferias” não seriam categorias fixas e estáveis, mas variantes no tempo e no espaço e condicionadas aos diferentes atores de múltiplos contextos, que definiriam, em última – mas nunca definitiva – instância, quais ideias estariam “no lugar” e quais estariam “fora do lugar”.

como as administrações públicas e privadas, a política, a indústria, o comércio, a vida urbana, a Corte etc. O favor se instaura a partir – e se mantém a partir – de relações desiguais: quem o concede mantém seu poder sobre quem o recebe. Ver SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000, p. 16–17.

52 FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. As ideias estão no lugar. *Cadernos de Debate*. São Paulo: Brasiliense, 1976.

53 PALTI, Elías. *O tempo da política: o século XIX reconsiderado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

Finalmente, é preciso registrar que o próprio Schwarz, décadas depois (2009), revisitou seu argumento e defendeu que, embora o título sugerisse que as ideias estavam “fora de lugar”, tal não era sua concepção, mas sim demonstrar que, se as ideias sempre “estão no lugar” e têm sua função, estas não se tornam equivalentes, nem têm o mesmo peso, no centro e na periferia.⁵⁴

Os temas da memória e da autobiografia também perpassaram o livro, destacando-se os trabalhos de Paul Ricoeur⁵⁵, Joel Candéau⁵⁶, Aleida Assmann⁵⁷ e Thomas Benjamin⁵⁸ no que se refere à memória⁵⁹, e os de Philippe Lejeune⁶⁰, Ângela de Castro Gomes⁶¹, Bella Jozef⁶², Pierre Bourdieu⁶³, Wander Mello Miranda⁶⁴ e Luiz Costa Lima⁶⁵, para refletir sobre as questões referentes às escritas de si. Nesse caso, pensando fundamentalmente como a ficção se instaura na narrativa que busca dar coerência e unidade ao sujeito fragmentado – apresentado por Freud – e às trajetórias de vidas baseadas não apenas em continuidades, mas também em descontinuidades. Reflexões relacionadas às memórias, autobiografias e escritas de si serão retomadas ao longo do trabalho.

As questões brevemente apresentadas nessa introdução encontram-se divididas e detalhadas nos cinco capítulos do livro. Outras referências teóricas e bibliográficas ainda não mencionadas também serão encontradas, pois nesta introdução

54 SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Ver o texto Por que “ideias fora do lugar”?, p. 165-172.

55 RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

56 CANDEAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

57 ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*. Formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

58 BENJAMIN, Thomas. *La Revolución Mexicana: memoria, mito e história*. México: Santillana Ediciones Generales, 2003.

59 Outros textos que colaboram para um melhor entendimento nosso sobre o tema da memória serão citados nas referências bibliográficas. Nessa introdução nos limitamos a destacar os textos que são mencionados diretamente no corpo da tese.

60 LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 13-47.

61 GOMES, Ângela de Castro. *Escritas de si, escritas da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

62 JOZEF, Bella. (Auto) Biografia: os territórios da memória e da história. In: AGUIAR, F. (org.) *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997, p. 295-308.

63 BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p. 183-91.

64 MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

65 COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

nos limitamos a nos referir às que nos nortearam mais diretamente. Essas outras referências irão aparecer na análise de temas mais específicos ou na menção a detalhes que vão colaborar na sustentação de afirmações ou no acréscimo de informações.

Embora o livro se desenvolva de maneira cronológica, os capítulos estão divididos em temas que com frequência, exigem uma apresentação dinâmica da temporalidade, implicando muitas vezes em retornos cronológicos para apresentar distintos temas e/ou movimentos literários. Sendo assim, a organização em capítulos e temas ficou da seguinte maneira:

O capítulo 1 trata do movimento estridentista; do “descobrimento” do romance *Los de abajo*, de Mariano Azuela, e da polêmica de 1925, na qual o romance de Azuela é tomado como exemplo para uma literatura nacionalista e revolucionária. Buscamos demonstrar as rupturas estéticas com a literatura porfirista, tanto na moderna e fragmentada literatura dos estridentistas quanto na narrativa de Mariano Azuela, caracterizada pela representação não só da Revolução Mexicana, mas também das camadas populares, com seus modos de fala, seus valores, costumes e práticas sociais. A literatura de Azuela também apresenta inovações estéticas, principalmente através de uma narrativa marcadamente fragmentada – embora não como a estridentista. Também demonstramos os antecedentes e valores que basearam a construção da “cultura revolucionária”, repercutindo diretamente na escolha de *Los de abajo* como modelo de romance a ser desenvolvido no México pós-revolucionário.

No capítulo 2, nos concentramos nas obras literárias surgidas após a polêmica de 1925, mais especificamente entre os anos de 1928 a 1932. Essas obras foram: *La sombra del Caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán; *El camarada Pantoja* (1937, 1ª edição/ 1951, 2ª edição, modificada; a obra foi escrita entre 1927 e 1929), de Mariano Azuela; *La revancha* (1930), de Agustín Vera; *Vámonos con Pancho Villa* (1931), de Rafael F. Muñoz; *Campamento* (1931) e *Tierra* (1932), de Gregorio López y Fuentes; e *Cartucho* (1931, 1ª edição/1940, 2ª edição, ampliada). Procuramos demonstrar de que maneiras estes autores representaram a Revolução, bem como a inclusão das camadas populares entre as obras dessa primeira geração de escritores “revolucionários”.⁶⁶

66 Em muitas passagens do livro, vamos utilizar aspas para tratar tanto da literatura quanto dos escritores que se dedicaram aos temas da Revolução Mexicana. Esse uso não tem uma conotação pejorativa, mas sim de enfatizar que, na maioria das vezes, tratou-se mais de uma imposição do que de uma definição dos próprios escritores sobre si mesmos ou suas obras – ainda que tenham atuado na Revolução. As aspas também apontam para uma apropriação ideológica desses escritores e obras, muitas vezes antagônicas a

No capítulo 3, retornamos a meados da década de 1920 para analisar o surgimento e as características dos Contemporâneos. O capítulo termina com a polêmica de 1932, na qual os temas presentes em 1925 ganharam novo fôlego, principalmente através dos ataques aos Contemporâneos: a defesa de uma literatura “viril” se deu a partir de ofensas à sexualidade de diversos membros do grupo, reconhecidamente homossexuais.⁶⁷ Também procuramos demonstrar as atuações culturais dos Contemporâneos, seus romances e suas relações com o Estado pós-revolucionário, marcadamente ambíguas e complexas.

No capítulo 4, nos concentramos na década de 1930, principalmente no período cardenista, quando se desenvolveu uma literatura social alinhada ao governo e à “cultura revolucionária”. Alinhados a essa literatura, destacam-se escritores como Martín Luis Guzmán, José Mancisidor e Jorge Ferretis. Gregorio López y Fuentes e Mauricio Magdaleno, por sua vez, apresentaram uma literatura mais crítica, embora esta não deixasse de validar o ideal de justiça social promovido pelo Estado mexicano, em evidência durante o governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940). A segunda parte do capítulo analisa a literatura *cristera* e os romances politicamente mais conservadores de Mariano Azuela. É, portanto, uma análise da polarização literária que acompanha o desenvolvimento das políticas sociais impulsionadas durante o cardenismo.

Finalmente, no capítulo 5, analisamos a memória da Revolução na literatura “revolucionária”, bem como a memória da literatura no começo da segunda metade do século XX. Enfatizou-se, na primeira parte do capítulo, as autobiografias e memórias incorporadas como parte do “romance da Revolução Mexicana”, para depois analisarmos os prêmios e honrarias concedidas aos escritores – tanto vinculados ao “romance da Revolução” quanto alguns dos Contemporâneos –, a partir de um contexto menos polarizado. Também demonstramos como se consolidou o rótulo “romance da Revolução Mexicana”, sendo que a antologia *La novela de la Revolución Mexicana*⁶⁸ contribuiu para estabelecer o cânone dessa vertente literária. Entrecortando estas duas partes, encontra-se uma análise das obras que modificaram o romance mexicano na década de 1940 e início da seguinte – *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez,

seus objetivos ou intenções ao escrevê-las.

67 Como será demonstrado nesse capítulo, a homossexualidade era motivo de perseguição, censura e velada criminalização no México, do Porfiriato ao período pós-revolucionário.

68 CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomos I e II. 5ª ed. México: Aguilar México, 1965

El luto humano (1943) e *Los días terrenales* (1950), de José Revueltas – e uma brevíssima apresentação e análise de alguns romances da década de 1960 e início de 1970: *Los relámpagos de agosto* (1962), de Jorge Ibarguengoitia; *La muerte de Artemio Cruz* (1964), de Carlos Fuentes; e *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska.

Por fim, gostaríamos de esclarecer um ponto polêmico: o uso do termo “pós-revolucionário” para caracterizar tanto o período posterior à década de 1910 quanto o Estado que se configurou a partir do primeiro governo de Álvaro Obregón (1920-1924). Como afirma Luis Barrón⁶⁹, existem vários recortes temporais para o período revolucionário e tais recortes correspondem a concepções ideológicas sobre a Revolução. Consideramos plenamente possível a interpretação cronológica que estende a Revolução entre 1910 e o fim do período de governo de Lázaro Cárdenas, quando se verifica uma diminuição das reformas sociais defendidas desde 1910. No entanto, optamos por um recorte mais reduzido, dando-a por concluída em 1920, com o início do governo de Álvaro Obregón.

Consideramos a entrada em vigor da Constituição de 1917 e o governo de Venustiano Carranza, concluído com seu assassinato, um momento de término gradual da Revolução, como uma transição entre ela e o governo que surge a partir dela. Entendemos que é uma forma mais plural de compreender a Revolução, caracterizada pelas demandas sociais e disputas entre distintas vertentes. Essa Revolução não pertence a ninguém. O Estado que se formou a partir de 1920 buscou atender algumas demandas populares reivindicadas durante a luta armada e codificadas na Constituição de 1917, mas ele atendia majoritariamente aos interesses de grupos específicos que se instalaram nos poderes centrais e locais. Diversos revolucionários da década de 1910 pouco se identificavam com tal Estado. Se a Revolução seguia em marcha na década de 1920, ela já não era mais plural, nem representava todos os setores da década anterior. Era a Revolução de um grupo só ou, quando muito, a Revolução de diversos membros da nova elite política. Não pretendemos com isso negar as *medidas revolucionárias* adotadas, como foi o caso do avanço da reforma agrária, mas diferenciá-las do Estado que surgia. Conceber esse Estado como revolucionário implicaria em concordar com uma linha ideológica que nos colocaria em franca contradição com as críticas apresentadas ao longo do presente livro. Sendo assim, caracterizá-lo como pós-revolucionário não significa descartar suas medidas revolucionárias, mas situá-lo historicamente como posterior à Revolução, momento aberto a mudanças mais

69 BARRÓN, Luis. *Historias de la Revolución mexicana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.

amplas do que as que se verificaram. Ainda assim, tais mudanças foram fundamentais e caracterizaram o surgimento do México contemporâneo. Esperamos que, ao final, possamos ter demonstrado com clareza essas mudanças e o Estado que se originou da Revolução. Esperamos, sobretudo, ter demonstrado como a Revolução, o México pós-revolucionário e seus múltiplos agentes foram representados pela literatura e como esta colaborou na construção do imaginário político-social do México durante a primeira metade do século XX.

1. As novas literaturas no México pós-revolucionário

Apresentação

Quando Mariano Azuela¹ tomou o trem para a cidade de El Paso, no Texas, com dez dólares no bolso e levando consigo os rascunhos das primeiras duas partes do romance *Los de abajo*, ele não poderia ter nenhuma ideia de que seu livro seria reconhecido como o exemplo para uma literatura revolucionária no México. Naquele momento, fugindo das tropas carrancistas – o escritor havia servido como médico nas tropas villistas de Julián Medina² – sua principal preocupação era sobreviver. Impulsionado pela necessidade, Azuela escreveu a terceira parte do romance enquanto as outras duas eram publicadas como folhetim, tendo todo o material sido completamente publicado entre os dias 27 de outubro e 21 de novembro de 1915, ao longo de 23 números do jornal carrancista *El Paso del Norte*.³ A péssima qualidade da publicação – cuja compo-

-
- 1 Mariano Azuela (1873 – 1952) nasceu na cidade de Lagos, no estado de Jalisco. Durante sua vida, dividiu suas atividades entre a medicina e a literatura, tendo escrito mais de vinte romances. Sua obra mais reconhecida foi *Los de abajo*, publicada pela primeira vez em 1915, no jornal *El Paso del Norte*. Aproximadamente dez anos depois, durante as polêmicas de 1924-1925, o livro foi “descoberto” pela crítica mexicana, vindo a tornar-se o “exemplo” da literatura revolucionária mexicana, como detalharemos mais à frente, neste mesmo capítulo. Ao longo de toda sua vida, teve uma relação ambígua com o governo pós-revolucionário, caracterizada pela insistente crítica do escritor ao que considerava os “desvios” da Revolução e, por outro lado, às sucessivas condecorações e efemérides tanto à sua obra quanto à sua pessoa, por parte do governo mexicano. Para uma análise de Mariano Azuela e suas relações com o Estado mexicano, ver GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.
 - 2 Julián Medina (1879-1939) foi um comandante villista nascido no estado de Jalisco. Ocupou o cargo de governador interino do estado entre 17 de dezembro de 1914 e fevereiro de 1915, momento no qual Mariano Azuela pertenceu às suas tropas.
 - 3 Sobre o jornal *El Paso del Norte*, Stanley L. Robe afirma: *El Paso del Norte* comenzó a publicarse en 1911 durante la revolución maderista. Durante varios años la figura principal del periódico había sido Fernando Gamiochipi, nativo de Guaymas, Sonora, que se había filiado con el ala sonorenses del carrancismo dirigida por Álvaro Obregón y Plutarco Elias Calles. El indicador del periódico identifica a Gamiochipi como “editor” o “editor propietario”. En 1915 [sic] cuando Mariano Azuela llegó a El Paso [sic] este

sição tipográfica fora feita por um grupo de aprendizes, pouco recompensados pelo seu trabalho –, cheia de erros tipográficos e cortes abruptos limitados pelo espaço do jornal, não poderia contribuir para que a obra se tornasse conhecida. Em março de 1916, o editor Fernando Gamiochipi preparou uma edição em livro do romance, que começou a ser vendida em 5 de dezembro desse mesmo ano, a 30 centavos de dólar.⁴ Azuela não reivindicou seus exemplares, nem quis se demorar mais nos Estados Unidos: pegou 12 dólares com Gamiochipi e voltou para o México. Havia deixado mulher e filhos em Guadalajara, no meio do furacão revolucionário. Seu nome, bem como o de seu romance *Los de abajo*, só se faria reconhecido uma década depois.

.....

E MUERA EL CURA HIDALGO

X ABAJO SAN-RAFAEL-SAN

I LAZARO

T ESQUINA

O SE PROHIBE FIJAR ANUNCIOS

[...]

Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expenden por telégrafo, sobre los rasca-cielos, esos maravillosos rasca-cielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor eléctrico.⁵

diário recibía una subvención de la facción dirigida por Venustiano Carranza. Por lo tanto sus columnas reflejaban claramente una oposición a Francisco Villa”. Ver: ROBE, Stanley. La génesis de *Los de abajo*. In: AZUELA, Mariano; RUFFINELLI, Jorge (org.). *Los de abajo*. Ed. Crítica, 2. ed., Madrid, Paris, México, p. 218. O fato de Azuela ter publicado o romance em um jornal carrancista pode causar estranhamento, mas a justificativa para isso era a necessidade econômica pela qual o escritor passava. O conteúdo do romance é suficientemente ambíguo para não ser considerado um ataque aos carrancistas – o que definitivamente não era. É possível também que a já certa vitória de Carranza sobre as tropas villistas contribuía para que o recrudescimento político entre as facções diminuísse. Sobre a publicação de romances realistas publicados em jornais no exterior e que tinham a Revolução como tema ver TORRES DE LA ROSA, Danaé. *Avatares editoriales de un “género”: tres décadas de la novela de la Revolución Mexicana*. México: Bonilla Artigas Editores; Instituto Tecnológico Autónomo de México, 2015.

4 Ver: ROBE, Stanley. La génesis de *Los de abajo*. In: AZUELA, Mariano; RUFFINELLI, Jorge (org.). *Los de abajo*. Ed. Crítica, 2. ed., Madrid, Paris, México, p. 221.

5 MAPLES ARCE, Manuel. *Actual n°1. Hoja de vanguardia*. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/>

Os trechos acima pertencem a *Hoja Actual n°1*, escrita por Manuel Maples Arce⁶ e afixada nos muros de Puebla, no México, em finais de dezembro de 1921. O título completo era *Actual N°1, Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce*. Uma foto do autor, então com 21 anos, estava estampada na folha. Uma linguagem moderna, rápida, bem humorada, com elementos da indústria publicitária que começava a surgir no México naquela época, marcava o texto que já anunciava a que veio: propor uma literatura que rompesse com os padrões conhecidos da literatura mexicana de então. O chamado ao cosmopolitismo e os ecos do Futurismo de Marinetti⁷, acentuados nos elogios a símbolos da modernidade (o telégrafo, os arranha-céus, o elevador, dentre outros), associados à morte aos símbolos clássicos (“Muera el cura Hidalgo”; “Chopin a la silla electrica”), davam o tom do nascente movimento vanguardista – naquele momento ainda limitado a Manuel Maples Arce: uma literatura vinculada ao que se tinha de mais moderno na Europa.

Por um lado, uma literatura de aspecto realista, marcada pelas experiências revolucionárias da década de 1910; por outro, uma literatura de ruptura, vanguardista, que flertava com a literatura europeia e com as novidades trazidas por uma modernidade que apenas começava a se fazer notar no México. As diferenças entre estes dois modos de se pensar e produzir literatura marcariam a disputa em torno da ficção mexicana na década de 1920 e inícios da de 1930,

pluginfile.php/4349092/mod_resource/content/1/Manifiesto%20en%20Actual.pdf. Disponível em: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/737463/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 30/09/2018.

- 6 Manuel Maples Arce (1900-1981) foi poeta, advogado, escritor e considerado o fundador do estridentismo, sobre o qual trataremos adiante.
- 7 O futurismo foi um movimento literário e artístico que surgiu em fevereiro de 1909, no jornal francês *Le Figaro*, a partir do *Manifesto futurista*. Dentre as principais características do Futurismo estavam a valorização do desenvolvimento industrial e tecnológico, o uso de uma linguagem publicitária, um ataque à tradição e ao moralismo, o uso de onomatopeias, poesias construídas a partir de frases fragmentadas. Nas pinturas, destacavam-se as cores vivas e os contrastes, imagens sobrepostas, traços e deformações que transmitiam a ideia de velocidade. Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) foi o poeta italiano responsável pela criação do Futurismo. Após o Futurismo, diversas outras vanguardas artísticas surgiram na Europa e na América Latina, como o dadaísmo, o cubismo, o surrealismo, o ultraísmo (espanhol e argentino), o modernismo (brasileiro) e o próprio estridentismo. Sobre as vanguardas literárias ver: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Vanguardas latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Editora Edusp, 1995; PIZARRO, Ana (org.) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Vol.3. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995; PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984; BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina; UNESP, 1990; GELADO, Viviane. *Poéticas da transgressão*. Vanguarda e cultura popular na América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, São Paulo: EdUFSCar, 2006.

colocando em embate sensibilidades e projetos para a cultura pós-revolucionária. Como buscaremos demonstrar aqui, trataram-se de maneiras, antes desconsideradas, de perceber aspectos sociais, colocar em evidência novos agentes e fatos sociais, e projetar o futuro cidadão e leitor mexicano.

O México após a década revolucionária

Em finais da década de 1910, a situação política no México ainda era muito complicada. Após a vitória dos carrancistas sobre as tropas de Pancho Villa, em Celaya⁸, no estado de Guanajuato, Venustiano Carranza destacou-se como a principal personalidade política do México, vencendo as eleições em 1917⁹, iniciando assim a reorganização do país e a tentativa de melhorar a imagem do México no exterior. A situação política, no entanto, continuou bastante instável, levando à ruptura entre Carranza e Álvaro Obregón quando Carranza, no fim de seu mandato presidencial, optou por indicar o diplomata Ignacio Bonillas¹⁰ como candidato à Presidência e não Obregón, personalidade militar de maior destaque naquele momento. Como reação a esta decisão, Obregón levantou-se em armas contra o governo de Carranza, no que foi apoiado por Plutarco Elías Calles e Adolfo de la Huerta. Os três eram provenientes do estado de Sonora, norte do país, e manifestaram sua posição publicamente no Plano de Água Prieta, expedido em 20 de abril de 1920. O grupo sonorenses detinha maior poder militar e Carranza, pressionado, optou por fugir para o estado de Veracruz, onde procuraria reunir tropas para combater, mas foi assassinado em maio de 1920, enquanto dormia, na cidade de Tlaxcalantongo, a caminho de Veracruz.¹¹

8 As Batalhas de Celaya ocorreram entre os dias 6, 7, 13 e 14 de abril de 1915. Como dito, as tropas villistas foram derrotadas, sendo que o exército carrancista contava com as ordens do general Álvaro Obregón que, anos depois se tornaria presidente do México. Após a derrota, Villa retirou-se para o noroeste, ficando cada vez mais restrito ao território de Durango. Embora nunca tenha sido capturado, Pancho Villa voltou a ser um bandoleiro que apenas resistia aos ataques do governo. Abandonou as atividades militares em 26 de junho de 1920, quando assinou um tratado de rendição durante o governo interino de Adolfo de la Huerta (junho a novembro de 1920). Ver SILVA HERZOG, Jesus. *Breve historia de la Revolución Mexicana*. 2. ed. Revisada, México D.F., Fondo de Cultura Económica, vol.2, 1990.

9 Embora já ocupasse o cargo de presidente desde 1915, Carranza se submeteu às eleições em 1917, após a promulgação da nova Constituição, promulgada no mesmo ano das eleições.

10 Ignacio Bonillas (1858-1942) foi vinculado aos constitucionalistas desde 1912, quando foi secretário de Comunicações no estado de Veracruz. Quando foi indicado para a presidência, em 1920, Bonillas exercia o cargo de embaixador em Washington.

11 AGUILAR CAMÍN, Héctor e MEYER, Lorenzo. *A sombra da Revolução Mexicana: história mexicana contemporânea, 1910-1989*. São Paulo, Edusp, 2000, p. 95.

O assassinato de Carranza marcou uma nova etapa na política mexicana, sendo a década de 1920 e os primeiros anos da década de 1930 caracterizados pela concentração do poder nas mãos do grupo sonorenses, principalmente Álvaro Obregón, presidente entre 1920 e 1924, e Plutarco Elias Calles, presidente entre 1924 a 1928, mas a principal liderança política até 1936, quando rompeu com seu sucessor, o general Lázaro Cárdenas. Durante esse período, buscou-se dar continuidade à reestruturação material e simbólica do país, que já havia começado durante o governo de Venustiano Carranza. A década de 1910, além dos destroços e das amargas lembranças de dor e violência (cerca de um milhão de mortos na guerra civil), havia deixado a Constituição de 1917 como principal herança. Os artigos 27 – que estabelecia a reforma agrária e o controle estatal sobre os recursos naturais – e o 123 – que estabelecia os direitos trabalhistas reivindicados durante a Revolução, dentre eles jornadas diárias de oito horas e salário mínimo – marcavam as demandas das camadas populares que lutaram durante a Revolução e que tornaram possível a vitória carrancista, estabelecendo a base de um pacto entre trabalhadores, camponeses e governo que se sustentou durante a maior parte da primeira metade do século XX.

Essa reestruturação veio acompanhada de uma ressignificação da identidade nacional, que se construiu a partir da valorização das culturas populares, sendo o indígena o principal constituinte do “ser mexicano”, tipicamente mestiço. O “povo” passou a ser considerado o protagonista do movimento revolucionário, devido à sua intensa participação nos conflitos armados da década anterior. Tudo isso significava o oposto do que havia sido feito durante o Porfiriato, que se ancorou no positivismo e no darwinismo social de Herbert Spencer para legitimar ideologicamente a ordem porfirista e a divisão social daquele período. Durante o Porfiriato, os “científicos” – grupo de intelectuais que estruturavam ideologicamente o governo de Porfirio Díaz – formularam estudos e pesquisas em que, segundo a concepção social-darwinista, o “atraso civilizatório” no qual o México se encontrava era atribuído às camadas populares, que padeeriam de “patologias sociais intrínsecas” que deveriam ser combatidas, como forma de impulsionar a modernização do país. O que se verificou então, a partir dessas concepções e de uma política cada vez mais autoritária, foi que o abismo social entre as classes dominantes e as classes populares se alargou ainda mais durante os últimos anos do século XIX e os inícios do século XX. A lógica cientificista que buscou catalogar e classificar a sociedade mexicana – sepa-

rando-a em categorias marcadas pela identificação das elites como algo positivo e das camadas populares como aquilo que era “sujo”, “os órgãos doentes” do organismo social – intensificou e fomentou, paulatinamente, um ambiente de insatisfação política.¹²

A reformulação da identidade nacional durante a década de 1920, portanto, configurou-se como uma articulação entre distintos níveis de discurso – oficiais, literários, culturais, artísticos etc. –, o que conduziu a uma nova estruturação do imaginário social e um novo modo de sensibilidade coletiva. A nação, então, enquanto “comunidade imaginada”,¹³ configura-se como uma entidade que articula “o teórico e o estético, a emoção e a razão, o orgânico e o artificial, o individual e o coletivo, o étnico, o cívico, as identidades e as leis”, como afirma Patricia Funes.¹⁴ Segundo a autora:

Porque con la confesión de la insuficiencia de explicaciones y la penrenptoriedad de la clarificación conceptual, todos los análisis coinciden al subrayar la efectividad de la narración nacional para reforzar el lazo social, consolidar el orden y reproducir la hegemonía o la dominación y también alterar y discutir el orden, identificar, incluir, sellar pertenencias y solidaridades.¹⁵

A concepção de Funes pode ser complementada pelas concepções de Bronislaw Baczko sobre o “imaginário social”. Para Baczko, o imaginário social seria uma das forças reguladoras da vida coletiva, visto que as referências simbólicas contidas e propagadas por ele não se limitariam a reunir os indivíduos que pertencem à mesma sociedade, mas iriam além, ao definirem os meios inteligíveis

12 PÉREZ MONTFORT, Ricardo. El pueblo y la cultura: del Porfiriato a la Revolución. In: BÉJAR, Raúl y ROSALES, Héctor (coord.). *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. Nuevas miradas. Cuernavaca: UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2005, p. 59-61.

13 Aqui nos apropriamos do conceito de “comunidade imaginada” de Benedict Anderson. A justificativa do autor para o conceito nos parece bastante válida, visto que as nações não poderiam ser apenas “imaginárias” – dando a entender seu aspecto apenas ilusório, pouco verossímil –, mas antes “imaginadas”, ou seja, como algo que estrutura a compreensão do mundo e interfere no plano da ação dos sujeitos. Em nossa interpretação da tese de Anderson, é esta ação de imaginar a nação que lhe dá verossimilhança, que a torna “sensível” aos indivíduos que a compõem. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

14 FUNES, Patricia. *Salvar la nación*. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos. Buenos Aires: Prometeo, 2006, p. 398.

15 *Idem*, p. 398.

das relações entre os primeiros com a última, com as divisões internas presentes em cada sociedade e com suas instituições sociais. O imaginário social atinge não só o intelecto dos indivíduos, mas toca pontos ainda mais profundos, alcançando suas sensibilidades e emoções, ou seja, seus modos de ver, perceber e sentir os elementos do entorno social. Através dele, possíveis inimigos, símbolos, concepções de passado, presente e futuro são definidos. Para Baczko, o imaginário social é uma peça fundamental no controle da vida coletiva e no exercício da autoridade do poder, sendo o poder político construído a partir das representações coletivas que abarcam seu discurso hegemônico, agrupando assim narrativas individuais, obras de arte e literárias, discursos sociais distintos.¹⁶ Em nossa concepção, este controle não é tão unilateral, sendo que esse imaginário mais que definir o controle social, antes estabelece as condições possíveis para o mesmo, a partir de uma difusão constelar de elementos dispersos na percepção coletiva. Como buscaremos mostrar mais adiante, a literatura tem um papel fundamental na formação desse imaginário social.

Ressaltamos também que a construção desse imaginário se faz a partir do cruzamento entre esses distintos discursos através de um viés não apenas vertical – o Estado direcionando e estabelecendo as pautas públicas no campo cultural –, mas também horizontal – a partir de disputas e colaborações entre intelectuais e agentes públicos. Com isso não descartamos em hipótese alguma a formação de uma ideologia¹⁷ de Estado que busca, por meio da cultura,

16 BACZKO, Bronislaw. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 297.

17 Raymond Williams nos oferece interessantes contribuições para pensarmos o conceito de ideologia a partir de uma breve historicização, apresentando as mais variadas formas pelas quais ele foi compreendido desde o século XVIII, passando pelas interpretações de Napoleão, Marx e Engels, e Lenin. Um aspecto muito relevante dos estudos de Williams é a relação feita entre ideologia e hegemonia. Enquanto ideologia seria um sistema de ideias ligado a uma classe específica, a hegemonia dependeria não apenas da expressão dos interesses de uma classe dominante, mas também de sua aceitação como “realidade normal” ou “senso comum” por seus subordinados. É preciso ressaltar que as primeiras relações estabelecidas entre ideologia e hegemonia são de Antonio Gramsci, e esta é a fonte buscada por Williams para o tema. WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford; New York: Oxford University, c1977, reimp. 1985; WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007. No caso mexicano revolucionário e pós-revolucionário, consideramos que existem diversas ideologias circulando, como bem esclarecem os estudos de Jesús Silva Herzog e Arnaldo Córdova, entre outros. Como mínimo, temos consciência de uma primeira fase, ainda na década de 1910, na qual as diversas ideologias – o liberalismo democrático, o anarquismo etc. – estavam em constante conflito e nenhuma delas se encontrava hegemônica, e uma segunda fase, a partir da década de 1920, na qual o liberalismo reformista – marcado pelo autoritarismo – do grupo vitorioso tornou-se hegemônico no cenário político. Ver AGUILAR CAMÍN, Héctor & MEYER, Lorenzo.

a construção de uma concepção de nacionalidade e de um projeto de Estado que coloca a Revolução como o passo fundamental para a redenção do país a partir de uma noção de justiça social – muitas vezes apresentada de maneira vaga.¹⁸ Em nosso estudo, verificaremos como a hegemonia do Estado mexicano se mantém através de alterações em sua ideologia política que, não obstante, sempre se sustentará a partir de uma articulação entre uma retórica que se diz responsável por realizar a justiça social e o incentivo cultural a artistas e intelectuais.

Esse percurso teórico pode parecer demasiado extenso, mas ele é fundamental para toda a nossa investigação. É de suma importância esclarecer os parâmetros pelos quais essa “cultura revolucionária” – acertada expressão de Víctor Díaz Arciniega¹⁹ – foi sendo construída no México a partir dos anos 1920, não só para que tenhamos convicção de seu aspecto artificial – mas não falso – e das estratégias dos agentes do Estado, bem como do entusiasmo voluntário de diversos intelectuais que se dispuseram a construir um novo país, esperançados que estavam com a ruptura que a Revolução havia causado no tecido sócio-político mexicano. Independente da ideologia, crença ou campo político, a Revolução foi uma abrupta violação da realidade do país, rasgando, fragmentando, destruindo cada certeza da velha ordem. Ainda que a corrupção e o autoritarismo tenham se instalado novamente – sob novos matizes e com diferenças substanciais – nada do que viria a seguir poderia mudar o que a Revolução havia causado nos cidadãos: a incerteza diante de um mundo aberto em possibilidades, onde quase tudo era novo.

À sombra da Revolução Mexicana: História mexicana contemporânea, 1910-1989. São Paulo: Edusp, 2000. O conceito de ideologia será retomado ao longo de nosso estudo, de acordo com a situação política do México. Afirmamos ainda que defendemos fortemente o uso do conceito de ideologia, por considerarmos que ele é o mais significante ao explicitar o vínculo de um *corpus* de ideias a um projeto de poder, ou seja, de se tomar, ou se manter, hegemônico. O conceito de ideologia também aponta para um uso direcionado de determinadas ideias, o que não ocorre com outros conceitos, como é o caso de ideário, que indica uma concepção muito mais difusa. Por exemplo, parte das ideias comportadas pelo ideário liberal – como a manutenção das liberdades individuais – estão presentes em distintas ideologias políticas, como o liberalismo e o anarquismo.

18 Essa noção de “justiça social” aparece em muitos discursos dos presidentes mexicanos. Embora muitas vezes ela esteja atrelada à reforma agrária e aos direitos trabalhistas, em diversas outras ela aparece como uma condição *sine qua non* da Revolução Mexicana e da atuação dos agentes do Estado. O livro de Adalbert Dessau apresenta alguns desses discursos do Poder Executivo no México. DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

19 O termo aparece em DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por una cultura revolucionaria (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Por uma nova literatura: o estridentismo como a vanguarda radical mexicana

É nesse presente aberto, incerto, fragmentado e caótico que Manuel Maples Arce e o estridentismo encontravam seus lugares. Um lugar a princípio marginal, mas cuja importância na historiografia literária mexicana vem sendo resgatada em estudos recentes, como o de Elissa J. Rashkin.²⁰ Em *Actual n°1*, de autoria exclusiva de Maples Arce, o que se encontra é a proposição de novas formas estéticas, homólogas à destruição da “velha” estética. A convocação de Maples Arce foi atendida por diversos outros artistas e poetas, como Germán List Arzú-bide²¹, Arqueles Vela²², Luis Quintanilla del Valle²³, Leopoldo Méndez²⁴, Fermín Revueltas,²⁵ Ramón Alva de la Canal²⁶ e Jean Charlot²⁷, dentre outros que, juntos, formaram o movimento estridentista. O estridentismo desafiava os padrões políticos, artísticos e intelectuais do país, rechaçando o “conservadorismo” acadêmico, celebrando a modernidade e as novidades tecnológicas – assim como

-
- 20 RASHKIN, Elissa J. *La aventura estridentista*. Historia cultural de una vanguardia. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. Edição Kindle. Sobre a marginalidade do estridentismo, ver a “Nota a la edición en español” do mesmo livro.
- 21 Germán List Arzú-bide (1898-1998) foi um poeta mexicano vinculado ao estridentismo em sua juventude e, posteriormente, às esquerdas mexicanas, formando a Ala Esquerda de Empleados Federais. Fundou em 1926 a revista *Horizonte*, em Xalapa, na qual colaboraram diversos estridentistas e, de 1941 a 1953, colaborou na revista *Tiempo*.
- 22 Arqueles Vela (1899-1977) foi um escritor, jornalista, educador e poeta mexicano vinculado ao estridentismo. Uma de suas obras de maior destaque é *La señorita Eteétera*, um relato vanguardista em prosa.
- 23 Luis Quintanilla del Valle (1900-1980) foi um poeta e diplomata mexicano (nascido em Paris) que colaborou com o estridentismo, atuando principalmente sob o pseudônimo de Kin Taniya. Seus poemas mais conhecidos são *Avión* e *Radio*, cujos nomes evocam a modernização tecnológica evidenciada no princípio do século XX.
- 24 Leopoldo Méndez (1902-1969) foi um artista plástico mexicano. Seu vínculo ao movimento estridentista demonstra a pluralidade deste, caracterizado não apenas pela atividade escrita. Méndez ilustrou diversos trabalhos de seus colegas estridentistas, como capas das revistas *Irradiador* e *Horizonte*. Posteriormente vinculou-se à Liga de Escritores e Artistas Revolucionários (LEAR), como membro fundador, colaborando na revista do grupo *Frente a Frente*.
- 25 Fermín Revueltas Sánchez (1901-1935) atuou como pintor, muralista, desenhista. Era irmão de Silvestre Revueltas – um dos mais importantes músicos mexicanos da primeira metade do século XX – e do escritor José Revueltas.
- 26 Ramón Alva de la Canal (1892-1985) dedicou-se à pintura. Foi aluno da Academia de San Carlos. Pintou murais e pintura de cavalete.
- 27 Jean Charlot (1898-1979) nasceu em Paris, França, tendo vivido grande parte de sua vida no México, cuja arte lhe exercia fascínio. Suas atividades artísticas eram variadas, exercendo a pintura mural, a litografia e a escultura.

o futurismo de Marinetti – e buscavam transformar não apenas a linguagem escrita e visual, mas a própria vida cotidiana.²⁸ O movimento atuou entre 1921 e 1927, editando revistas – como *Ser* (1922), *Irradiador* (1923), *Semáforo* (1924) e *Horizonte* (1926-1927) –, publicando livros – entre os diversos livros de poesia, destaca-se *Urbe*, de Manuel Maples Arce, e os de prosa *La señorita Etcétera* (1922) e *Café de Nadie* (1926) de Arqueles Vela –, organizando representações teatrais e diversos eventos culturais.

É importante ressaltar que o surgimento do estridentismo mexicano ocorreu em um momento no qual diversas outras vanguardas estavam surgindo em outros países europeus e latino-americanos, e compartilhou semelhanças com algumas delas – assim como apresentou muitas diferenças. Nesse sentido, como afirma Jorge Schwartz, é explícita a apropriação de elementos presentes no futurismo italiano – citado diretamente em *Actual n.º1*. Como o autor afirma, apesar de não ter inventado a crítica à tradição literária, o futurismo foi responsável pelo ressurgimento de uma nova polêmica estética – e consequentemente política –, devido à violência de sua retórica e à difusão internacional de sua teoria.²⁹ Segundo Schwartz:

O admirável homem novo da vanguarda sonha com várias utopias e projeta seu imaginário no futuro. A mais generalizada das utopias vanguardistas é a questão do novo. Se, para Adorno, a dissonância é a marca registrada do modernismo, não é ousado reconhecer no novo a marca registrada da vanguarda. Esse desejo compulsivo da diferença e da negação do passado na arte está intimamente ligado aos modernos meios de produção, à alteração das formas de consumo e à ideologia progressista legada pela revolução industrial.³⁰

O trecho citado acima vai ao encontro de nossa interpretação sobre a relação do estridentismo e do “novo”, aqui entendido como o futuro em aberto, ancorado em mudanças tecnológicas e dos meios de produção. Nesse caso, é interessante apontar para a capacidade da literatura em colaborar na construção de valores e sensibilidades ainda pouco perceptíveis ou incipientes no momento de escrita. Os estudos teóricos de Jacques Rancière sobre o que ele denomina de “política da literatura” e sua capacidade de “partilhar o sensível”

28 RASHKIN, Elissa J. *La aventura estridentista*. Historia cultural de una vanguardia. México: Fondo de Cultura Económica, 2015, pos.127-131. Edição Kindle

29 SCHWARTZ, Jorge. Introdução. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Vanguardas latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Editora Edusp, 1995, p. 40.

30 *Idem*, p. 40.

nos parecem bastante relevantes em nossa análise, por ser esta a capacidade da literatura em construir novas sensibilidades a partir da “distribuição e redistribuição dos espaços e dos tempos; dos lugares e das identidades; das palavras e dos ruídos, do visível e do invisível”.³¹ De maneira mais complexa, considera-se que o México pós-revolucionário compreende esse “novo”, esse “presente-futuro” aberto, como algo comum a todos os cidadãos, sendo que alguns sujeitos e grupos – intelectuais, políticos ou organizações civis – são capazes de deliberar, argumentar, evidenciar ou ocultar elementos compartilhados no ambiente público. Nesse sentido, o estridentismo, enquanto grupo artístico-literário que se colocava no debate público, buscava reorganizar esse espaço a partir de uma literatura que evidenciasse e distribuisse esses novos elementos da modernidade, alterando a sensibilidade coletiva através da alocação, distribuição e representação desses agentes, desautomatizando o cotidiano urbano mexicano. Como enfatiza Rancière, e pode ser usado para refletir sobre as intenções estridentistas, “modo de maneira implícita, suuganeirase e da experimentaç.nsa-tisfaçtropas, como m essa “política da literatura” implica a capacidade das obras literárias em intervir nas relações entre práticas, formas de visibilidade e modos de dizer, alterando nossa capacidade de se relacionar com o mundo.

A modernidade literária do estridentismo foi construída a partir de uma complexidade: como dito, o movimento desejava e projetava uma cidade moderna que ainda não existia no México, ao passo que a imaginação dessa cidade só era possível a partir da ruptura provocada pela liberdade pós-revolucionária. Não se trata de desconsiderar a modernização que já havia sido implementada durante o Porfiriato, mas a cidade do início dos anos 1920, claramente mais democrática e aberta – principalmente nos anos anteriores ao enrijecimento da política mexicana a partir de Calles –, permitiu uma mobilidade social que era ainda bastante dificultada durante a ditadura de Porfirio Díaz. Some-se a isso o fato de que a Revolução permitiu sonhar com uma nova possibilidade de futuro, também impensável nas décadas anteriores. A cidade burguesa pós-revolucionária erigiu-se de uma nova sociedade que se construiu a partir das promessas revolucionárias, aberta para a ascensão social e os desejos das camadas populares³² – ainda que, via de regra, essa concepção era muitas vezes mais ro-

31 RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011, p. 16

32 José Luis Romero chama a atenção para o dinamismo e a mobilidade social típicos da cidade burguesa. Nosso raciocínio é uma apropriação de suas ideias, relacionadas ao tipo de impacto que a Revolução Mexicana causou na sociedade da época, visto que ela, *per sí*, já era responsável por mudanças signifi-

mântica que efetiva. A sociedade pós-revolucionária era muito mais dinâmica e rápida que a porfirista. A Revolução, tal qual um furacão, mostrou que as mais sólidas certezas poderiam ser fundamentalmente voláteis.

De fato, é preciso voltar um pouco mais para o manifesto *Actual n.º1* para entender melhor os pontos defendidos pelo estridentismo e a forma como ele se articulava com a vida moderna – e como propunha uma nova modernidade – mexicana. Como afirma Elissa Rashkin, os manifestos estridentistas eram textos polissêmicos construídos a partir de uma mistura de humor e ira, iconoclastia e sinceridade.³³ O ataque ao sistema cultural e às estruturas de escrita da época eram uma forma de libertar os artistas e escritores do peso do costume, dando lugar a jogos de linguagem e de imagens e à experimentação e liberdades artísticas e literárias. Os próprios espaços e meios nos quais os manifestos estridentistas eram dispostos – ruas, lugares públicos, ao invés de revistas literárias especializadas – demonstravam uma vontade de romper com a lógica aristocrática e acadêmica de então, ao que pese a dificuldade de compreensão proporcionada pelo uso de termos de difícil compreensão para o espectador casual. Essa contradição seria um ponto fundamental para o estridentismo, representando a dificuldade de conciliação entre a defesa de uma cultura popular – moderna – e a falta de sucesso – ou descaso – em encontrar uma linguagem acessível para o público. Elissa Rashkin exprime esse ponto de inflexão:

Entonces, desde un inicio dos aspectos fundamentales del estridentismo salieron a la luz: por un lado, aquello que Maples Arce exigía, y lo que practicaba, era una forma de arte público que tenía sus raíces en la vida cotidiana de la metrópoli con sus fábricas y obreros; coches y tranvías; cines, *jazz-bands* y *flappers*; escaparates y letreros eléctricos; carnavales y manifestaciones; cables telegráficos; concreto y acero. Por el otro, su manifiesto expresaba algo que el estridentismo pronto encarnaría: un intelectualismo cosmopolita y lingüísticamente complejo que dialogaba con una vanguardia internacional, pero que tenía pocas posibilidades de atraer a una audiencia masiva. Maples Arce anticipa esta condición en *Actual* cuando escribe: “¿Qué el público no tiene recursos intelectuales para penetrar el prodigio de nuestra formidable estética dinámica? Muy bien. Que se quede en la porte-

cativas e pela ascensão de uma nova classe burguesa, pós-revolucionária. Em relação à vida nas cidades modernas de finais do século XIX e inícios do século XX, ver ROMERO, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2001, especialmente o capítulo 6, “Las ciudades burguesas”.

33 RASHKIN, Elissa J. *La aventura estridentista*. Historia cultural de una vanguardia. México: Fondo de Cultura Económica, 2015, pos.650. Edição Kindle

ría o que se resigne al *vaudeville*. Nuestro egoísmo es ya superlativo; nuestra convicción, inquebrantable”.³⁴

Segundo Rashkin, o manifesto *Actual n°1* apresenta cinco pontos principais, a saber: a) a verdade é subjetiva, sendo o artista quem cria suas verdades e significados;³⁵ b) a vida do século XX como tema para a arte do século XX³⁶; c) a arte deve ser cosmopolita, globalizada e não se restringir ao conteúdo nacional;³⁷ d) Estridentismo como culminação das vanguardas anteriores – europeias e latino-americanas³⁸; e) oposição ao *establishment* cultural.³⁹

Em relação aos manifestos vanguardistas, é preciso se atentar para seu caráter declarativo e propositivo, ou seja, mais que uma intenção, o que estabelecem são fórmulas de ação literária.⁴⁰ Estas fórmulas estão expostas a partir de uma linguagem agressiva e arbitraria, quiçá pedante, que exprime uma estratégia: as vanguardas buscam se impor frente a uma estrutura literária enrijecida através do choque – linguístico e visual. Segundo Hugo Verani, a finalidade dos manifestos era:

[...] crear un ambiente literario y modificar la sensibilidad imperante con proclamas prescriptivas, cuya misión es imponer una verdad inédita, maniqueísta, profética y mesiánica. El prurito de la autodefinition, de la promoción y del exclusivismo partidario impone un lenguaje inconfundible (beligerante, disidente, dogmático e hiperbólico) y extrema el uso de enunciados exhortativos e imperativos, destinados a persuadir al lector a aceptar el advenimiento de la nueva estética. Se recurre, asimismo, a una diagramación periodística y a *slogans* publicitarios que transgreden las leyes del discurso literario y desmitifican lenguajes prestigiosos (“¡Viva el mole de guajolote!”, clama el “Manifiesto Estridentista”).⁴¹

34 *Idem*, pos.669-680.

35 *Idem*, pos.720

36 *Idem*, pos.768.

37 *Idem*, pos.808.

38 *Idem*, pos.829

39 *Idem*, pos.847.

40 JITRIK, Noé. Las dos tentaciones de la vanguardia. In: PIZARRO, Ana (org.) *América Latina: palabra, literatura e cultura*. Vol.3. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, p. 62.

41 VERANI, Hugo J. Estrategias de la vanguardia. In: PIZARRO, Ana (org.) *América Latina: palabra, literatura e cultura*. Vol.3. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, p. 85-86.

Se aos manifestos cabiam a proposição de suas teorias e objetivos, as poesias e trabalhos individuais buscavam construir essa nova sensibilidade.⁴² É o que pode ser verificado no poema *Prisma*, publicado no livro de poesias *Andamios interiores* (1922), de Manuel Maples Arce:

Yo soy un punto muerto en medio de la hora,
 equidistante al grito náufrago de una estrella.
 Un parque de manubrio se engarota en la sombra,
 y la luna sin cuerda
 me oprime en las vidrieras.

Margaritas de oro
 deshojadas al viento.

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos
 flota en almanaques,
 y allá de tarde en tarde,
 por la calle planchada desangra un eléctrico.

El insomnio, lo mismo que una enredadera,
 se abraza a los andamios sinoples del telégrafo,
 y mientras que los ruidos descerrajan las puertas,
 la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo.

El silencio amarillo suena sobre mis ojos.
 Prisma, diáfana mía, para sentirlo todo!

42 Isso não significa que os próprios manifestos já não contivessem em si mesmos os elementos de ruptura literária que seriam observados nas poesias vanguardistas.

Yo departí sus manos,
pero en aquella hora,
gris de las estaciones,
Sus palabras mojadas se me echaron al cuello,
y una locomotora
sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos.

Hoy suenan sus palabras más heladas que nunca.

Y la locura de Edison a manos de la lluvia!

El cielo es un obstáculo para el hotel inverso
refractado en las lunas sombrías de los espejos;
los violines se suben como la champaña,
y mientras las ojeras sondean la madrugada,
El invierno huesoso tiritita en los percheros.

Mis nervios se derraman.

La estrella del recuerdo
naufraga en el agua
del silencio.

Tú y yo
coincidimos
en la noche terrible,
meditación temática
deshojada en jardines.

Locomotoras, gritos,
arsenales, telégrafos.

El amor y la vida
son hoy sindicalistas,

y todo se dilata en círculos concéntricos.⁴³

No poema acima, observa-se a presença de elementos típicos da vida moderna, sobretudo as referências ao ambiente urbano, marcado pela eletricidade – “La ciudad insurrecta de anúncios luminosos”. Em alguns momentos, o sentimentalismo – muito presente na poesia mexicana do século XIX – é interrompido pela velocidade e dinamismo típicos dessa modernidade – “Yo departí sus manos,/pero en aquella hora/gris de estaciones,/sus palabras moadas se me echaron al cuello,/y una locomotora/sedienta de quilómetros la arrancó de mis brazos” – que parece impactar na sensibilidade mesma das emoções – “Hoy suenan sus palabras más heladas que nunca./Y la locura de Edison a manos de la lluvia!”. Em diversos trechos, o natural se entrelaça ao tecnológico, subvertendo, obliterando seu sentido – “El insomnio, lo mismo que una enredadera,/se abraza a los andamios sinoples del telégrafo,”; “Tu y yo/coincidimos/en la noche terrible,/ meditación temática/ deshojada de jardines./ Locomotoras, gritos, arsenales, telégrafos”. Em *Prisma* o amor não aparece como algo sagrado, eterno ou puro, mas sim como uma lembrança que aos poucos vai se descompondo frente à velocidade da vida moderna. Quando muito, segue a linguagem da modernidade – sindicaliza-se – antes de perder-se na urbe, “dilatando-se em círculos concêntricos”. Esses elementos estão presentes em todo o livro de Maples Arce, assim como outras rupturas poéticas são presenciadas em outros poemas, tais como o uso de palavras estrangeiras – “umpire” e “outs”, em “Todo en un plan oblicuo...” –; a referência ao futurismo de Marinetti – em “A veces, con la tarde...”

43 MAPLES ARCE, Manuel. *Prisma*. In: *Andamios interiores*. Poemas radiográficos de Manuel Maples Arce. México: Editorial Cvltvra, 1922.

–; e o uso do verso livre, que encontrava em Walt Whitman⁴⁴ sua principal referência – presente em todos os poemas, mas fortemente marcado através do uso do diálogo em “Y nada de hojas secas”.⁴⁵

Um outro elemento não pode ser desconsiderado em relação a “Prisma” e que predomina em outras obras do Estridentismo: a importância da subjetividade, que prevalece sobre a descrição dos objetos. Essa é uma característica fundamental na literatura de vanguarda. Para compreendê-la, é preciso levar em consideração a relação entre literatura e subjetividade em finais do século XIX e início do século XX.⁴⁶ Em obras como *O duplo*⁴⁷ (1846) e *Notas do subsolo*⁴⁸ (1864), de Fiódor Dostoiévski; *Coração das Trevas* (1899)⁴⁹, de Joseph Conrad; e a saga *Em busca do tempo perdido* (1913–1927), de Marcel Proust, já é possível observar uma literatura fundada a partir da predominância da subjetividade – ou seja, da prevalência da realidade interna dos personagens sobre a externa – e do autoexame em relação à narrativa objetivista predominante durante boa parte do século XIX.⁵⁰ Essa subjetividade é aprofundada com as vanguardas europeias, como o cubismo e o dadaísmo. É importante mencionar que a projeção de Sigmund Freud e da sua teoria da psicanálise – principalmente a partir das

44 Walt Whitman (1819–1892) foi um poeta estadunidense e considerado por muitos como o primeiro a adotar o verso livre. A obra de Whitman chama a atenção também pela valorização de elementos naturais e objetos que são parte do cotidiano popular. Em certo sentido, assim como Flaubert valorizava itens até então irrelevantes na literatura – através de uma atenta descrição deles em seus cenários – Whitman também o fazia em sua poesia. Essa é uma característica presente em todo o seu *Leaves of grass*. Ver WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. Sweden: Wischouse, 2016. Essa edição busca reproduzir a versão original de 1855. Para uma análise sobre a importância de Walt Whitman para as vanguardas, ver SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983, p. 7–13.

45 Todos estes poemas encontram-se em *Andamios interiores*. Poemas radiográficos de Manuel Maples Arce. México: Editorial Cvltrva, 1922. Disponível em: <https://archive.org/details/3694524> Acesso em: 20/09/2018.

46 Em relação ao aprofundamento da exploração da subjetividade na literatura, ver GIVONE, Sergio. Dizer as emoções – a construção da interioridade no romance moderno. In: Moretti, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

47 DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

48 DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas do subsolo*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

49 CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

50 É importante ressaltar que por “narrativa realista” estamos compreendendo as obras que se atêm a narrativa das ações externas, sem levar em conta a subjetividade das personagens. O leitor, assim, não tem nenhuma ideia de como o personagem realmente interpreta o mundo, apenas como atua nele. Essa estética encontra-se em distintas vertentes literárias, sendo presente no romantismo, no realismo, no naturalismo e mesmo na literatura contemporânea, manifestando-se de distintas maneiras.

obras *A interpretação dos sonhos* (1900)⁵¹ e *Totem e tabu* (1913) – também foram fundamentais para o aprofundamento dessa subjetividade, a partir da exploração do inconsciente, impactando nas obras vanguardistas, como foi o caso do surrealismo. Ressaltamos que o período de atividades do estridentismo é concomitante com a publicação de outras obras de ruptura na literatura universal, como é o caso de *O quarto de Jacob*⁵² (1922), de Virgínia Woolf; *Ulysses* (1922)⁵³, de James Joyce; e *Som e fúria* (1929)⁵⁴, de William Faulkner, que aplicaram o uso do fluxo de consciência.⁵⁵ Esses elementos impactaram não apenas no estridentismo – através de um aprofundamento da subjetividade e da experimentação estética –, como também em outras vertentes da literatura mexicana, como é o caso das obras vanguardistas de Mariano Azuela – *La malhora* (1923), *El desquite* (1925) e *La luciérnaga* (1932).⁵⁶

Apesar de Manuel Maples Arce ser o criador do estridentismo e a principal referência do movimento, é preciso considerar que este ganhou novos membros, como dito anteriormente. Em 1922, Arqueles Vela, membro da equipe do jornal *El Universal Ilustrado*, publicou no mesmo periódico a primeira obra em prosa do estridentismo: *La señorita Etcétera*, no dia 14 de setembro. De acordo com Elisa Rashkin:

La publicación de Vela fue un lance especialmente audaz, pues *La señorita Etcétera*, que se publicó el mismo año que el *Ulises* de James Joyce, fue una de las primeras narrativas experimentales de América Latina. Su habilidad estilística, su agudo ojo social y su penetrante e irónico humor la colocan aun hoy como una obra de peso en la ficción moderna.

Aunque se presenta como una novela, la extensión de *La señorita Etcétera* no es mayor a la de un cuento. En sus ocho capítulos la descripción naturalista se hace a un lado, igual que el desarrollo convencional de personajes y el diálogo; en su lugar el énfasis se coloca

51 FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

52 WOOLF, Virgínia. *O quarto de Jacob*. São Paulo: Novo Século Editora, 2008.

53 JOYCE, James. Tradução: Caetano W. Galindo. *Ulysses*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2019.

54 FAULKNER, William. *O som e a fúria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

55 O fluxo de consciência é uma técnica literária caracterizada pela tentativa de simular o processo de pensamento de um personagem, misturando o raciocínio lógico com impressões pessoais momentâneas. Desta forma, imagens desconexas muitas vezes são associadas, deixando ao leitor a tarefa de preencher as lacunas do texto.

56 AZUELA, Mariano. *3 novelas de Mariano Azuela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

en el mundo interior del narrador y en sus percepciones subjetivas de la realidad. [...] La historia es onírica e inconexa; los neologismos y la sintaxis inusual se utilizan para transmitir estados emocionales, en especial esa condición hipermoderna conocida como enajenación.⁵⁷

La señorita Etcétera é uma narrativa fragmentada, sem uma concepção clara de início, meio e fim. O narrador em primeira pessoa delinea, de maneira sutil, uma personalidade que aos poucos parece ir se diluindo em meio aos elementos de uma metrópole moderna – bondes, cinemas, *outdoors*, cafés, telefones etc. De fato, apenas conhecemos os personagens – o protagonista e a senhorita Etcétera – através de alusões vagas e descrições que mais parecem sonhos que personagens “concretos”. O enredo se mostra de maneira onírica, no qual aos poucos o leitor vai se dando conta de que se trata da história de um homem e uma mulher que se encontram ao acaso em diversas situações e acabam tendo relações sexuais. Tudo isso é narrado partindo da subjetividade do narrador. Assim como em “Prisma”, a cidade moderna leva a uma vida mecânica, automatizada – nunca expressa como algo negativo, mas quase uma inevitabilidade –, como demonstra o trecho a seguir:

Era en realidad, ella, pero era una mujer automática. Sus pasos armónicos, cronométricos de figuras de fox-trot, se alejaba de mí, sin la sensación de distancia; su risa se vertía como si en su interior se desenrollara una cuerda dúctil de plata, sus miradas se proyectaban con una fijeza incandescente.

Sus movimientos eran a líneas rectas, sus palabras las resucitaba una delicada aguja de fonógrafo... Sus senos, temblorosos de “amperes”...

Ya en el diván de su cuarto empezamos a recordar las mismas cosas de siempre...

Nos escuchábamos ambos desde lejos. Nuestros receptores interpretaban silenciosamente, por contacto hertziano, lo que no pudo precisar el repiqueteo del labio.

Me sentí asido a sus manos, pegado a sus nervios, con una aferración de polos contrarios.

57 RASHKIN, Elissa J. *La aventura estridentista*. Historia cultural de una vanguardia. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. Edição Kindle, pos.1247-1254.

Las insinuaciones de sus ojos eran insostenibles; yo los asordinaba con una pantalla opalescente.

Cuando ella desató su instalación sensitiva y sacudió la mía impasible, nos quedamos como una estancia a oscuras, después de haberse quemado los conmutadores de espasmos eléctricos...

Ella había llegado a ser un APARTMENT cualquiera, como esos de los hoteles, con servicio “cold and hot” y calefacción sentimental para las noches de invierno...⁵⁸

Na citação acima é possível observar como uma narrativa sensual é composta a partir de metáforas que aludem à vida moderna: os movimentos em linha reta, racionais; a voz que se assemelha ao som de um fonógrafo; os seios que tremem como amperes; o ato sexual homólogo a interruptores de espasmos elétricos queimados. No final do processo, a mulher termina objetificada, como um quarto de hotel que oferece uma “calefação sentimental para noites de inverno”, ou seja, um objeto de uso fugaz cuja única finalidade é o consolo instantâneo de quem a usa. É importante ressaltar que durante toda a narrativa se observa a presença de palavras estrangeiras – “*Apartment*”, *cold and hot*”, “Un jour viendra”, “*Fleurs d’Amour*”, “*sharpeners*” etc. – que buscavam enfatizar a modernidade e o cosmopolitismo dessa nova forma de narrativa.

Vamos nos deter um pouco mais sobre esses dois pilares do estridentismo: a modernidade e o cosmopolitismo. Em relação à modernidade, como já foi dito, no estridentismo ela é tanto um desejo pela intensificação da modernização do México, como uma representação das novas sensibilidades já ocasionadas pelas mudanças pelas quais o país passava. As metrópoles latino-americanas do começo do século XX são caracterizadas pela sua massificação e aumento populacional, bem como pelas inovações técnicas dos meios de produção e do consumo de bens simbólicos através dos meios de comunicação disponíveis – principalmente os jornais, as revistas literárias e culturais, aumento de editoras modernas e, futuramente, o rádio. A época das vanguardas é também a época do teatro popular, das *jazz bands*, do gramofone e do cinema.⁵⁹ Estes elementos aparecem nas diversas produções dos Estridentis-

58 VELA, Arqueles. La señorita Etcétera. In: *El Universal Ilustrado*. Año 1, n°7, 14 de septiembre, 1922, p. 95.

59 GELADO, Viviane. *Poéticas da transgressão*. Vanguarda e cultura popular na América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, São Paulo: EdUFSCar, 2006, p. 71.

tas que, apropriando-os, buscavam dar-lhes visibilidade e realçar as mudanças pelas quais os centros urbanos passavam. *Señorita Etcétera*, por exemplo, representa não apenas as mudanças tecnológicas observadas na modernização, mas também o impacto dessas novas tecnologias nas formas de se relacionar socialmente. Não é gratuito o fato de, pouco antes do fim da narrativa o protagonista encontrar uma senhorita Etcétera “feminista” e “sindicalizada” que, na perspectiva do narrador, significava que ela seguia uma tendência coletiva que obliterava sua individualidade.⁶⁰ A modernidade que automatiza comportamentos é a mesma que dissolve o indivíduo na coletividade.⁶¹ Ao mesmo tempo, é essa modernização dos meios de produção que faz com que a imprensa tenha um papel fundamental nas relações de trabalho que envolvem a literatura, visto que a prática jornalística e a difusão dos suplementos literários permitiram a muitos escritores um nível de profissionalização impossível em meados do século XIX.⁶² Uma modernidade que só pode ser observada – de acordo com o olhar dos Estridentistas – no ambiente urbano. Enquanto a literatura mexicana precedente se detinha, principalmente⁶³, em torno da vida no campo, os vanguardistas buscavam construir uma literatura que exaltasse as grandes metrópoles, ainda que com uma perspectiva crítica.

60 No texto de Vela: “Ahora era otra. Había seguido las tendencias de las mujeres actuales. Era feminista. En una peluquería elegante; reuníase todos los días con sus “compañeras”. Su voz tenía el ruido telefónico del feminismo... Era sindicalista. Sus movimientos, sus ideas, sus caricias estaban sindicalizadas...” In: VELA, Arqueles. La señorita Etcétera. In: *El Universal Ilustrado*. Año 1, n°7, 14 de septiembre, 1922, p. 96.

61 Esse é um tema bastante abordado pela literatura de finais do século XIX e início do século XX. Um dos primeiros escritores a trata-lo foi Edgar Allan Poe, em seu conto *O homem na multidão*. Isso demonstra a sintonia dos Estridentistas com a literatura universal.

62 GELADO, Viviane. *Poéticas da transgressão*. Vanguarda e cultura popular na América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, São Paulo: EdUFSCar, 2006, p. 74.

63 Talvez a exceção mais notável seja o excelente romance *Santa* (1903), de Federico Gamboa (1864–1939), que narra a história de uma moça pobre, mas geniosa, que decide largar a mãe e os irmãos para se prostituir na Cidade do México. Após desilusões amorosas e uma trajetória guiada pela ambição, a moça se perde no mundo dos vícios e do álcool, trabalhando em casas de prostituição cada vez mais decadentes, até falecer, vítima de um câncer provocado por seus excessos. Ver GAMBOA, Federico. *Santa*. México: Editorial Ink, 2015. Para exemplos de romances do século XIX nos quais o ambiente metropolitano não é o palco das ações ver *Clemencia* (1869), *Navidad en las montañas* (1871) e *El Zarco* (1901 – póstuma), de Ignacio Manuel Altamirano (1834–1893); *La parcela* (1898), de José López Portillo y Rojas (1850–1923); e *La bola* (1887), de Emilio Rabasa (1856–1930). ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. *Obras selectas. Clemencia, El Zarco, Navidad en las montañas*. Amazon. Edição Kindle; LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José. *La parcela*. México: Siglo XXI editores/Editorial Ink, 2014. Edição kindle; RABASA, Emilio. *La bola*. México: Océano exprés, 2014. Edição kindle.

Octavio Paz, em *Os filhos do barro*⁶⁴, interpreta que o “moderno” configura-se como “uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo”.⁶⁵ Por tradição, o autor entende: “[...] a transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos [...]”.⁶⁶ Segundo Paz, apesar do contraditório que a afirmação encerra, desde princípios do século XIX fala-se da modernidade como uma tradição, compreendendo a ruptura como forma privilegiada da mudança. Ou seja, a modernidade, enquanto uma tradição, configura-se sempre a partir de um rompimento com a tradição imperante, desalojando-a apenas para ceder lugar a outra ruptura, que virá após algum tempo. Essa modernidade então é caracterizada por uma pluralidade e heterogeneidade ocasionadas pelas constantes mudanças. Na interpretação de Paz, as vanguardas seriam uma exacerbação das rupturas que as precederam, devido à sua linguagem violenta e ao seu extremismo literário, que confrontam o artista com os limites de sua arte e de seu talento.⁶⁷ Nesse sentido, é interessante pensar o estridentismo como uma literatura transgressora, não apenas pela linguagem empregada, mas também pelas formas de sensibilidade que busca expressar, ou seja, a da valorização de hábitos típicos da cidade moderna – as idas aos cafés, as danças como o *fox-trot*, o jazz, as relações fluidas etc. –, bem como da percepção das mudanças tecnológicas – os anúncios luminosos, a presença da eletricidade, os trens, os bondes, os carros etc. –, rompendo não apenas com as representações literárias do século XIX, mas também com os padrões sociais do período anterior.

A violência presente em seus manifestos – “Muera el Cura Hidalgo”; “Chopin a la silla eléctrica!”; “CAGUEMONOS” – também é uma expressão da vontade de ruptura com um passado que ainda se fazia bastante presente. O estridentismo também é uma literatura heterogênea, não apenas porque se realiza em uma relação de alteridade ao passado, mas também como uma alteridade em relação ao presente: como veremos ainda neste capítulo, ele buscava se diferenciar da própria literatura que se manifestava à sua época. Por fim, o movimento era heterogêneo em si mesmo, por não expressar-se apenas a partir da literatura, mas também a partir da pintura e da escultura, como dito anteriormente.

64 PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

65 *Idem*, p. 17.

66 *Idem*, p. 17.

67 *Idem*, p. 145.

O outro pilar das vanguardas, o cosmopolitismo, não está separado do moderno. No caso dos estridentistas, como ressalta Ida Rodríguez Prampolini, o futurismo é a principal referência, devido ao movimento de Marinetti recorrer às características do mundo moderno, tais como as cidades e os inventos tecnológicos, a velocidade, as máquinas, a fluidez do tempo e o dinamismo da época.⁶⁸ Ainda segundo a autora, os estridentistas negaram o dadaísmo⁶⁹ – Maples Arce, inclusive, o considerou “disparatado” –, porém aceitaram, posteriormente, o criacionismo⁷⁰ e o ultraísmo espanhol.⁷¹ Segundo Jorge Schwartz, modernidade e cosmopolitismo estão intrinsecamente vinculados, devido à redução das distâncias pelo imediatismo e velocidade crescentes dos meios de comunicação, levando a uma abertura de fronteiras e a um intercâmbio cultural nunca antes observado na história da arte.⁷² No estridentismo, essa junção entre modernidade e cosmopolitismo pode ser facilmente observada no excesso de palavras estrangeiras, principalmente em inglês e francês, muitas vezes se referindo a objetos ou hábitos modernos – danças, música, eletricidade, todos já bastante mencionados nesse texto.

Outro aspecto do Estridentismo é o apreço às imagens visuais. Diversas capas de livros e revistas estridentistas eram desenhadas pelos artistas que se vincularam ao movimento, como Jean Charlot e Ramón Alva de la Canal. Assim, quando Germán List Arzúvide publicou seu livro de poemas *Esquina* (1923), Charlot desenhou a capa com traços cubo-futuristas, caracterizados por traçados plenamente geométricos, sem noções aprofundadas de perspectiva, aproximando-se de elementos encontrados na arte pré-histórica. Ramón Alva de la Canal também buscou em seus desenhos expressar essa modernidade geométrica, sugerindo um novo modelo arquitetônico, como é o caso de

68 RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. Antecedentes del surrealismo en México. In: *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). São Paulo: Memorial da América Latina; UNESP, 1990, p. 141.

69 O dadaísmo foi um movimento de vanguarda iniciado em Zurique, em 1916, por escritores, poetas e artistas plásticos. Buscava construir uma arte *non-sense*, irracionalista, como uma resposta a uma suposta racionalidade que teria levado à Grande Guerra.

70 O criacionismo foi um movimento de vanguarda iniciado pelo poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) em 1914, no manifesto *Non serviam*. O movimento estava vinculado com as vanguardas europeias e teve grande força na Espanha, impactando a obra de Federico García Lorca (1898-1936), Juan Larrea (1895-1980) e Gerardo Diego (1896-1987). No criacionismo de Huidobro, o poeta ocupava um lugar comparado ao de Deus, tendo total domínio e liberdade sobre sua obra.

71 O ultraísmo foi um movimento de vanguarda iniciado na Espanha, em 1918, a partir do modelo do criacionismo de Vicente Huidobro, bem como da arte de Mallarmé e Apollinaire.

72 SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1983, p. 4.

Edificio del movimiento estridentista (1925) e *Estación de la radio de Estridentópolis* (1925) – a cidade futurista imaginada pelos estridentistas –, que fletam com uma estética expressionista, acentuando o aspecto cosmopolita das vanguardas.

O Estridentismo foi o movimento artístico-literário mexicano que mais procurou romper com os padrões do século XIX. A manutenção de uma literatura tão impopular e complexa incomodou críticos e intelectuais a ponto de levar o México para sua primeira grande polêmica literária do século XX, polêmica essa que marcou profundamente a vida cultural do México pós-revolucionário.

Arte e literatura na construção de um novo imaginário nacional

Embora a literatura seja nosso objeto principal neste estudo, uma breve análise do muralismo é fundamental para compreendermos a renovação cultural mexicana. Em Barcelona, David Alfaro Siqueiros⁷³ publicou o manifesto *Tres llamamientos de Orientación Actual a los Pintores y Escultores de la Nueva Generación Americana*⁷⁴, na revista *Vida Americana*, em maio de 1921. Nele, o pintor condenava uma arte europeia que fosse demasiado decorativa e comercial, mas defendia a adoção de técnicas das vanguardas europeias, como o impressionismo, o cubismo e o futurismo, adequando-as a elementos da arte pré-hispânica – oriundas dos “pintores” e “escultores” maias, astecas e incas. Essa nova arte deveria ser construtiva e moderna. Essa mescla entre arte vanguardista europeia e arte popular mexicana foram as bases para o movimento muralista, no qual Diego Rivera⁷⁵ e José Clemente Orozco⁷⁶ também foram nomes fundamentais.

73 David Alfaro Siqueiros (1896–1974) foi um dos pintores mais célebres do muralismo mexicano. Durante a maior parte de sua vida adulta, Siqueiros foi integrante do Partido Comunista Mexicano, aderindo a uma perspectiva stalinista, chegando, inclusive, a participar do primeiro atentado contra Trotski, em 1940.

74 ALFARO SIQUEIROS, David. *Tres llamamientos de Orientación Actual a los Pintores y Escultores de la Nueva Generación Americana*. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina; UNESP, 1990, p. 240–242.

75 Diego Rivera (1886–1957) viveu na Europa entre 1907 e 1921, onde teve contato com a vanguarda europeia de inícios do século XX. Entre os três muralistas mais reconhecidos, foi o único que não esteve no país durante a década revolucionária – Siqueiros chegou a participar do exército constitucionalista antes de ir à Europa, enquanto Orozco ficara no México durante toda a década de 1910. Recebeu em sua casa Trotski, quando este chegou exilado ao país, com o qual colaborou, junto com André Bretón, na publicação do manifesto *Por un arte revolucionario independiente*, em 1938, que será abordado no capítulo seguinte.

76 Jose Clemente Orozco (1883–1949) foi o único dos muralistas a passar toda a década de 1910 no Mé-

O muralismo ganhou força a partir da atuação de José Vasconcelos na Secretaria de Educação Pública, que incentivou financeiramente os pintores muralistas, autorizando a pintura em edifícios públicos, como foi o caso da Capela do antigo Colégio de São Pedro e São Paulo, em julho de 1921 e, posteriormente, o muro do Anfiteatro Bolívar na Escola Nacional Preparatória. O muralismo – como o próprio nome indica – caracterizava-se por enormes pinturas murais, que buscavam estabelecer uma arte pública e didática, apropriando-se tanto das rupturas estéticas da pintura vanguardista europeia, quanto de elementos da pintura indígena hispano-americana.⁷⁷ Em um momento no qual a construção de uma “cultura revolucionária” buscava valorizar a cultura popular mexicana, através de uma arte pedagógica, na qual o “povo” ocupava um lugar central nas representações, o muralismo exercia um papel fundamental. É assim que as pinturas de Diego Rivera nas escadarias do Palácio Nacional – elaboradas entre 1929-1951 – contam a história do México, apresentando as camadas populares como elemento principal.

Essa valorização do elemento popular e autóctone teve grande repercussão a partir dos estudos de Manuel Gamio⁷⁸ que, após ter contato com a obra de Franz Boas, construiu um pensamento etnográfico que defendeu a inclusão do indígena e sua cultura como parte substancial da identidade nacional mexicana, bem como fundamentou a apreciação de sua produção artística como o legado mais importante e autêntico que o mundo indígena poderia oferecer. Assim, a arte adquiriu uma função reivindicatória, denunciando que o “atraso” do povo mexicano provinha da opressão a que foi submetido e não de sua falta de talento. Nesse sentido, tanto o muralismo como as propostas de Gamio, colaboraram para a formação de uma ideia

xico, lutando no exército constitucionalista. Sua obra é caracterizada por uma perspectiva mais sombria sobre a Revolução Mexicana, diferentemente de Rivera, cuja perspectiva mais otimista celebrava-a como um caminho para a redenção popular.

77 Segundo Alicia Azuela de la Cueva: “Sobre el concepto de primitivismo descansaría tanto la posibilidad de encontrar una forma de expresión que fuera a la vez particular y moderna, como la justificación del hecho de que un grupo minoritario pudiese apropiarse de aquellas manifestaciones artísticas y culturales de origen autóctono y popular, aunque los miembros de ese grupo de creadores fueran representantes de ‘la otredad’”. AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. *Vanguardismo pictórico y vanguardia política en México*. In: ALTAMIRANO, Carlos (Org.) *Historia de los intelectuales en América Latina*. Vol.II Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX. Buenos Aires: Katz Editores, 2010, p. 474-475.

78 Manuel Gamio (1883-1960) foi um antropólogo e arqueólogo mexicano, cuja obra *Forjando patria*, publicada em 1916, que estruturava sua proposta de “assimilação cultural” dos indígenas à sociedade mexicana, foi considerada uma ruptura em relação ao positivismo de finais do século XIX, ao afirmar que o indígena não era a causa do atraso nacional, mas sim vítima de uma opressão histórica por parte do Estado.

de unidade nacional ancorada, dentre outros elementos, em um suposto talento artístico “nato” dos indígenas, tendo um “passado artístico glorioso” como elemento histórico aglutinador.⁷⁹

A reformulação da identidade nacional mexicana, a partir de uma “cultura revolucionária”, não foi algo unilateral e oriunda de uma determinada elite política, mas antes um entrecruzamento de discursos, que foi se consolidando lentamente, não sem disputas e confrontos. Nesse primeiro momento, durante o governo de Álvaro Obregón, o discurso ideológico pós-revolucionário do Estado ainda não havia adquirido a radicalidade que o governo de Plutarco Elías Calles lhe imputaria. Na primeira metade da década de 1920, observamos intelectuais e artistas se posicionando, definindo suas concepções e, claro, disputando espaço na cultura mexicana.

Se o muralismo se tornou a expressão artística mexicana mais conhecida do século XX, isso não se deu sem que os pintores de cavalete também buscassem ocupar seu espaço. A Escola Nacional de Belas Artes, ainda durante a década de 1910, criou as Escolas ao Ar Livre, que se constituíam de oficinas de paisagismo, nas quais as técnicas do impressionismo e pós-impressionismo eram aplicadas. Nessas instituições, mestres e alunos se interessaram pela paisagem, costumes e os tipos mexicanos, ainda que também buscassem pintar igrejas e conventos coloniais, tipicamente *criollos*. As Escolas ao Ar Livre resistiram por toda a década de 1910 e impactaram tanto pintores que posteriormente aderiram ao muralismo – como o ex-aluno Diego Rivera –, quanto os que se voltaram para a pintura de cavalete, como Roberto Montenegro.⁸⁰ Assim, quando a situação política do país se tornou mais estável, os artistas que retornaram do exterior começaram a se conformar em dois grupos distintos: os muralistas e os pintores de cavalete, como Montenegro, Best Maugard⁸¹ e Dr. Atl.⁸² Segundo

79 AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. *Idem*, p. 473.

80 Roberto Montenegro (1887-1968) embora tenha se dedicado principalmente à pintura de cavalete, também realizou pinturas murais, como a do Monastério de São Pedro e São Paulo. Inicialmente, não houve uma ruptura clara entre a pintura de cavalete e a mural, sendo que apenas posteriormente os muralistas passariam a criticar a pintura de cavalete, como será mostrado nesse trabalho.

81 Adolfo Best Maugard (1891-1964) exerceu várias atividades artísticas, tendo se destacado pela pintura. Como diversos pintores mexicanos, teve parte de sua formação artística na Europa, onde teve contato com as vanguardas estéticas. Exerceu diversos cargos burocráticos, como o de chefe do Departamento de Educação Artística, durante a administração de José Vasconcelos na Secretaria de Educação Pública, bem como os de membro do Conselho de Belas Artes e representante do Departamento de Belas Artes no Conselho de Educação Primária, em 1933.

82 Gerardo Murillo (1875-1964), também conhecido como Dr. Atl, foi pintor e escritor. Seu pseudônimo Atl significa água em náhuatl.

Azuela de la Cueva, essa segunda vertente vinculou-se a um decorativismo orientalista, que se relacionava com a ideia de expressar a “alma de um povo” enquanto “essência do nacional”, mas não mostravam qualquer interesse por associar a arte a uma ferramenta político-propagandística.⁸³

Best Maugard e Montenegro integraram-se ao corpo docente da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) logo após a vitória do constitucionalismo e, mesmo após a vitória de Álvaro Obregón, participaram de compromissos públicos, como foi o caso da Exposição de Arte Popular, ocorrida no dia 19 de setembro de 1920, e da comemoração do Centenário da Independência, no dia 25 de setembro do mesmo ano. Ambos os eventos foram marcados pelo reforço do caráter popular e do “espírito mexicanista”.⁸⁴ O primeiro – a Exposição de Arte Popular – foi inaugurado por Álvaro Obregón, em companhia do seu gabinete, os representantes oficiais da federação, o corpo diplomático, delegados estrangeiros e diversos personagens da sociedade e da intelectualidade.⁸⁵ A exposição, que compreendia os artesanatos populares como objetos de arte, foi levada para diversos lugares dos Estados Unidos, América do Sul e Europa, com o objetivo de promover o mercado artesanal, melhorar o nível econômico de seus produtores e ganhar o reconhecimento e apoio dos governos estrangeiros, mostrando um México cultualmente rico.⁸⁶ O segundo evento – as comemorações do Centenário da Independência – seguiu os mesmos parâmetros da Exposição de Arte Popular, visto que se buscou convocar obras que fossem representativas da arte nacional, predominando os temas de caráter autóctone, bem como paisagens campestres, de mercados populares e ruínas pré-hispânicas. Como ressalta Alicia Azuela de la Cueva, tais eventos “daban pie al ejercicio del poder simbólico, pieza clave y efectiva para el ejercicio del poder político mediante el recurso a los imaginarios sociales y a su capacidad de articular las imágenes, las ideas y las acciones colectivas”.⁸⁷

83 AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. *Vanguardismo pictórico y vanguardia política en México*. In: ALTAMIRANO, Carlos (Org.) *Historia de los intelectuales en América Latina*. Vol.II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX. Buenos Aires: Katz Editores, 2010, p. 477.

84 *Idem*, p. 480.

85 O texto de Alicia Azuela de la Cueva não apresenta os nomes dos acompanhantes de Obregón. Infelizmente, não encontramos essa informação em outras fontes.

86 Deve-se levar em consideração que o país havia ficado com uma péssima imagem após a Revolução de 1910, sendo associado, muitas vezes, à selvageria e à barbárie. Pesa também o fato de que o Porfiriato era considerado, fora do país, como um governo estável, sendo Porfirio Díaz o responsável por haver estabelecido a “ordem” no país após as sucessivas guerras civis durante o século XIX.

87 *Idem*, p. 480.

Diego Rivera, recém retornado da Europa, passou a atacar a concepção de arte apresentada durante a comemoração do Centenário, considerando-a pitoresca, anedótica, burguesa. A arte defendida por Rivera se aproximava da perspectiva de Siqueiros exposta nos *Tres llamamientos de Orientación Actual a los Pintores y Escultores de la Nueva Generación Americana*, ou seja, a “verdadeira arte nacional” deveria voltar-se para a arquitetura e escultura pré-hispânicas, bem como para a arte popular, e em consonância com as aspirações das classes trabalhadoras. Os avanços e rupturas das vanguardas europeias também deveriam ser levados em consideração, de modo a evitar o pitoresco e anedótico. O ataque de Rivera ganhou eco de outros muralistas e a arte de cavalete paulatinamente perdeu espaço para o muralismo, cujo aspecto público e didático encontrava-se com os ideais da nova elite política pós-revolucionária.

Se no campo das artes plásticas se verificava a disputa pela construção simbólica do México pós-revolucionário, o campo literário também fazia parte da construção dessa nova ideia de país. Para isso é preciso refletir sobre o cenário intelectual que se verificava no México de então. Como dito, a Revolução abriu a possibilidade de construção de um novo simbolismo, o que significava alterar as sensibilidades de modo que esta nação pudesse ser imaginada de uma nova maneira pelos mexicanos, tendo as artes e a literatura uma grande importância no processo. Nesse sentido, a inauguração da revista *El Maestro*, em abril de 1921, trazia um artigo do então reitor da Universidade Nacional do México, José Vasconcelos, no qual este vinculava a redenção das “massas” e a justiça social à difusão de uma cultura ilustrada, civilizada – com boas doses de cristianismo – entre a população mexicana. Vasconcelos também condenava uma intelectualidade que, segundo ele, havia perdido “sua influência sobre o povo” por haver se afastado dele, e conclamava os escritores a sair da torre de marfim, preocuparem-se menos com a forma literária da escrita e buscarem a “verdade” e o “esclarecimento.” Nas palavras de Vasconcelos:

Mandai, pois, todos, ideias, mandai fatos e fazei concordar as ideias com os fatos. Precisaí vossos conceitos, fugi da extravagância, cuidai-vos de forjar planos irrealizáveis. Ao sentardes para escrever à Revista, afastai de vossas mentes toda ideia de vanglória pessoal. Não sonheis como amiúde se sonha na primeira juventude – que é tão egoísta – que assegurareis fama literária por escreverdes num jornal de grande circulação; pensai unicamente no bem que fareis com vossas ideias; não percais tempo escrevendo, se não estiverdes certos de que aquilo que escreverdes será útil, nobre ou alto. O público adivinha a vaidade e dela se burla, comovendo-se apenas com o verbo sincero e generoso.

Gostaríamos que esta Revista iniciasse nossos escritores num novo período, que bem poderíamos chamar antiliterário, e que servisse para dizer as coisas como elas são, muito longe das tiranias das formas, muito longe do vão fantasma da glória – mísera glória, que nada mais é do que o aplauso humano – e que permitisse buscar essa verdade que tanto necessitamos, essa injustiça pela qual tanto sangue se derramou, e essa luz que apenas o esforço das consciências sinceras consegue fazer brilhar, de quando em quando e fugidamente, em meio ao descontentamento, em meio à dor e à sombra que por todo lado arcam os homens.⁸⁸

A partir do texto de Vasconcelos é possível inferir dois pontos: o primeiro é que não está claro se o filósofo, por literatura, entendia textos exclusivamente ficcionais ou se incorporava outros gêneros, como o ensaio. De fato, como ressalta Luiz Costa Lima, o termo literatura é muito amplo e pouco preciso, incorporando na maior parte das vezes distintos gêneros, de textos científicos até a poesia, passando por ensaios, crônicas etc.⁸⁹ De acordo com ele, ao longo do tempo o termo literatura foi usado tanto para se referir a um *corpus* textual pertencente a um mesmo campo científico, quanto para se referir àquilo que tem “qualidade estética”, as “belas letras”. Para Antoine Compagnon⁹⁰, o sentido moderno de literatura – vinculado ao romance, teatro e poesia – é inseparável do surgimento do romantismo. A literatura se atrelaria, no entanto, ao ficcional. Em nossa interpretação, Vasconcelos compreende a literatura a partir de uma noção mais ampla, de maneira proposital, como forma de incluir na revista qualquer escrita reflexiva – ensaio, crônica ou mesmo ficção – que pudesse colaborar para seu projeto educativo. Também é preciso levar em conta que sua fala se insere em um momento no qual a profissionalização do escritor ainda está se construindo, principalmente a partir de espaços como os periódicos, e a concepção que se tem do literato é ainda muito próxima do “homem de letras” analisado por Ángel Rama em seu clássico *A cidade das letras*.⁹¹ Dito isso, nosso trabalho em muitos

88 VASCONCELOS, José. Um chamado cordial. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Vanguardas latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Editora Edusp, 1995, p. 263. Embora nossa preferência seja por manter as fontes no idioma original, nesse caso não foi possível devido ao fato de que a tradução contida na coletânea de Schwartz foi a única versão que encontramos. No entanto, acreditamos que a tradução não impede a percepção dos objetivos do texto de Vasconcelos.

89 Ver, sobretudo, a última parte de COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

90 COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

91 RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015. O trabalho de Julio Ramos também

momentos irá mostrar como esse processo de profissionalização e autonomia é muito complexo no México, onde o Estado muitas vezes atuou como mecenas, atribuindo cargos aos escritores, o que lhes permitiu continuar suas atividades literárias. É preciso considerar também que o chamado de Vasconcelos foi um dos primeiros passos em uma discussão que se estendeu por mais de uma década: a da função social da literatura e da arte na construção da “cultura revolucionária”.

Isso nos leva ao segundo ponto do discurso de Vasconcelos: a concepção de que a literatura deve ter uma finalidade. Essa não é uma discussão nova quando se pensa seu lugar social. Rousseau, em seu *Discurso sobre as ciências e as artes*, defendia o uso das ciências, letras e artes para o reforço da moral e das virtudes públicas.⁹² No entanto, o que se observa é que em momentos nos quais se busca uma reformulação da identidade coletiva, como é o caso dos períodos pós-revolucionários, as artes são constantemente apropriadas para a formulação de um novo imaginário, no qual o sentimento de pertencimento dos cidadãos se cruza com uma nova formação social.⁹³

O artigo de Vasconcelos serve como ponto de partida para que possamos compreender como foram se desenvolvendo as divergências literárias que culminaram nos debates de 1925 e 1932. Em 1923, entre os dias 16 e 30 de maio, reuniu-se o Congresso de Escritores e Artistas, cujas discussões se concentraram em dois pontos: o primeiro dizia respeito à questão trabalhista e à função de

analisa esse momento de profissionalização do escritor. Ver RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

92 Nas palavras de Rousseau: “Essas sábias instituições [as academias], consolidadas por seu augusto sucessor e imitadas por todos os reis da Europa, servirão ao menos de freio aos homens de letras, os quais, aspirando todos a ser admitidos nas academias, velarão por si mesmos e procurarão tornar-se dignos por meio de obras úteis e costumes irrepreensíveis. Aquelas, dentre essas companhias, que, pelos prêmios com os quais honram o mérito literário, fizerem escolha de temas próprios a reanimar o amor à virtude no coração dos cidadãos, mostrarão que esse amor reina entre elas e darão aos povos o prazer, tão raro e doce, de ver sociedades de sábios se devotarem a derramar sobre o gênero humano não somente luzes agradáveis, mas também instruções salutares”. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre as ciências e as artes*. Domínio Público. Segunda Parte. Edição Kindle, pos.246.

93 Os trabalhos de Lynn Hunt – *Literatura, cultura e classe na Revolução Francesa* – e Roger Chartier – *Origens culturais da Revolução Francesa* – analisam a construção desse imaginário no caso da Revolução Francesa. No caso da Revolução Russa, o trabalho de Sheila Fitzpatrick, *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*, bem como *Literatura e Revolução*, de León Trotski são bons exemplos da discussão em torno da necessidade ou não que se tinha na Rússia soviética em formular uma “cultura proletária”. HUNT, Lynn. *Política, cultura e classe na Revolução Francesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. CHARTIER, Roger. São Paulo: Ed. Unesp, 2009. FITZPATRICK, Sheila. *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1977. TROTSKI, León. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

escritores e artistas no cenário pós-revolucionário; o segundo, sobre as orientações culturais da Revolução. No campo literário, escritores e críticos se dividiam em dois grupos principais. O primeiro deles defendia a popularização das produções literárias, a partir da presença de um escritor que valorizasse menos o passado – principalmente colonial – e que adotasse perspectivas menos subjetivistas. Este grupo defendia que o escritor deveria abandonar sua “torre de marfim” e direcionar sua produção para o “povo”. O segundo grupo defendia uma autonomia estética, muitas vezes próxima à concepção de “arte pela arte”: compreendiam-se como vanguardistas.

Como ressalta Claude Fell, apesar do entusiasmo inicial, o Congresso não alcançou os objetivos propostos, principalmente devido à multiplicidade de posicionamentos que entraram em conflito. É interessante notar também como o Congresso buscou um consenso no que tocava à formação de uma Confederação de Trabalhadores Intelectuais, o que já indicava um dos primeiros sinais não apenas de uma prática, mas de um vocabulário político que se faria ainda mais presente na década seguinte. Fell resume bem quais eram as propostas colocadas em pauta durante o evento:

Durante la asamblea preliminar, el 15 de mayo, se propone a los congresistas un programa de debates sumamente vasto y ambicioso; incluye y precisa los proyectos elaborados originalmente: creación de una Asociación Intelectual y Artística Mexicana y redacción de sus estatutos; fundación de una casa editorial que será el órgano de la asociación; exención de impuestos y derechos sobre los materiales necesarios para las artes gráficas; reducción de las tarifas postales, con el fin de permitir una mejor circulación del libro; determinación de medios efectivos para abrir el mercado americano al libro mexicano; estudio económico de las facilidades por otorgar al libro hispanoamericano; establecimiento de equivalencias del precio de los libros en todo el continente; proyecto de ley sobre la propiedad literaria y artística; organización de intercambios artísticos internacionales. Además, se someten a los asistentes varias cuestiones que puedan motivar debates; ¿Qué papel puede desempeñar el artista en las relaciones internacionales, en particular dentro del contexto hispanoamericano? ¿Se debe o no fomentar el *folklore* artístico de un país? ¿Qué influencia ejerce el arte sobre la moral de los pueblos?⁹⁴

94 FELL, Claude. *José Vasconcelos. Los años del águila*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 530.

Apesar do fracasso em resolver a maioria dos pontos acima mencionados, as pautas expostas no Congresso são importantes para refletirmos sobre quais eram as principais questões que se delineavam naquele momento. É possível notar que parte delas dizem respeito a uma necessidade observada em modernizar as condições de produção literária no país, como é o caso da fundação de uma casa editorial e a redução de impostos sobre os materiais para artes gráficas. Outras que tocam à circulação dos livros, como a redução de tarifas postais; a abertura para o mercado externo; a equivalência dos preços dos livros em todo o continente; e a organização de intercâmbios artísticos internacionais. E outras são questões morais e/ou intelectuais, que dizem respeito ao lugar do intelectual no continente e no país. A multiplicidade das vertentes literárias e escritores presentes indicam o quão comum esses temas eram para a comunidade literária mexicana, bem como demonstram a necessidade de suporte e adequação desses escritores a uma ordem econômica capitalista na qual a leitura não se restringe apenas a um grupo reduzido de letrados. O México pós-revolucionário, com todos os limites, lutava pela ampliação de uma república das letras que tinha muito de aristocrática em seu funcionamento. Essa busca pela popularização da leitura e da educação perduraria, mesmo quando o próprio campo literário mexicano começasse a se tornar cada vez menos democrático.

Neste ponto de nossa análise, é importante apresentar um outro grupo, também considerado vanguardista: os Contemporâneos⁹⁵, ou, como também se autodenominavam, “o grupo sem grupo”. O grupo dos Contemporâneos compreendia os poetas Carlos Pellicer⁹⁶, Xavier Villaurrutia⁹⁷, Jaime Torres Bodet⁹⁸ e José Gorostiza⁹⁹, entre outros. Estes escritores reuniram-se em revistas literárias

95 No capítulo 3, vamos voltar aos Contemporâneos e demonstrar o aspecto instável, mas não equivocado, de sua complexa classificação como grupo, devido às rivalidades e diferenças internas – em alguns casos, como o de Salvador Novo e Jaime Torres Bodet as relações eram próximas à inimizade.

96 Carlos Pellicer (1897-1977) foi poeta e escritor. Entrou no serviço público durante o período de José Vasconcelos como reitor da Universidade Nacional, na função de redator, e logo ocupou diversos outros cargos em distintos departamentos, como a Escola Nacional Preparatória e a Secretaria de Relações Exteriores.

97 Xavier Villaurrutia (1903-1950) foi poeta, crítico literário e dramaturgo. Um dos membros mais ativos de *Contemporâneos*. Ocupou o cargo de professor de literatura na Universidade Nacional e a chefia da seção de teatro do Departamento de Belas Artes. Também colaborou na chefia de Salubridade do México.

98 Jaime Torres Bodet (1902-1974) foi escritor e poeta, ocupando distintos cargos públicos ao longo de sua carreira, dentre eles o de secretário de Educação Pública – entre 1943 e 1946, durante o governo de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), e entre 1958 e 1964, durante a presidência de Adolfo López Mateos (1958-1964).

99 José Gorostiza (1901-1973) foi poeta e diplomata mexicano. Eleito membro da Academia Mexicana da

tais como *La falange* (1922-1923), *Ulises* (1927-1928) e *Contemporáneos* (1928-1931).¹⁰⁰ Apesar de serem considerados uma vanguarda, os Contemporáneos tinham muitas diferenças em relação aos estridentistas e não apresentavam uma estética próxima à das vanguardas europeias. Se os estridentistas buscavam romper com o academicismo e tornar a literatura acessível a um público amplo – com todas as contradições que a linguagem utilizada pelo grupo permitia –, os Contemporáneos apresentavam uma visão mais elitista da cultura e do lugar do intelectual como difusor social de um projeto cultural. Embora o grupo, assim como os estridentistas, não apresentasse nenhuma concepção xenófoba de cultura, seu universalismo estava muito mais conectado a uma apropriação de clássicos – Dante, Shakespeare, Goethe etc. – do que a um elogio da modernidade, ancorada no progresso tecnológico, automatista e na superficialidade das relações. Esteticamente, os Contemporáneos preocupavam-se com uma literatura intimista, não-pitoresca, autônoma, independente da política e cujo cuidado com a forma e a beleza fossem a fundamentação da poesia. Também esteticamente, sua ruptura é bem menos radical que a proposta pelos estridentistas, como pode ser observado pelo poema *¿Quién me compra una naranja?*, de José Gorostiza, publicado no livro *Canciones para cantar en las barcas* (1925):

¿QUIÉN me compra una naranja

Para mí consolación?

Una naranja madura

En forma de corazón.

La sal del mar en los labios

¡ay de mí!

La sal del mar en las venas

Y en los labios recogí.

Língua em 1954.

100 Embora a revista só tenha sido fundada em 1928, o grupo já existia e colaborava em publicações anteriores, como nosso texto deixa explícito.

Nadie me diera los suyos
 Para besar.
 La blanda espiga de un beso
 Yo no la puedo segar.

Nadie pidiera mi sangre
 Para beber.
 Yo mismo no sé si corre
 O si deja de correr.

Como se pierden las barcas
 ¡ay de mí!
 como se pierden las nubes
 Y las barcas, me perdí.

Y pues nadie me lo pide,
 Ya no tengo corazón.
 ¿Quién me compra una naranja
 Para mi consolación?¹⁰¹

Apesar de estarem situados no campo vanguardista, as relações entre Contemporâneos e estridentistas não eram amistosas, rendendo críticas como a que Salvador Novo, de Contemporâneos – paradoxalmente quem produziu uma poesia mais próxima à de Maples Arce – fez ao grupo em uma edição de *El Universal Ilustrado*:

El estridentismo y la cultura cronológica, intensos peligros, pueden resultaros nocivos en el sentido de que os harán hablar complicada-

101 GOROSTIZA, José. ¿Quién me compra una naranja? In: GOROSTIZA, José. *Poesía y poética*. Buenos Aires, Ciudad de México, Río de Janeiro: ALLCA XX, 1996, p. 7.

mente. Si os llenáis de postizos, ¿cómo queréis que se os reconozca en la calle? Ni convertáis vuestro cerebro en una casa de citas ni comparéis el firmamento con vuestras necesidades personales. El estridentismo fue un grito, o un eco de un grito. ¿Para qué? El joven no grita para demostrar que lo es. El joven se ríe, se alegra, danza, juega. Gritan dos espécimenes opuestos: el salvaje y el que se ha vuelto loco de civilización.¹⁰²

Como ressalta Carlos Monsiváis, os Contemporâneos foram responsáveis por diversas iniciativas no campo cultural mexicano, como a difusão de autores estrangeiros – Gide, Lenormand, Cocteau, Giraudoux etc. –, a fundação de cineclubes, a contribuição com roteiros de filmes mexicanos – ¡Vámonos con Pancho Villa, El signo de la muerte, Capitán Aventurero –, a crítica cinematográfica e de artes plásticas, a difusão de uma nova poesia internacional – tradução de Pound, Eliot, Cummings, Sandburg etc. – e a atuação no jornalismo cultural e político, buscando a defesa de uma nova estética e criticando o que consideravam um “nacionalismo pitoresco”.¹⁰³

Enquanto os estridentistas – apesar de todo o impacto de sua ruptura estética – ficaram à margem do circuito cultural mexicano, os Contemporâneos conseguiram maior difusão, em grande parte devido às suas alianças políticas. De fato, diversos contemporâneos contaram com o apoio de José Vasconcelos, como foi o caso de Jaime Torres Bodet, seu secretário particular. Esta relação entre intelectuais e Estado seria uma constante ao longo da primeira metade do século XX: enquanto os primeiros se ocupavam em construir uma simbologia que reforçasse o novo imaginário social e atuavam na elaboração de diversas políticas públicas, o segundo fornecia cargos que lhes permitissem pagar suas despesas. Como veremos mais à frente, muitas vezes não havia problema quanto ao aspecto crítico de algumas obras, desde que elas não ameaçassem o *status quo* e, ao mesmo tempo, contivesse elementos que permitissem fundamentar a nova “cultura revolucionária”.

102 NOVO, Salvador. Estantería. In: *Los contemporáneos en El Universal*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 297-298. Texto publicado originalmente em *El Universal Ilustrado*, no dia 11 de outubro de 1928. Outro fato que atesta esta rivalidade é a provável referência a Jaime Torres Bodet e a Bernardo Ortiz de Montellano como os “lameplatos” de González Martínez, em *Actual n.º1*. Por outro lado, não podemos perder de vista que Novo chegou a ter um poema introduzido em *Actual n.º3*, o que leva Elisa Rashkin a especular uma relação cordial entre Novo e Maples Arce. A colaboração entre escritores rivais é constante no cenário cultural mexicano das décadas de 1920 e 1930, o que demonstra uma espécie de “circuito fechado” no qual esta elite cultural-intelectual se relacionava.

103 MONSIVÁIS, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El colegio de México, 2010, pos.2491-2499.

Em meio a esse ambiente no qual a literatura começou a ser um tema de disputa política, não podemos deixar de mencionar a importância do Ateneu da Juventude para a renovação cultural mexicana. Ao abordar o Ateneu, é necessário mencionar as ambiguidades que o constituem: se por um lado foi fundamental para a ruptura com o positivismo porfirista, por outro, consolidou-se com o apoio de notórios positivistas, como o ex-secretário de Instrução Pública, Justo Sierra.¹⁰⁴ Se alguns de seus intelectuais, como José Vasconcelos, Alfonso Reyes¹⁰⁵ e Antonio Caso¹⁰⁶, exerceram papéis importantes nas administrações pós-revolucionárias, outros foram claramente anti-revolucionários – como o próprio Antonio Caso, José María Lozano¹⁰⁷ e Nemesio García Naranjo.¹⁰⁸

Estas complexidades já se apresentavam nos anos iniciais do Ateneu: fundado em 1907 como Sociedade de Conferências, o grupo propunha combater o positivismo, que se constituía por uma visão social evolucionista, tecnicista e utilitária,

104 Justo Sierra Méndez (1848-1912), foi escritor, historiador, jornalista, poeta, político e filósofo, além de discípulo de Ignacio Manuel Altamirano. Durante o Porfiriato, ocupou diversos cargos públicos, como o de deputado (1882-1894), ministro da Suprema Corte de Justiça (1894-1900) e secretário de Instrução Pública e Belas Artes (1905-1911). Apesar de atrelado à burocracia porfirista, Sierra foi reconhecido por muitos revolucionários – como o próprio Francisco Madero – como um agente importante para a história do México e fundamental para o desenvolvimento da educação pública mexicana.

105 Alfonso Reyes (1889-1959) foi um dos intelectuais mexicanos mais importantes da primeira metade do século XX. Suas contribuições como poeta, ensaísta, escritor, crítico e diplomata foram fundamentais para a difusão da cultura mexicana no exterior. Em diversos momentos, como na polêmica de 1932 – que será abordada no capítulo 3 –, o escritor exerceu um papel de “guia” da juventude literária mexicana. A atuação de Reyes como representante do governo pós-revolucionário no exterior é particularmente interessante pelo fato de seu pai, Bernardo Reyes (1850-1913), aliado de Porfirio Díaz, ter sido um dos mais notórios anti-revolucionários mexicanos, tendo falecido num levante contra o primeiro presidente revolucionário, Francisco Madero, no episódio que ficou conhecido como *Decena Trágica*.

106 Antonio Caso (1883-1946) foi um destacado filósofo. Exerceu, dentre outros, os cargos de diretor da Escola Nacional Preparatória, em 1909; reitor da Universidade Nacional do México, em 1920; diretor da Faculdade de Filosofia e Letras (1930-1932), além de ter sido o primeiro presidente do Ateneu da Juventude. Apesar de ter feito parte da política cultural pós-revolucionária, Caso posicionou-se a favor de Porfirio Díaz, presidindo o Comitê Juvenil Pro-reeleição em oposição à candidatura de Francisco Madero. Ver MONSIVÁIS, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El colegio de México, 2010, pos.300.

107 José María Lozano (1878-1933) foi advogado e escritor, e atuou como secretário de Instrução Pública e secretário do Comércio durante a administração de Victoriano Huerta (1913-1914).

108 Nemesio García Naranjo (1883-1962) foi advogado, escritor, poeta. Durante o governo de Victoriano Huerta, exerceu o cargo de ministro de Instrução Pública – após Lozano –, onde iniciou a renovação do método de ensino da Escola Nacional Preparatória, substituindo a abordagem positivista por uma baseada na escola filosófica de Henri Bergson e Émile Boutroux – ambos autores referenciais do Ateneu da Juventude.

mas via com bons olhos iniciativas como a educação laica de Gabino Barreda¹⁰⁹, chegando a organizar uma sessão na Escola Preparatória em homenagem à memória do positivista.¹¹⁰ O grupo oficialmente adotou o nome de Ateneu da Juventude em 1909 e contou com o apoio de positivistas como Justo Sierra, Porfirio Parra¹¹¹ e Pablo Macedo.¹¹² Não obstante, é fato que adotaram leituras que não eram canônicas para os positivistas, como Platão, Schopenhauer, Kant, Hegel, Nietzsche, Bergson etc. O arielismo,¹¹³ baseado no livro *Ariel*¹¹⁴, do ensaísta uruguaio José Enrique Rodó, também foi apropriado por diversos ateneístas – como foi o caso de Alfonso Reyes, José Vasconcelos e Pedro Henríquez-Ureña¹¹⁵ – o que contribuiu para que o movimento adotasse uma perspectiva estruturada a partir de um equilíbrio entre a leitura dos clássicos humanistas e a defesa de um espiritualismo hispano-americanista. Henri Bergson foi um autor particularmente influente para os ateneístas, colaborando de maneira fundamental para uma perspectiva metafísica intuitiva e espiritualista, bastante distinta do positivismo que havia sido hegemônico a partir de finais do século XIX. Os ateneístas, mais do que ler as obras desses autores, dedicaram-se a difundir-las no México, bem como, a partir delas, propuseram novas abordagens teóricas para refletir sobre as questões do país. Nesse sentido, a fundação da Universidade Popular Mexicana¹¹⁶, em 1912, mesmo tendo como lema uma frase de Justo Sierra – “La ciencia

109 Gabino Barreda (1818-1881) foi um importante médico e filósofo mexicano. Adepto do positivismo, foi o primeiro diretor da Escola Nacional Preparatória, o mais importante instituto de formação de educação secundária do país. Diversos ateneístas estudaram na Escola Nacional Preparatória, onde tiveram contato com as ideias positivistas.

110 MONSIVÁIS, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México, 2010, pos.287.

111 Porfirio Parra (1854-1912) foi escritor e médico, ocupando diversos cargos públicos durante o Porfiriato, como o de diretor da Escola Nacional Preparatória e diretor fundador da Escola de Altos Estudos. Discípulo de Gabino Barreda, adotou o positivismo como corrente filosófica.

112 Pablo Macedo (1851-1919) foi advogado e um dos Científicos.

113 O arielismo será abordado mais detalhadamente no capítulo 3. No momento, de forma resumida, destacamos seu aspecto espiritualista, baseado em uma apropriação da cultura greco-latina em oposição ao que seu autor, José Enrique Rodó (1871-1917), considerava o “utilitarismo” estadunidense.

114 RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Buenos Aires: Editorial Cervantes, 1920.

115 Pedro Henríquez-Ureña (1884-1946) nasceu na República Dominicana, mas exerceu parte considerável de sua vida intelectual no México e na Argentina. Atuou como filósofo, crítico e escritor, e também foi membro do Ateneu da Juventude.

116 A Universidade Popular Mexicana foi uma instituição privada, na qual os ateneístas lecionavam e davam conferências públicas, a partir de temas discutidos nas reuniões e nos estudos realizados por seus membros. Diferente das universidades tradicionais, a Universidade Popular Mexicana não conferia títulos e suas aulas podiam ser assistidas de maneira livre.

protege a la pátria” –, configurou-se como um centro importante – ainda que intermitente – de profusão dessas rupturas teóricas.

Diversos membros do Ateneu da Juventude, ou do Ateneu do México – último nome adotado pela instituição, em 1912 –, exerceram papéis importantes no período pós-revolucionário. Alguns ateneístas destacados – como Alfonso Reyes, Antonio Caso e Pedro Henríquez Ureña – foram importantes divulgadores de uma cultura humanista que passou a prevalecer como um dos fundamentos da cultura revolucionária. Nesse sentido, ainda que os ateneístas não se posicionassem como defensores de uma cultura estritamente nacionalista, acreditavam que uma concepção universalista de cultura deveria ser o caminho para que o México conseguisse construir uma nova cultura nacional. Como criadores da Universidade Popular e como agentes de Estado responsáveis por políticas públicas, buscaram democratizar a cultura em um país que aspirava por uma reestruturação política, social e cultural que trouxesse dentro de si o gérmen da justiça social. Foram esses primeiros anos da década de 1920 fundamentais para o surgimento de um problema crucial na cultura, e logo, na literatura mexicanas: conciliar o acesso democrático à arte ao mesmo passo em que se construía uma arte democrática. Embora se confundam, tratam-se de problemas diferentes: o primeiro diz respeito a como tornar os meios culturais mais acessíveis; o segundo, em como representar as camadas populares nesses meios.

A polêmica de 1924-1925

Até o momento, buscamos mostrar como se configuraram os principais agentes culturais em torno da reconstrução simbólica do México a partir da década de 1920. Ressaltaram-se então alguns dos antecedentes da polêmica que se tornaria o ponto de partida para uma complexa reflexão acerca da história da cultura e da literatura mexicana e, principalmente, sobre qual deveria ser o tipo de literatura “revolucionária”. Como visto, desde os anos iniciais da década, despontaram os argumentos básicos a respeito de como deveriam se posicionar os escritores e artistas frente ao desafio de se construir uma nova identidade nacional e um novo imaginário social mexicano. Enquanto a pintura modelo, principalmente a pintura mural, vinha se definindo de maneira mais clara, o campo literário permanecia obscuro, sendo que as vanguardas literárias e suas rupturas formais pareciam agradar pouco a um público e a uma crítica de concepções bastante tradicionais. Some-se a isso o desejo de ver a Revolução ser representada na lite-

ratura e, assim como a Revolução alimentou os anseios por um país mais justo e democrático, passou a existir o desejo de uma literatura que assim o fosse. O ultra-modernismo defendido pelo estridentismo, bem como a sofisticação cultural proposta pelos Contemporâneos, pareciam não atender a esses quesitos – embora em 1924/1925 esse ainda era um debate aberto.

Um outro ponto precisa ser considerado, qual seja, a situação política do país. Para além da reestruturação material e simbólica, o governo de Álvaro Obregón foi um dos períodos no qual mais se gozou de liberdade de expressão e artística no país. Quando tudo ainda estava por ser feito, as restrições e os modelos culturais – e políticos – ainda não haviam adquirido contornos bem definidos. A ruptura revolucionária colocava em aberto um presente preenchido pelas mais variadas possibilidades, no qual tudo parecia ganhar corpo a partir de testes e debates.

No entanto, se Álvaro Obregón era uma personalidade política conhecida por todos, cuja legitimidade fora adquirida não apenas no levante de Agua Prieta, mas, antes, nas batalhas da década revolucionária e nas consequentes vitórias sobre as tropas villistas, o mesmo não acontecia com seu sucessor, o então obscuro general Plutarco Elias Calles. Complicava sobremaneira a ascensão de Calles o momento conturbado no qual chegou ao poder: após ser indicado por Obregón para ser seu sucessor, levantou-se em armas o ex-presidente interino Adolfo de la Huerta, quem se julgava merecedor do apoio do presidente. A rebelião delahuertista foi derrotada em fevereiro de 1924, terminando com o exílio de De la Huerta. Esse conturbado processo levou Calles a reforçar o aparato simbólico que poderia construir sua legitimidade. O novo presidente estava atado à lealdade para com Obregón, devendo continuar seus projetos e programas, incorporando obregonistas à sua administração, limitando sua liberdade de ação, ao passo em que buscava um reconhecimento público para si e seu governo.¹¹⁷ A saída para isso foi a afirmação de uma autoridade pautada a partir da lei e de uma definição ideológica menos aberta, por parte do Estado. Para isso, uma reorganização das instituições públicas, das organizações ligadas ao governo e de formas de consciência ideológica – como a escola e a Igreja – se fizeram fundamentais.

No plano discursivo, o governo de Calles foi responsável por uma mudança na semântica revolucionária que seria reproduzida por todos os governos posteriores: a construção de uma ideia da Revolução Mexicana que não se limitava à luta armada. Assim, nas palavras de Guillermo Palacios, “a luta armada passa

117 DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 42.

a ser *uma* ideia da Revolução, mas não *a* ideia, muito menos *a* Revolução”.¹¹⁸ Essa alteração semântica implica em uma sensibilidade temporal ambígua, que une o passado bélico ao presente através da projeção de um futuro indefinido no qual as promessas democráticas seriam cumpridas. Essa dicotomia semântica conferiu legitimidade a uma bifurcação entre “revolucionários” – os que apoiam o governo – e “reacionários” – os opositores. A partir dessa alteração, o conceito de “revolução”, quando associado à Revolução Mexicana e às elites políticas, passou a servir a dois usos: como código ideológico e instrumento de governo, que variou entre o dogmatismo e uma flexibilidade sujeita às mais variadas circunstâncias.¹¹⁹ Em uma estratégia política fundamental para a estruturação da ideologia oficial, justamente quando a Revolução começava a pertencer ao passado, ela foi colocada em um *continuum* indeterminado. Na prática, a repressão à rebelião delahuertista e a ascensão de Calles foram passos fundamentais para a impossibilidade de instalação de uma política democrática-liberal no México, sendo que os sucessivos governos mantiveram, e aperfeiçoaram, o aparato ideológico e burocrático criado por Calles, restringindo a democracia – mesmo em seus momentos mais inclusivos, como foi o governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940) – aos limites estabelecidos por quem ocupava o poder. O governo de Álvaro Obregón foi o último suspiro da democracia liberal proposta por Francisco Madero.

Nesse contexto, o ambiente de acirramento ideológico começou a repercutir em diversas esferas culturais do país, como o Direito, a pintura e, como buscaremos mostrar aqui, na literatura. Novamente sentimos a necessidade de ressaltar que o que se observava nesse momento era um cruzamento entre diversos discursos e intenções, ou seja, dito de maneira mais clara, se o Estado buscou um acirramento ideológico, este entrou em consonância com o acirramento nos debates culturais, cada um deles se retroalimentando. Isso não quita o fato de que diversas iniciativas, como a polêmica literária de 1924-1925, deram-se de maneira independente da atuação do Estado, ainda que posteriormente este buscou interferir na discussão.

118 Encontramos a citação do trecho de Palacios no livro de Arciniega. Ver: DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por la cultura “revolucionaria”* (1925). México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 124-125, nota 122.

119 *Idem*, p. 126. A flexibilidade desse uso ideológico do conceito de revolução e suas implicações foram desde as políticas de inclusão cardenistas até a justificativa da entrada do México no NAFTA, no início dos anos 1990.

A polêmica iniciou-se quando Febronio Ortega¹²⁰, Carlos Noriega Hope¹²¹ e Arqueles Vela publicaram, sob o pseudônimo de José Corral Raigán, o artigo “La influencia de la Revolución en nuestra literatura”, apontando o nome de Mariano Azuela como um “futuro grande novelista” da Revolução.¹²² A resposta veio um mês depois, quando Júlio Jiménez Rueda¹²³ publicou, na mesma revista, o artigo “El afeminamiento de la literatura mexicana”, questionando a falta de uma literatura que representasse os eventos da década anterior, que fosse “viril” e diferente do que se observava na literatura de então. Francisco Monterde, por sua vez, revidou Jiménez Rueda, através do artigo “Existe una literatura mexicana viril” – publicado em *El Universal*, no dia 25 de dezembro de 1924 –, no qual afirmou a existência de uma literatura revolucionária e “viril”, apontando o nome de Mariano Azuela e sua obra *Los de abajo* como exemplos a serem seguidos, denunciando também a péssima condição de publicação e a falta de conhecimento da literatura mexicana por parte de seus críticos. Segundo Monterde:

Por *Los de abajo* y otras novelas, puede configurar a la cabeza de esos escritores mal conocidos, por deficiencias editoriales – él mismo edita sus obras en imprentas económicas, para obsequiarlas –, que serían populares y renombrados si sus obras se hallaran bien impresas, en ediciones modernas, en todas las librerías y fueran convenientemente administradas por agentes de los estados. ¿Quién conoce a Mariano Azuela, aparte de unos cuantos literatos amigos suyos? Y, sin embargo, es el novelista mexicano de la Revolución, el que echa de menos Jiménez Rueda en la primera parte de su artículo.¹²⁴

120 Nascido Gregorio Ortega Hernández (1902–1981), assinava com vários pseudônimos, como “Febronio Ortega”, “Ortega” e “Máximo Bretal”. Foi um destacado crítico literário e colaborou na divulgação da obra de Mariano Azuela no exterior. Ver GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013, p. 108–111.

121 Carlos Noriega Hope (1896–1934) foi escritor e crítico literário, mais conhecido por seu trabalho no semanário *El Universal Ilustrado*, no qual trabalhou desde 1920 até o ano de sua morte. O semanário foi responsável pela divulgação de diversas obras literárias mexicanas, de autores estridentistas, contemporâneos e a de Mariano Azuela, entre outras.

122 RUFFINELLI, Jorge. La recepción crítica de *Los de abajo*. In: AZUELA, Mariano. RUFFINELLI, Jorge (org.) *Los de abajo*. Ed. Crítica. Madrid: ALLCA XX, 1996, p. 233.

123 Julio Jiménez Rueda (1896–1960) foi um importante estudioso da literatura mexicana e crítico literário. Destacou-se por estudos sobre a cultura durante o período colonial e por sua atuação como crítico, sendo ator fundamental na polêmica de 1925.

124 MONTERDE, Francisco. Existe una literatura mexicana viril. In: MONTERDE, Francisco (org.). *Mariano Azuela y la crítica mexicana*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 13.

Antes de prosseguir no debate, faz-se necessária uma breve apresentação da obra de Mariano Azuela, de modo a entender os diversos elementos apresentados na polêmica. *Los de abajo* conta a história de Demetrio Macías, pequeno proprietário do norte do México que entrou na Revolução devido a conflitos com o *cacique*¹²⁵ de sua região, Don Mónico. O romance começa com a invasão da propriedade de Demetrio pelos homens de Don Mónico, que logo são assassinados pelo proprietário. Demetrio pediu para que sua mulher fugisse, antes que Don Mónico mandasse mais homens. Após a fuga desta e da saída de Demétrio da propriedade, sua casa foi queimada. Como vingança, reuniu alguns amigos para enfrentar o *cacique*. No meio do caminho, encontrou outra personagem, Luis Cervantes, um jornalista que antes se posicionava contra os ideais revolucionários, mas que logo enxergou na Revolução uma possibilidade de ganhos financeiros e convenceu Demetrio a aceitá-lo em suas fileiras. Luis Cervantes destoava completamente dos outros membros da tropa de Demetrio. Enquanto esses eram homens brutos, rústicos e não compreendiam plenamente o significado político e, principalmente, simbólico da Revolução, Luis Cervantes era culto, apresentava uma fala elaborada e um discurso sobre a Revolução que não podia ser compreendido pelos homens de Demetrio, nem mesmo pelo próprio líder. O personagem representava o intelectual corrompido, oportunista, que pouco se importava com a Revolução e os homens que nela combatiam, visando apenas seus próprios interesses. Enquanto a influência de Cervantes sobre Demetrio crescia, este ganhou várias batalhas, venceu Don Mónico e tornou-se general da Revolução.

A segunda parte da obra apresenta os personagens mais violentos e cruéis do livro: “La Pintada” e “El Guero Margarito”. Através deles, Azuela começou a mostrar os pontos negativos da Revolução: os saques, os assassinatos, os estupros, a barbárie das tropas revolucionárias, o personalismo. Por fim, após as derrotas sofridas por Villa nas Batalhas de Celaya, e com a crescente corrupção das tropas de Demetrio, seus homens foram ficando cada vez menos estimulados e o fim da história de Demetrio se anunciava.

Na terceira e última parte, ocorre o assassinato de Demetrio e de sua tropa por soldados constitucionalistas, no mesmo local em que a história começou, perto do rancho de Demetrio. O caráter circular da obra representa a posição de Azuela

125 No contexto latino-americano, o fenômeno do caciquismo e caudilhismo são frequentes. Referem-se aos chefes políticos e militares regionais ou mesmo nacionais. Uma comparação política razoável com a história brasileira seria a figura do coronel, característica do fenômeno do coronelismo do século XIX e das primeiras décadas do século XX.

em relação à Revolução: após a morte de muitos revolucionários, pouco traria de novo ao México, que permaneceria nas mãos de grandes caudilhos.

Como pode ser notado, a obra apresenta um forte pessimismo, o que levou diversos críticos a atacá-la, como Victoriano Salado Álvarez, que considerou o romance “niilista”.¹²⁶ A polêmica envolveu os mais diversos grupos e críticos literários, configurando-se campos de aliança e oposição, ataques pessoais e uma profunda reconsideração literária, histórica e política.

Por um lado da polêmica, havia uma disputa geracional, separando os escritores jovens vinculados ao estridentismo e Contemporâneos dos escritores vinculados à burocracia porfirista; por outro lado, havia os críticos que se dividiam entre apoiar ou não as vanguardas. A disputa era por uma literatura que representasse a “cultura revolucionária” e os valores que esta abarcava. O ponto de início dessa diferença foi a defesa de uma literatura “viril” – como propunha Jiménez Rueda – que buscava uma obra e/ou escritor que pudesse representar a coragem, violência e força dos homens que lutaram na Revolução, bem como narrativas que tratassem dos anos de combate vivenciados pouco antes.¹²⁷ Some-se a isso o fato de que a construção dessa “cultura revolucionária” defendida pelo Estado mexicano pós-revolucionário e por diversos intelectuais, como mencionado, também buscava valorizar as culturas e hábitos populares – sobretudo indígenas – e a mestiçagem como elemento fundamental constituinte do “povo” mexicano.¹²⁸

Resumindo, do ponto de vista dos nacionalistas, defendia-se uma literatura: 1) com um fim “prático” e “social”; 2) que lutasse contra o “preciosismo” literário; 3) que fosse “moderna”, “nacionalista” e comprometida com as classes trabalhadoras; 4) que fosse “reflexo” dos acontecimentos literários; e 5) que concordasse e defendesse a Revolução. Por outro lado, os estridentistas propunham uma literatura que: 1) buscasse a verdade “pensada” e não “aparente”; 2) valores intrínsecos às obras e não relacionais ao meio externo; 3) a emoção estética do cotidiano e do desenvolvimento industrial; 4) o cosmopolitismo; 5) contra as academias e instituições semelhantes; 6)

126 SALADO ÁLVAREZ, Victoriano. Las obras del doctor Azuela. In: MONTERDE, Francisco (org.). *Mariano Azuela y la crítica mexicana*. México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 21.

127 As referências à construção de uma “cultura revolucionária” nos anos 1920 encontra-se bem argumentada em DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por una cultura revolucionaria (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

128 AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. Vanguardismo pictórico y vanguardia política en la construcción del Estado nacional revolucionario mexicano. In: ALTAMIRANO, Carlos (Dir.) *Historia de los intelectuales en América Latina*. Vol.2. Buenos Aires: Katz Editores, 2010; BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *Morte e vida da Revolução Mexicana: Los de abajo* de Mariano Azuela. São Paulo: PUC-SP, 1996, (Dissertação de Mestrado em História).

literatura que vivesse e escrevesse sobre o momento presente. Os Contemporâneos – ainda que não tivessem sido formuladas e explicadas como propostas – buscavam: 1) partir de critérios de rigor crítico e autocrítico; 2) fugir das doutrinas e manifestos propositivos; 3) exigir uma consagração à literatura como ato de fé e profissão; 4) renegar programas; 5) aprofundar na sensibilidade e inteligência íntimas; 6) rigor formal; 7) obra artística que se desenvolvesse apenas em função de si mesma; 8) contra localismos pitorescos; 9) “voltar ao mexicano” para recuperar o que ele tivesse de universal; e 10) reconsiderar crítica e criativamente a história nacional passada e presente como modo de construir uma tradição viva.¹²⁹

A análise exige atenção aos termos empregados na polêmica. Os polos de oposição semântica “viril” e “afeminado” são especialmente importantes se considerarmos que lhes foram dados valores estéticos e considerados excludentes. Mais que isso, foram considerados pontos de partida para uma profunda consideração sobre os padrões literários desejados para a nova literatura mexicana. Note-se que a resposta de Monterde em nenhum momento questiona o uso dessas categorias, antes as reforça por considerar a obra de Azuela como “viril”. Nesse sentido, é preciso compreender o uso da expressão “viril” no contexto social e político mexicano, de acordo com o que Elías Palti – seguindo Quentin Skinner e Pocock – apresenta como fundamento metodológico para uma nova abordagem da história das ideias: é preciso saber o que queria dizer determinado agente quando disse as coisas que disse, ou seja, é preciso compreender o uso dessas expressões de acordo com o uso no campo semântico mexicano daquela época.¹³⁰ Díaz Arciniega afirma que a expressão “viril” era de uso comum tanto na linguagem coloquial, quanto na burocrática da época. Por “viril” atribuíam-se significados como “fortaleza”, “hombriedade”, “retidão”, “decisão”, “compromisso”, “entrega” e, inclusive, “revolucionário”.¹³¹ Chama a atenção a clara identificação entre a virilidade como algo revolucionário, e, de modo indireto, do realismo cru e violento de *Los de abajo* com o modelo literário desejado, deixando de fora a poesia moderna e futurista dos estridentistas e a harmonia poética e bela dos Contemporâneos.

Nesse momento, nos parece proveitosa a abordagem de Luiz Costa Lima para analisar as capacidades representativas das distintas vertentes literárias colocadas em

129 DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por uma cultura revolucionaria (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 126-127.

130 PALTÍ, Elías. *O tempo da política: o século XIX reconsiderado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. SKINNER, Quentin. *Visões da política*. Sobre os métodos históricos. Algs: Editora Difel, 2002. Ver principalmente o capítulo 4, “Significação e compreensão na história das ideias”.

131 *Idem*, p. 75.

contraposição durante a polêmica. O teórico brasileiro afirma que a ficção se manifesta a partir de uma “homologia funcional” em relação ao objeto representado, ou seja, ela funciona *como se fosse* o objeto representado, guardando semelhanças e diferenças em relação a ele. Assim, não necessita ser idêntico ao objeto, apenas ocupar uma função semelhante à dele.¹³² Esse é o centro da polêmica de 1924–1925, na qual se busca uma literatura que representasse a Revolução. É preciso evitar uma abordagem teleológica e se atentar que naquele momento existiam diversas possibilidades e interpretações possíveis sobre qual literatura deveria ser considerada revolucionária.

Assim, estridentistas e contemporâneos defendiam seu direito de pautar qual deveria ser a “nova literatura mexicana”, a partir de obras que provocassem uma ruptura estética no campo literário, assim como a Revolução tinha provocado uma ruptura no campo político-social. Para esses grupos, a representação não se daria por uma tentativa realista de reproduzir na literatura os elementos observados nas batalhas da década anterior, mas sim por sua função de ruptura sensível no campo estético. Este é um debate que nos parece ainda mais relevante quando ressaltamos que os intelectuais mexicanos estavam atentos às discussões que ocorriam na Rússia, nas quais as vanguardas cubo-futuristas disputavam a hegemonia cultural soviética com os defensores do que mais tarde se configurou como o “realismo socialista”.¹³³ Elissa Rashkin associa a vontade de ruptura dos estridentistas com a renovação cultural observada no México nos anos 1920, vendo em suas obras um reflexo das forças de mudança em atividade e do caos revolucionário da década passada.¹³⁴ Segundo Carlos Monsiváis, essa identificação com a Revolução era defendida pelos próprios estridentistas, simbolizando uma vontade de corresponder à Revolução Mexicana através da iconoclastia.¹³⁵

132 LIMA, Luiz, Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

133 Sobre o debate cultural na União Soviética, ver os já citados FITZPATRICK, Sheila. *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1977. TROTSKI, León. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. Sobre as relações estabelecidas pelos intelectuais mexicanos entre a disputa cultural do México e da Rússia, ver os trabalhos de DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por una cultura revolucionaria (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 106-107; MONSIVÁIS, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México, 2010, pos.1985-1989. A comparação entre os dois contextos era propícia aos intelectuais mexicanos, visto as duas revoluções ocorrerem em períodos bastante próximos e seus desdobramentos serem marcados pela preocupação em redefinir os padrões culturais de suas nações.

134 RASHKIN, Elissa J. *La aventura estridentista*. Historia cultural de una vanguardia. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. Edição Kindle, pos.333.

135 MONSIVÁIS, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México D.F.: El Colegio de México, 2010,

Esse embate pode parecer estranho aos olhos de quem analisa o Romance da Revolução Mexicana como uma tradição já consolidada e identificada com a Revolução, enquanto as vanguardas – principalmente o Estridentismo – buscavam uma autonomia literária, mais preocupadas com a forma do que com a reprodução de um conteúdo realista que expressasse os temas revolucionários. No entanto, essa disputa se torna menos estranha quando nos atentamos para o caráter eminentemente político das vanguardas, expresso não apenas no significado do termo – “vanguardas” é um conceito político-militar identificado com aqueles que se colocavam à frente na revolução socialista –, mas também em seus meios de apresentação: os manifestos, com sua linguagem violenta e autoritária, buscavam anunciar suas intenções literárias, bem como seu ataque a inimigos estéticos, configurando-se como um ato eminentemente político.¹³⁶

Outro aspecto central em nossa pesquisa é a concepção de que as obras literárias realizam sua própria política a partir da capacidade de distribuição de lugares, tempos, valores, personagens e palavras. Isso é particularmente relevante em um momento como os anos 1920 no México, no qual a Revolução instaura um novo senso comunitário, baseado em uma ruptura que é comum – mas não igual – a todos. Segundo Rancière:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.¹³⁷

pos.1963; 1996.

136 Sobre os aspectos políticos das vanguardas, ver JITRIK, Noé. Las dos tentaciones de la vanguardia. In: PIZARRO, Ana (org.) *América Latina: palabra, literatura e cultura*. Vol.3. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, p. 63,70; SCHWARTZ, Jorge. Introdução. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Vanguardas latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Editora Edusp, 1995, p. 33-35.

137 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 15.

Se a ruptura revolucionária fornece um presente de incertezas e esperanças comum a todos, bem como uma ressignificação da política e do simbólico compartilhados, é válido refletir sobre como a literatura contribuiu para estabelecer uma nova divisão do sensível, considerando sua capacidade de realizar política. Nesse aspecto, o debate da “arte pela arte” versus a “arte realista” perde parte de seu sentido, concentrando a análise em como estas obras dão visibilidade ou ofuscam certos agentes; sobre como representam os mesmos; de que modo elas são, em si mesmas, mais autoritárias ou mais democráticas. Isso não invalida, de forma alguma, as intenções e objetivos dos escritores ao escreverem suas obras, tão caros à história intelectual, mas antes agrega um novo nível de análise nas relações entre os escritores e suas obras.

Nessa nova partilha do sensível, o espaço público e seus agentes foram ressignificados e a literatura colaborou para a construção de uma nova sensibilidade social, bem como para uma nova redistribuição de valores. Enquanto política, podemos nos atentar se estas obras reproduziam valores liberais, democráticos, autoritários etc. Sendo assim, nos vemos diante de múltiplas possibilidades de análise.

É preciso nos ater às especificidades das práticas políticas. No caso mexicano, o liberalismo foi historicamente construído como a defesa de liberdades individuais – principalmente a liberdade da propriedade privada –, a liberdade de imprensa, a defesa da educação laica e por um forte anticlericalismo, enquanto a democracia, principalmente após o período revolucionário, foi compreendida como a instalação de uma política que representasse o “povo”. Se, na prática, as liberdades individuais e a democracia se submeteram ao centralismo autoritário exercido pelas sucessivas elites políticas que governaram o país, isso não parecia uma contradição para os governantes.

Este esclarecimento nos leva à certeza de que as relações entre política e literatura no contexto pós-revolucionário eram mais complexas do que pareciam à primeira vista. A convicção dos estridentistas de que faziam política revolucionária a partir da literatura pode ser compreendida pela defesa de um espaço urbano que permitia uma liberdade homóloga ao liberalismo político. Prova disso é a misteriosa *Señorita Etcétera*, que apresenta uma independência sexual que lhe permite ter relações com um desconhecido sem qualquer constrangimento.¹³⁸ Por outro lado, a mesma obra, como já mostrado, é crítica quanto a determinados avanços que eles consideravam perigosos para a ani-

138 A menção à *Señorita Etcétera* nesse momento do texto é apenas para fundamentar melhor nossa análise. As questões de gênero posteriormente serão discutidas de maneira mais detida.

quilhação dessas liberdades individuais, como o feminismo e a sindicalização. Enquanto o feminismo e a sindicalização lutavam por direitos que levariam a um aprofundamento da democracia, a obra de Arqueles Vela estabelecia o caráter massivo destes movimentos como uma limitação ao individualismo.¹³⁹

Em contrapartida, quando se analisa *Los de abajo* – escrita por um liberal –, a relação entre política e literatura se torna ainda mais complexa: trata-se de uma obra cuja organização dos elementos nos conduz a um avanço democrático na literatura ao dar visibilidade às camadas populares, – protagonistas da obra – em oposição à literatura que vigorava no porfirismo. Esta democracia não se limita aos protagonistas, mas antes se estende para a representação das falas, hábitos e costumes populares, apresentando-se mesmo no título da obra: *Los de abajo* não é nenhum personagem em especial, mas sim as próprias camadas populares, o sujeito coletivo mais importante da Revolução. Assim, a obra colaborou para dar visibilidade a elas, projetando os camponeses e indígenas, seus hábitos, fala e vestimentas, antes marginalizados na cultura mexicana.

Por outro lado, *Los de abajo* tampouco pôde evitar uma ambiguidade que lhe é inerente: apesar de colocar as camadas populares no centro da narrativa – contribuindo para uma literatura mais democrática –, a perspectiva liberal de Azuela não deixa de transparecer na obra, apresentando a Revolução como bárbara e denunciando os roubos e assassinatos cometidos pelos revolucionários como o início dos desvios do que o autor considerava seu ideal de Revolução: aquela que poderia levar o México rumo a uma democracia liberal. A opinião do escritor encontra-se manifesta nas palavras de Alberto Solís, personagem com o qual o autor se identifica:

– Lástima que lo que falta no sea igual. Hay que esperar un poco. A que no haya combatientes, a que no se oigan más disparos que los de las turbas entregadas a las delicias del saqueo; a que resplandezca diáfana, como una gota de agua, la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar! ... ¡Qué chasco, amigo mío, si os que venimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros

139 “Ahora era outra. Había seguido la tendencia de las mujeres actuales. Era feminista. En una peluquería elegante, reuníase todos los días con sus “compañeras”. Su voz tenía el ruido telefónico del feminismo... Era sindicalista. Sus movimientos, sus ideas, sus caricias estaban sindicalizadas...” O trecho deixa claro como Vela, em 1922, associava o feminismo e o sindicalismo a uma sociedade massificada, na qual mesmo as manifestações mais individuais se dissolviam em um coletivo indiferenciado. Ver VELA, Arqueles. *La señorita Etcétera*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, 2012, p30. Disponível em: <https://www.lanovelacorta.com/novelas-en-campo-abierto/la-senorita-etcetera.pdf>

de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie!... ¡Pueblo sin ideales, pueblo de tiranos!... ¡Lástima de sangre!¹⁴⁰

A inclusão de personagens violentos, como La Pintada e El Guero Marguerito, bem como a própria estrutura da obra – que termina no mesmo lugar em que inicia –, reforçam essa perspectiva negativa de Azuela. Foi justamente por este aspecto crítico que muitos viram a obra como “conservadora” ou “antirevolucionária”. Isso demonstra uma ambiguidade inerente à relação autor e obra, visto que, embora a perspectiva do autor seja fundamental para sua construção narrativa, a própria obra literária comporta, em si, possibilidades de compreensão que permitem distintas apropriações por outros agentes (críticos, intelectuais, burocratas, Estado etc.). Esta teoria não é nova, mas gostaríamos de ir um pouco além ao afirmar que a obra literária, através da disposição de seus elementos – personagens, frases, expressões, título, articulação das palavras –, apresenta, por si só, uma independência em relação ao autor e realiza política através dessa disposição. Nossa interpretação não colabora com a concepção de “morte do autor”, na qual o ponto de vista deste sobre a obra é colocado na irrelevância, mas antes busca inserir no campo da História Intelectual uma articulação entre a obra literária enquanto produto da perspectiva política do autor; a obra literária enquanto elemento político independente do autor; a apropriação da obra literária pelos distintos leitores; a articulação de ambos – obra literária e autor – com os contextos e com as ideias que perpassam esses contextos. Embora, a princípio, possa parecer uma contradição o fato da obra literária apresentar uma independência política em relação ao autor, consideramos que na alocação dos elementos literários – selecionados e combinados previamente – pode ocorrer uma disposição que lhe confere possíveis sentidos políticos diferentes ao desejado pelo autor. Isso se dá pela opacidade da obra literária, que permite relativo distanciamento entre ela e o escritor. Discurso indireto, a obra quando propagada ao público difunde-se a partir de múltiplas leituras, permitidas pelos distintos enfoques e combinações de elementos no momento de sua recepção. Os variados contextos de recepção, muitas vezes distintos de sua produção, também podem alterar a compreensão do texto – sempre dentro das possibilidades apresentadas pelos personagens e enredo da obra.

É esse hiato que possibilita as diversas apropriações de uma obra literária. No caso de *Los de abajo*, por exemplo, encontram-se personagens como Al-

140 AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. Ed. Crítica. Madrid: ALLCA XX, 1996, p. 71-72.

berto Solís, – que representa o ponto de vista de Azuela sobre a Revolução –, mas também personagens como Demetrio Macías, o protagonista, que, apesar de permitir práticas como o saque e o assassinato em suas tropas, em diversos momentos se coloca em desacordo com essas práticas (em outros momentos, se mostra reflexivo em relação à “necessidade” de suas tropas em cometê-las), colocando-se frontalmente contra seus praticantes – como é o caso de La Pintada e El Guero Marguerito.

Em relação aos estridentistas, é fundamental ressaltar que o movimento, além de diverso, também sofreu uma mudança política gradual à esquerda, passando da defesa de uma “arte independente” a uma arte declaradamente política. Durante a polêmica literária de 1924–1925, isso já poderia ser percebido, principalmente no poema *VRBE: super-poema bolchevique en 5 cantos*, de Manuel Maples Arce.¹⁴¹ Na obra, Maples Arce funde elementos do futurismo estidentista com uma perspectiva engajada que simulava a linguagem marxista. Isso pode ser percebido em passagens como:

Y ahora, los burgueses ladrones, se echarán a temblar
 Por los caudales
 Que robaron al pueblo,
 Pero alguien ocultó tus sueños
 El pentagrama espiritual del explosivo
 [...]

 Oh la pobre ciudad sindicalista
 Andamiada
 De hurras y de gritos.
 Los obreros,
 Son rojos
 Y amarillos.
 [...]

141 MAPLES ARCE, Manuel. *VRBE: poema bolchevique en 5 cantos*. México: Andrés Botas e hijos, 1924. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345043>. Acesso em: 02/10/2018.

Los ríos de blusas azules
Desbordan las esclusas de las fábricas,
Y los árboles agitadores
Manotean sus discursos en la acera.
Los huelguistas se arrojan
Pedradas y denuestos,
Y la vida, es una tumultuosa
Conversión hacia la izquierda.¹⁴²

A partir do trecho acima, pode-se inferir que se a obra de Azuela realiza uma abertura democrática no campo literário, ao incluir as camadas populares camponesas como protagonistas, o poema de Maples Arce realiza algo semelhante ao colocar os operários – ainda uma menor parte da população mexicana dos anos 1920 – como centro de sua pequena epopeia.

Por outro lado, a poesia dos Contemporâneos permanecia com um aspecto ainda bastante elitista e, em certo sentido, esteticamente menos iconoclasta que o estridentismo. De fato, os Contemporâneos seriam os protagonistas da polêmica da década seguinte, em 1932, quando a defesa por uma literatura nacionalista já estivesse melhor consolidada, em grande parte, devido ao sucesso de *Los de abajo* e do surgimento de outras obras com características semelhantes, como *El águila y la serpiente* (1928) e *La sombra del caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán; *Cartucho* (1931), de Nellie Campobello; *¡Vamonos con Pancho Villa!* (1931) e *Se llevaron el cañon para bachimba* (1931), de Rafael F. Muñoz; *Campamento* (1931) e *Tierra* (1932), de Gregorio López y Fuentes; e *Apuntes de un lugareño* (1932), de José Rubén Romero.

É importante salientar que esta oposição entre uma literatura política e outra independente foi se construindo aos poucos e, muitas vezes, mais a partir da crítica que dos próprios escritores. O momento pós-revolucionário e a radicalização ideológica do governo Calles contribuiu bastante para isso, mas ela começou a ser formada já nos primeiros anos da administração de Álvaro Obregón, como demonstramos na publicação de Vasconcelos em *El Maestro* e no Congresso de Escritores e Artistas, em 1921. A polêmica de 1924-1925 contribuiu como um ponto ápice para a consolidação dessas oposições.

142 *Idem*. Páginas não declaradas.

As obras escritas entre 1920 e 1925 demonstram nossa afirmação, não apenas a partir de *VRBE* de Maples Arce, como também nos romances vanguardistas de Mariano Azuela: *La malhora*, *El desquite* e *La luciérnaga*. Mariano Azuela, até o ano de 1925, era um escritor desconhecido pela crítica mexicana. Após *Los de abajo*, escreveu os romances *Los caciques* (1917), *Las moscas* (1918) e *Las tribulaciones de una familia decente* (1918), todos de aspecto realista e criticamente políticos, sendo o carrancismo seu principal alvo. Após isso, desiludido com seu pouco reconhecimento público, passou a escrever obras que incorporaram as novidades estéticas da literatura moderna, como o fluxo de consciência, aprofundando a subjetividade dos personagens, e a ruptura da linearidade narrativa, seguindo tendências como as de Faulkner, Woolf, Proust e Joyce. Segundo Eliud Martínez, elas também estavam de acordo com as rupturas vanguardistas europeias, apresentando elementos como estrutura narrativa fragmentada e descontínua, a supressão de conectivas sintáticas, ênfase nas imagens, sobreposição temporal e simultaneidade, bem como uma atenção dada ao dinamismo e tecnologia típicos da vida moderna.¹⁴³ O caso de Azuela é particularmente interessante por representar uma geração que viveu entre dois mundos: entre o porfirismo e a Revolução, entre a literatura social de cunho realista/naturalista de Balzac e Zola e a literatura experimental, moderna, de Faulkner, Joyce, Woolf e Proust.

Dentre as três obras, apenas em *La luciérnaga* a Revolução ocupa um lugar fundamental, principalmente através das críticas do escritor ao governo de Calles.¹⁴⁴ Enquanto *La malhora* conta a história de Altagracia, uma prostituta que se torna viciada em álcool e drogas, *El desquite* é a história de Lupita, personagem que se casa por interesse – incentivada por sua mãe –, com Blas, um rico e corrupto homem de negócios, cujo irmão é adotado pelo casal e posteriormente trama contra ambos, buscando ficar com o dinheiro de Blas. No caso de *La malhora*, é preciso ressaltar que o escritor não abandonou de todo sua técnica de composição literária, baseada na observação de seu meio social. Em 1923, quando escreveu a obra, Azuela morava nos subúrbios da Cidade do México, representado em sua obra. Segundo Raymundo Ramos:

143 MARTÍNEZ, Eliud. *Mariano Azuela y la altura de los tiempos*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco. Secretaría General de Gobierno, Unidad Editorial, 1981, p. 108.

144 Embora a obra tenha sido publicada em 1932, havia sido escrita em 1926. Ver GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013, p. 118.

La malhora es una novela citadina, de pulquería, de bajos fondos, donde se trazan – con líneas enérgicas y precisas – los caracteres de los personajes: Altagracia, la Tapatía, Marcelo, Epigmenio, el doctor chiflado, las beatas Irapuato; un mundo de claroscuro modelado en el diálogo imperioso del doctor Azuela. Con novedosas técnicas descriptivas va integrando – como afirma Masseras – “un intenso capítulo de psicología humana.” [...] argumento que arranca su luz a la vida del pueblo miserable y hambriento que nace – como la Malhora – con el pulque en los labios.¹⁴⁵

Diferente do que futuramente se configurará como estereótipo literário do Romance da Revolução Mexicana, nas três obras vanguardistas de Azuela, a cidade grande, assim como para os estridentistas, foi o palco da narrativa. Assim como para estes, o aprofundamento da subjetividade constituiu-se em uma brusca ruptura com o padrão da literatura mexicana de então. Reforça o argumento de que esta polarização não era ainda tão consolidada, o fato de que *La luciérnaga* teve alguns fragmentos publicados em 1927, na revista *Ulises*, e em 1928, na revista *Contemporáneos*, ambas pertencentes ao grupo dos Contemporáneos. Danaé Torres de la Rosa ressalta que os Contemporáneos foram importantes difusores da obra de Azuela, colaborando através de publicações de fragmentos da obra do escritor, bem como a partir de atuações burocráticas.¹⁴⁶ Como enfatiza a autora, a valorização da obra de Azuela pelos Contemporáneos não se deu a partir do reconhecimento de *Los de abajo* como romance da Revolução, mas sim como obra revolucionária, ou seja, como obra que apresenta uma ruptura estética na literatura mexicana.¹⁴⁷

Todos estes aspectos apenas confirmam a maneira gradual como os campos literários mexicanos foram se definindo nos primeiros anos de formação da cultura “revolucionária”. Isso não significa que a polêmica de 1924-1925 não tenha tido um papel fundamental nessa definição. Os argumentos apresentados no debate eram a superfície de uma profunda reflexão não apenas literária, mas política e social. A declaração do então secretário de Educação Pública, José Manuel Puig Casauranc, publicada em todos os jornais da capital mexicana no dia 7 de dezembro

145 RAMOS, Raymundo. Tres novelas de Mariano Azuela. In: AZUELA, Mariano. *3 novelas de Mariano Azuela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 12.

146 TORRES DE LA ROSA, Danaé. *Avatares editoriales de un “género”: tres décadas de la novela de la Revolución mexicana*. México: Bonilla Artiga Editores; Instituto Tecnológico Autónomo de México, 2015, p. 78.

147 Uma dessas rupturas estéticas foi o uso de técnicas do cinema, como, por exemplo, o *close up*.

de 1924, exemplifica o atrelamento entre estas questões e a literatura, ao passo que demonstra a intenção do Estado em apoiar uma literatura realista e crítica:

La Secretaría de Educación editará y ayudará a la divulgación de toda obra literaria mexicana en que la decoración amanerada de una falsa comprensión esté substituida [sic] por la otra decoración, hosca y severa, y a veces sombría pero siempre cierta de nuestra vida misma, obra literaria que, pintando el dolor, ya no el dolor frecuentemente fingido por los poetas melancólicos a perpetuidad, sino “el dolor ajeno”, y buscando sus orígenes, y asomándose a la desesperanza, fruto de nuestra pésima organización social, y entreabriendo las cortinas que cubren el vivir de los condenados a la humillación y a la tristeza por nuestros brutales egoísmos, trate de humanizarnos, de refinarnos en comprensión, de hacernos sentir, no las mieles de un idilio, ni las congojas de un fracaso espiritual amoroso, sino las saludables rebeldías o las suaves ternuras de la compasión que nos lleven a buscar mejoramientos colectivos; obra literaria cuyos autores cifren su ilusión en provocar sacudidas en los espíritus más cerrados a la inteligencia de las cosas, y aspiren, antes que a proveer un deslumbramiento entre los muy pocos “elegidos” de nuestro medio, un desmayo entre jovencitas románticas, a producir en todos los lectores un pliegue de entrecejo que signifique meditación, y responsabilidad, y deber, y comprensión y análisis.¹⁴⁸

Apesar das palavras de Puig Casauranc não terem recebido acolhida inicial dos escritores e o governo Calles pouco ter contribuído para a publicação de obras literárias, cabendo ao mercado editorial privado ocupar esse espaço, ela se mostra de acordo com as premissas defendidas pelos críticos nacionalistas, na defesa de uma literatura “revolucionária” que buscasse representar, de maneira realista, os eventos revolucionários, a partir de uma abordagem pedagógica que pudesse conscientizar os mexicanos dos problemas sociais do país, contribuindo para uma formação cívica adequada à reconfiguração da identidade nacional.

A polêmica de 1924–1925 demonstra o impacto das vanguardas na sensibilidade literária mexicana, até então caracterizada por representações realistas e narrativas lineares. Diversos autores, como Adalbert Dessau¹⁴⁹, Nohemi Ales-

148 PUIG CASAURANC, José Manuel, apud DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*. México: Fondo de Cultura económica, 1989, p. 89-90.

149 A interpretação de Dessau constitui-se a partir de uma ambiguidade: a Revolução teria impactado na literatura como uma ruptura e, ao mesmo tempo, como uma ressignificação do romance do século XIX: “Con la Revolución se interrumpe este desarrollo [do romance do século XIX]. La novela de la

sandra Sánchez González¹⁵⁰, Danaé Torres de la Rosa, enfatizam a continuidade dos romances revolucionários com o romance do século XIX, principalmente com o costumbrismo. Segundo Torres de la Rosa:

En realidad, la novela de la Revolución no sólo disiente de los modernistas o las vanguardias de los años veinte, sino que está dialogando con la novela histórica de tema decimonónico (cuyo ejemplo más cercano es el cuento de Enrique Santibáñez), y responde contra la novela colonialista¹⁵¹, tan de moda en esos años y que ya tenía una larga trayectoria en las publicaciones periódicas y en los libros.¹⁵²

Esta concepção estética muitas vezes esteve associada com a ideia, também prevalente no século XIX, de que a literatura tinha um papel importante a cumprir na construção de uma sociedade na qual os cidadãos compreendessem seu papel cívico. Esta compreensão encontra-se presente em *El periquillo sarniento* e perpassou todo o século XIX, tendo seu ápice nos romances de Ignacio Altamirano.¹⁵³

Os polemistas de 1924–1925 se viram diante da possibilidade de continuidade ou de ruptura com essa forma de conceber a literatura. Se as vanguardas apresentavam uma posição controversa a respeito da autonomia literária – com os estridentistas mostrando uma posição ambígua e os Contemporâneos defendendo-a a todo custo –, os defensores de uma literatura nacionalista popular e o Estado mantinham um

Revolución Mexicana continua la novelística de México sobre bases completamente nuevas. Se apoya en la tradición anterior para emprender, en condiciones diferentes, el camino del costumbrismo al realismo “crítico”, cuya representación de la sociedad emana de una generalización teórica basada en una concepción del mundo”. Ver: DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 16.

150 SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Nohemi Alessandra. El anonimato en la novela Campamento de Gregorio López y Fuentes. Tesis de Licenciatura en Letras. México: UNAM, 2015, p. 16.

151 As “novelas colonialistas” eram obras literárias que representavam o passado colonial mexicano, muito difundidas entre o fim da fase bélica da Revolução e antes da polémica de 1924–1925 começar a definir os padrões do que deveria ser a literatura “revolucionária”.

152 TORRES DE LA ROSA, Danaé. *Avatares editoriales de un “género”: tres décadas de la novela de la Revolución Mexicana*. México: Bonilla Artiga Editores; Instituto Tecnológico Autónomo de México, 2015, p. 192.

153 A respeito dessa concepção pragmática sobre a literatura entre os mexicanos do século XIX, ver os diversos artigos em RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (Org.) *Historiografía de la literatura mexicana*. Ensayos y comentarios. México, D.F.: UNAM, 1996. Ruedas de la Serna se apropria do conceito de “literatura empenhada” de Antonio Cândido para refletir sobre esse aspecto utilitário da literatura. Segundo o autor: “Antonio Cândido emplea este concepto para designar a la literatura brasileña del siglo XIX – y que podría aplicarse cuando menos a la latinoamericana por igual – comprometida con un proyecto nacional, que “refrena el vuelo de la imaginación” en pro de su misión histórica”. RUEDA DE LA SERNA, Jorge. *Idem*, p. 14.

ponto de vista pragmático sobre o campo literário, com posicionamentos consoantes aos de Vasconcelos, o que demonstra de maneira ainda mais cabal que a ruptura proposta pelas vanguardas era muito mais profunda que uma simples questão estética.

Neste jogo de forças destacou-se a obra de Mariano Azuela como exemplo e modelo de romance revolucionário, ainda que isto não isentasse *Los de abajo* de críticas devido a seu conteúdo pessimista. É preciso considerar que a apropriação da obra e da imagem do escritor – tanto pelo Estado quanto por intelectuais e escritores – ocorreu paulatinamente, sendo a polêmica apenas o primeiro passo para a consolidação do autor e da obra como representantes da literatura revolucionária. Também é preciso considerar a predominância dos aspectos políticos sobre os estéticos em torno dessa decisão – ainda que os últimos não devam ser descartados. *Los de abajo* não foi o primeiro romance a abordar a década revolucionária: outros escritores, como Juan A. Mateos¹⁵⁴, Salvador Quevedo y Zubieta¹⁵⁵ e Alfonso Teja Zabre,¹⁵⁶ já a haviam abordado, além do próprio Azuela em *Andrés Pérez, maderista* (1911).¹⁵⁷ No entanto, estamos de acordo com Díaz Arciniega quando afirma que tais escritores, ainda vinculados a uma estética típica do realismo e naturalismo do século XIX, pautada pelo determinismo, pelo sentimentalismo e pelo romantismo, não poderiam ser considerados escritores “revolucionários”. Os romances produzidos por tais autores não apresentam nenhuma inovação formal – ao contrário de *Los de abajo* – e apresentam um olhar sobre a Revolução ainda mais negativo que o de Azuela.¹⁵⁸ Tal argumento nos leva a ressaltar que a perspectiva realista no romance mexicano não permanece a mesma ao longo do tempo, adequando-se a distintas perspectivas literárias, ainda

154 Juan Antonio Mateos (1831–1913) foi escritor, poeta, jornalista e político, exercendo o cargo de deputado durante o Porfiriato.

155 Salvador Quevedo y Zubieta (1859–1935) foi escritor e senador durante o Porfiriato e secretário de Relações Exteriores, em 1913, durante o governo de Victoriano Huerta.

156 Alfonso Teja Zabre (1888–1962) foi advogado, historiador, escritor, poeta, político e diplomata. Enquanto historiador, chegou a adotar o marxismo como perspectiva histórica.

157 Para uma análise sobre os três escritores e suas obras ver os artigos: BARRERA, Trinidad. *La majestad caída* (1911) de Juan A. Mateos: ¿novela de la revolución?; MARTÍNEZ MARTÍN, Jaime. Una visión tragicómica de la Revolución: *En tierra de sangre y broma* de Salvador Quevedo y Zubieta; MATUTE, Álvaro. La novela como acto expiatorio: Teja Zabre y la Revolución. Todos em: LORENTE MEDINA, Antonio; NAVASCUÉS, Javier de (Eds.) *Narrativa de la Revolución Mexicana: realidad histórica y ficción*. Madrid: Editorial Verbum, 2011. Sobre *Andrés Pérez, maderista* e seu contexto de produção ver, GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013, p. 44–62.

158 DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por la cultura “revolucionaria”* (1925). México: Fondo de Cultura económica, 1989, p. 46–47.

que tenha sido uma constante a defesa de uma concepção literária cuja construção mimética se aproximasse de uma reprodução pictórica, ou seja, que buscasse se assemelhar à realidade.¹⁵⁹

Somado aos fatores acima, ressaltamos que a escolha da obra de Azuela como representante da literatura revolucionária também se deve ao fato de que o escritor não possuía nenhuma relação com a burocracia porfirista. Nos anos de 1920 – e a polêmica de 1924-1925 radicaliza esse processo – os escritores vinculados ao porfirismo sofreram repúdio de parte da nova intelectualidade e da burocracia mexicana, como bem demonstra o caso de Nemésio García Naranjo: o escritor chegou a receber uma ordem de exílio pelo próprio Calles, em julho de 1925, após sua recepção na Academia Mexicana da Língua. A ordem veio em um momento em que o escritor já havia arrefecido seus ataques à administração pós-revolucionária, e acabou sendo revogada e substituída por um silencioso boicote intelectual a García Naranjo, que passou a encontrar dificuldades para publicar e trabalhar como advogado no país, optando por um autoexílio, em 1934. Como veremos no próximo capítulo, a censura tornou-se um instrumento ocasional durante a administração de Plutarco Elías Calles.

Após a polêmica, as vanguardas começaram a perder espaço no campo literário. Os estridentistas restringiram seu campo de atuação a Xalapa, capital de Veracruz, onde, sob os auspícios do governador Heriberto Jara, passaram cada vez mais a adotar uma literatura de cunho social. Os Contemporâneos permaneceram na Cidade do México, atuando na burocracia estatal. Enquanto vanguarda, o “grupo sem grupo” manteve uma complexa composição até o início dos anos 1930, quando protagonizaram uma segunda polêmica, na qual a busca por uma literatura “nacional” foi o tema central.

Finalmente, como conclusão, gostaríamos de salientar que a década de 1920 foi fundamental para o México, visto que a Revolução havia aberto um amplo horizonte de possibilidades para o país. Na reestruturação material e simbólica que se seguiu, distintos projetos de modernidade se cruzaram, misturando a cultura e a

159 Nesse sentido, *Los de abajo* encontra-se em um lugar indefinido esteticamente, visto que, embora se apropriasse de técnicas do cinema, como dito, também apresentou estruturas próximas do naturalismo do século anterior. Uma análise da presença de elementos naturalistas pode ser encontrada em RUFFINELLI, Jorge. *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)*. México: Ediciones Coyoacán, 1994; GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013, p. 84-85.

política; o desejo de uma reformulação da identidade nacional e de inclusão social; o amplo acesso à educação e a formação de uma nova racionalidade institucional, que culminaria na construção do Partido Nacional Revolucionário.

É nesse contexto que a disputa pela literatura revolucionária se inclui. Cabe refletir se ela instalou um novo paradoxo: a formação de uma literatura revolucionária que se identificava com o nacionalismo popular, ao colocar as camadas populares no centro da literatura, realizava uma política que por si só era democrática, pois a polissemia literária permitia um espaço de sensibilização sobre os problemas sociais enfrentados por elas; por outro lado, essa redistribuição literária – a mudança para uma literatura centrada no “povo” – deu-se a partir de diversos autores – não todos – que, embora não apresentassem perspectivas aristocráticas como os escritores do Porfiriato, muitas vezes defendiam posturas políticas que pouco se aproximavam de uma democracia popular, o que acabou contribuindo para uma representação permeada de preconceitos a respeito dessas camadas populares. Mesmo no caso de escritores comunistas, como José Mancisidor, não conseguiram passar mais que uma imagem massificada e informe dessas classes populares. A situação torna-se mais complexa quando este paradoxo é inserido em um contexto no qual o próprio campo literário tornou-se esteticamente menos democrático, cujos intelectuais e burocratas do Estado optaram por valorizar uma literatura realista, pedagógica e, muitas vezes, pobre. O contexto mexicano pós-revolucionário é um campo fértil para explorar as relações entre a literatura e a política.

Entre *Los de abajo* e o grito destoante da literatura estridentista, passando pela beleza estética da produção dos Contemporâneos, o México, com seus escritores e críticos, com seus artistas e burocratas, formulou uma nova sensibilidade coletiva, dando novas visibilidades a velhos atores sociais, pintando seu tempo com outras cores e, pela primeira vez, assumindo a linguagem popular na sua escrita. Foi um verdadeiro renascimento cultural.

2. O início de uma literatura “revolucionária”

Apresentação

O presente capítulo dedica-se aos primeiros “romances revolucionários”, sempre levando em conta que, no momento em que foram escritos, tais obras não buscavam atender a uma concepção literária que mal se esboçava: a demanda por romances realistas que proporcionavam um “diagnóstico social” do país – tal como havia proposto o secretário de Educação José Manuel Puig Casauranc – e representassem a Revolução. Se esta foi representada nas obras analisadas neste capítulo, tal se deveu mais à centralidade do evento na vida política (e sócio-cultural) do país que ao desejo de se atender a uma demanda governamental.

Antes de passar à análise dos romances, alguns esclarecimentos são importantes. O primeiro é em relação às obras que serão analisadas: *La sombra del Caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán; *La revancha* (1930), de Agustín Vera; *Vámonos con Pancho Villa!* (1931), de Rafael F. Muñoz; *Campamento* (1931), de Gregorio López y Fuentes; e *Cartucho* (1931), de Nellie Campobello. Tratam-se, portanto, dos romances publicados entre as polêmicas de 1925 e 1931, que tiveram a Revolução Mexicana como tema central. No entanto, em relação às obras e o contexto, duas questões devem ser ressaltadas: inclui-se *Los de abajo* e *El camarada Pantoja*¹ na análise, mas apenas em critério comparativo a *La sombra del Caudillo*. Em relação a Martín Luis Guzmán, embora tenha publicado *El águila y la serpiente* (1928) antes de 1932, optou-se por apenas mencioná-la brevemente, considerando que sua análise funcionaria melhor no último capítulo dessa tese, quando se abordará as obras de caráter autobiográfico. Já a obra *Cartucho* teve tratamento diferente: ela foi analisada neste capítulo, brevemente, e novamente analisada, a partir de outros aspectos, no último capítulo. O que justifica essa diferença é a importância da obra de Campobello, portando de uma *escritora*, em um contexto no qual se buscava uma literatura “masculina” e “viril”.

1 Conforme dito na introdução desse livro, a obra foi publicada a primeira vez em 1937, mas foi escrita entre 1927 e 1929.

O último esclarecimento concerne ao espaço destinado à análise dessas obras. Não se buscou reservar a cada uma delas a mesma quantidade de páginas, sendo que estas variavam de acordo com critérios temáticos e/ou narrativos: algumas obras nos pareceram proporcionar mais questões a serem analisadas, enquanto na análise de outras optou-se pela brevidade por considerar que haveria uma repetição de temas, o que poderia deixar o texto mais longo que o necessário. Influenciou também a quantidade de informações encontradas sobre cada autor, o que permitia um maior ou menor cruzamento da biografia e/ou posicionamento político do autor com suas obras.

Ao final do capítulo, esperamos ter transmitido a ideia de que a concepção de uma literatura “revolucionária” foi um processo histórico que se deu na média duração e não uma tradição erigida da noite para o dia, a partir da breve polêmica de 1925. Na verdade, no encerramento do capítulo, o que se observa é que, entre 1925 e 1932, haviam surgido de forma autônoma e independentes umas das outras, obras que tinham a Revolução Mexicana como tema e que não atendiam a qualquer noção de conjunto ou tradição. Esse processo só foi concluído décadas mais tarde, ainda assim com diversas imprecisões.

Os primeiros romances pós-revolucionários

A “descoberta” de *Los de abajo* foi um dos fenômenos literários mais impactantes no México durante o século XX e, assim como a Revolução mudou o país, a obra de Mariano Azuela alterou a produção ficcional mexicana, servindo de exemplo para muitos escritores posteriores. Não obstante, como buscaremos demonstrar aqui, o grupo de obras que ficou conhecido como “Romances da Revolução Mexicana” é um *corpus* bastante heterogêneo que vai muito além dos elementos contidos em *Los de abajo*. Na verdade, como a própria classificação consolidou-se somente nas décadas seguintes, o que se observa é a produção de obras diversas – tanto estética, quanto politicamente – que buscaram refletir sobre o passado recente, ao passo que atendiam às expectativas da crítica, do público e de um mercado editorial ainda incipiente. Portanto, no período abordado neste tópico, que vai de 1928 a 1932, serão analisadas as primeiras obras publicadas após a polêmica de 1925, em um momento no qual começam a surgir os primeiros contornos de uma literatura que seria reconhecida como “revolucionária” – não sem antes enfrentar uma segunda polêmica, em 1932.

É preciso enfatizar que, ainda que nenhuma obra literária historicamente relevante foi publicada entre 1925 e 1928, o reconhecimento público de *Los de abajo*

preparou não apenas o apetite dos críticos, mas também as expectativas populares. A falta de obras literárias mais volumosas era contrastada pela produção de contos e narrativas curtas sobre a Revolução: “El niño cometa”, de Roberto Barrios, publicado em *El Universal Ilustrado* no dia 20 de maio de 1926, e “Magnavoz 1926”, de Xavier Icaza, publicado no mesmo periódico no dia 6 janeiro de 1927, exemplificam esse fato.² Mesmo antes, se quisermos retroceder um pouco em nossa análise, a publicação de narrativas sobre a Revolução já poderia ser encontrada em jornais estadunidenses, sobretudo em cidades fronteiriças, como é o caso de El Paso – não por acaso onde se publicou pela primeira vez *Los de abajo* –, devido ao grande número de exilados mexicanos: *La venganza del caporal* (San Antonio, 1916), de Manoel Mateos; “*El Rayo de Sinaloa*”: *novela de costumbres mexicanas* (San Antonio, 1920) e *El automóvil gris: novela de los tiempos de la Revolución Constitucionalista* (San Antonio, 1920), de José Ascensión Reyes; *En casa ajena: impresiones y semblanzas. “Páginas del destierro”* (San Antonio, 1916), de Manuel Múzquiz Blanco, entre outras.³ Nenhum desses romances teve qualquer relevância na história literária mexicana e caíram no esquecimento. Diversos fatores explicam a diferença entre ambos os contextos (a década de 1910 e a década de 1920): a maior estabilidade econômica e política após a Revolução; a centralidade das produções desenvolvidas na Cidade do México em relação à marginalidade das obras publicadas em El Paso; a importância dos jornais – principalmente *El Universal* e *El Universal Ilustrado* – na difusão das narrativas revolucionárias.⁴

Em relação aos jornais, foram fundamentais não apenas na divulgação e circulação dos romances pós-revolucionários – bem como de produções mais experimentais, como é o caso das obras dos Contemporâneos –, como também na formação de muitos dos escritores que escreveram romances “revolucionários”. Tal foi o caso de Martín Luis Guzmán, Rafael Felipe Muñoz, Gregorio López y Fuentes etc., que se utilizaram desses espaços para a produção de artigos políticos e/ou literários, ou mesmo como editores e proprietários: Guzmán foi proprietário do jornal *El Mundo* no México⁵; Rafael F. Muñoz foi chefe de redação do jornal *El Universal Gráfico* e diretor do *El Nacional*.

2 TORRES DE LA ROSA, Danaé. *Avatares editoriales de un “género”: tres décadas de la novela de la Revolución Mexicana*. México: Bonilla Artigas Editores; Instituto Tecnológico Autónomo de México, 2015, p. 222.

3 *Idem*, p. 259–260.

4 *Idem*, p. 186.

5 ANDRADE, Carolline Martins. *Trajetória político-intelectual e representações da Revolução Mexicana nas obras de Martín Luis Guzmán (1915-1969)*. Dissertação de Mestrado em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

Foi também através de periódicos que muitas obras circularam pela primeira vez, como foi o caso de *El águila y la serpiente* (1928) – publicada nos jornais *La Prensa*, *La Opinión*, estadunidenses, e *El Universal*, mexicano, entre outubro de 1926 a novembro de 1927, com o nome *De mis días revolucionários* – e *La sombra del caudillo* (1929), publicados nos mesmos jornais, de Martín Luis Guzmán.

Outro aspecto que é importante ressaltar é a mudança gradual em relação aos estilos literários encontrados nessas obras. No capítulo anterior, abordamos a permanência de uma narrativa realista em *Los de abajo*, bem como suas rupturas estéticas: a introdução de técnicas advindas do cinema – como o *close up*; a presença de espaços vazios que permitem ao leitor interpretar o desenrolar da narrativa; o uso de elementos simbólicos que produzem efeitos na interpretação da narrativa – a circularidade da história, por exemplo; a representação e o protagonismo das camadas populares, com seus hábitos e costumes. Por outro lado, a permanência de elementos naturalistas em *Los de abajo* já foi enfatizada anteriormente.⁶ Como afirma Jorge Ruffinelli:

El naturalismo francés ha dejado en la novela una gran cantidad de sus rasgos: a) la influencia del medio ambiente sobre el carácter; b) la correspondencia (natural) entre fealdad física y fealdad espiritual (o sus opuestos); c) la visión de la realidad como un “estercolero”; d) la noción de herencia, que en general posee connotaciones negativas; e) la fuerza poderosa del instinto opuesta a los valores de la civilización y la “educación”.⁷

Como dito anteriormente, homens como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán e José Vasconcelos viveram durante a virada do século XIX para o XX e experimentaram diversas transformações, sejam elas culturais, sociais e políticas.

6 Um exemplo notório é a fala de Alberto Solís: “—Lástima que lo que falta no sea igual. Hay que esperar un poco. A que no haya combatientes, a que no se oigan más disparos que los de las turbas entregadas a las delicias del saqueo; a que respandezca diáfana, como una gota de agua, la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar!... ¡Qué chasco, amigo mío, si los que venimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie!... ¡Pueblo sin ideales, pueblo de tiranos!... ¡Lástima de sangre!. AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. Ed. Crítica. Madrid: ALLCA XX, 1996, p. 71-72. Analisamos mais detidamente a presença do naturalismo nas obras de Azuela em: GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013, p. 84-87.

7 RUFFINELLI, Jorge. *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)*. México D.F.: Ediciones Coyoacán, 1994, p. 17.

Entre a publicação de *Santa*, de Federico Gamboa, em 1903, de viés naturalista – cujo êxito literário foi intenso – e as vanguardas da década de 1920, havia um universo de diferenças que impactaram a primeira geração de escritores revolucionários. No que toca a Guzmán e Vasconcelos, se participaram do Ateneu da Juventude, também estudaram na Escola Nacional Preparatória, um dos centros difusores do positivismo mexicano durante o final do século XIX.⁸

Em relação a estas permanência e mudanças, vamos analisar brevemente a obra *El águila y la serpiente*, que, como afirma Carolline Martins Andrade, trata-se de um texto memorialístico constituído por vários episódios, nos quais se cruzam os mais variados gêneros textuais.⁹ A narrativa se passa ente 1913 e 1915 e conta desde a fuga de Guzmán através de Cuba e Estados Unidos e sua adesão às tropas revolucionárias no norte do México até seu exílio, em 1915, perpassando temas como a queda de Victoriano Huerta e a Convenção de Aguascalientes, bem como a dissolução do governo convencionalista. A edição em livro foi publicada em 1928, pela editora espanhola Aguilar, acrescida de alguns capítulos e dividida em duas partes: *Esperanzas revolucionarias* e *En la hora del triunfo*.¹⁰

O destaque da obra são as narrativas dos encontros de Guzmán com as principais lideranças revolucionárias – Pascual Orozco, Pancho Villa, Eulalio Gutiérrez, Felipe Ángeles e Venustiano Carranza – e suas impressões sobre eles. As camadas populares, quando abordadas, são representadas de maneira pejorativa, como no excerto abaixo, quando Guzmán, junto com Eulalio Gutiérrez, durante o governo convencionalista, visita as instalações dos zapatistas no Palácio Nacional:

El sitio aquel, en verdad, era algo abominable. Cuando entramos, sentí que me ahogaba. La pieza, de medianas dimensiones, estaba provista de una sola puerta y no tenía ninguna ventana. Cincuenta, ochenta, cien jefes y oficiales zapatistas se hallaban en ella al entrar nosotros; se hallaban amontonados, apiñados. La mayoría se conservaba en pie,

8 Para uma interessante análise sobre o positivismo e suas implicações higienistas, ver PALTÍ, José Elías. *La invención de una legitimidad. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX* (un estudio sobre las formas del discurso político). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. O capítulo “Política, pastoralismo y representación” aborda o positivismo e suas implicações sociais e subjetivas.

9 ANDRADE, Carolline Martins. *Trajetória político-intelectual e representações da Revolução Mexicana nas obras de Martín Luis Guzmán (1915-1969)*. Dissertação de Mestrado em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2018, p. 80. O aspecto memorialístico do texto será abordado mais a fundo em capítulo posterior.

10 *Idem*, p. 77.

cuerpo contra cuerpo, o en grupos que se abrazaban. Otros estaban sentados sobre las mesas. Otros yacían por el suelo, hacía las paredes y los rincones. Muchos tenían en la mano una botella o un vaso. Todos respiraban un atmósfera lechosa y pestilente, donde se mezclaban infinitos humores y el humo de mil cigarros. Quién más, quién menos, estaban borrachos todos. Un soldado cuidaba de que la puerta se mantuviese constantemente cerrada, para que no entrasen por ella ni las miradas ni la luz. Dos lámparas eléctricas brillaban apenas, pequeñísimas, en aquel ambiente de niebla confinada, húmeda, asfixiante.

[...]

Sin lugar a duda, acabábamos de caer en un mundo distinto del nuestro, tan distinto que con sólo llegar desconcertábamos, y luego hacíamos que el desconcierto durase pese al deseo contrario de todos, el de los otros y el nuestro. Porque, salvo algunos, todos evitaban mirarnos cara a cara: nos dirigían ojeadas de soslayo, bajaban la vista; en vez de darnos conversación, cuchicheaban entre sí y de rato en rato nos volvían la espalda para empinar mejor la botella o vaciar la copa.¹¹

As imagens construídas por Guzmán sobre as classes populares revolucionárias são ainda mais negativas que as de Azuela. Em suas obras não encontramos sequer um personagem como Demetrio Macías quem, apesar de comandar uma tropa que pratica roubos e assassinatos, possui qualidades admiráveis como as de um grande guerreiro e, em diversos momentos, atua como um líder condescendente e humano, capaz de sentir empatia pelos seus companheiros e pelas pessoas pobres do México, o que lhe atribui uma personalidade complexa. Assim como as obras naturalistas do século XIX e início do século XX, como *Santa* – e mesmo algumas de Azuela do período pré-revolucionário, como *Maria Luisa* –, a pobreza e o vício aparecem como degeneração e animalização, reforçando uma hierarquização que apresenta as camadas populares como inferiores, não apenas socialmente, mas humanamente.¹²

11 GUZMÁN, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Editora M. Aguilar, 1965, Tomo I, p. 393.

12 Segundo Elías Palti, para os científicos porfiristas, as enfermidades morais teriam raízes simultaneamente objetivas, subjetivas e intersubjetivas, ou seja, seriam, ao mesmo tempo, fisiológicas, psicológicas e socioculturais. Ver PALTÍ, José Elías. *La invención de una legitimidad*. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX (un estudio sobre las formas del discurso político). Buenos Aires: Fondo de

Embora intelectuais como Azuela, Guzmán e Vasconcelos percebessem a Revolução como um momento de encontro entre as camadas populares e intelectuais – e de fato isso se verificou –, esses esperavam que a vitória fosse conduzida pelos setores médios, utilizando-se da força bruta e entusiasmo dos populares. Essa aproximação, de fato, não se deu sem um estranhamento de ambos os lados e, principalmente na literatura, “os de baixo” foram muitas vezes representados como “bárbaros” e – junto com a ambição dos *caudillos* militares – como um dos fatores do fracasso da Revolução, sendo que sua “falta de cultura” se traduzia ora em ingenuidade – uma infantilidade quando aproximada da “racionalidade” dos setores médios –, ora em brutalidade. Essa percepção tem um aspecto geracional, fazendo-se mais presente em escritores que tiveram sua formação escolar durante o período porfirista, tendendo a desaparecer gradualmente a partir da década de 1930. É importante ressaltar que quando da publicação de *El águila y la serpiente* a literatura pós-revolucionária era apenas uma ideia e os parâmetros que consagrariam o futuro cânone “revolucionário” ainda estavam bastante incipientes.

Ao considerar *El águila y la serpiente* é fundamental abordar suas imbricações com a ficção. Em relação à obra, Guzmán afirmou, em entrevista a Emmanuel Carballo sua definição enquanto romance:

De una lista de cuatro o cinco nombres que le llevé [ao editor], escogió éste, el de *El águila y la serpiente*. Yo lo considero una novela, la novela de un joven universitario. No es una obra histórica como algunos afirman; es, repito, una novela [...].¹³

O trecho é interessante por percebermos não apenas a maneira como Guzmán define o texto, mas também por evidenciar a reação do escritor à recepção da obra como “obra histórica”. Como a entrevista foi dada décadas após a publicação da mesma, quando o subgênero “romance da Revolução Mexicana” já estava consolidado – bem como a fama de Guzmán como escritor –, é possível levantar a hipótese de que a resistência à classificação da obra como “histórica” tenha surgido muito depois dela ser escrita. De fato, quando se observa *El águila y la serpiente*, pouco se encontra de romance.

O romance, como afirma Catherine Gallagher, ao longo dos séculos adotou o ficcional como seu fundamento ontológico, ainda que muitas vezes – e os roman-

Cultura Económico, 2008, p. 451-453; 457.

13 GUZMÁN, Martín Luis, *apud* CURIEL, Fernando. ¿Sombras nada más? Novísima lectura de un clásico. In: GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002, p. 569.

ces “revolucionários” são um perfeito exemplo disso – limitado ao campo daquilo que é crível ou verossímil, ou seja, uma estética realista.¹⁴ Sendo assim, principalmente a partir do século XVIII, passou-se a aceitar o estatuto imaginário dos personagens, sendo que as narrativas imaginárias, “inventadas”, distintas da “mentira” e da “realidade”, passaram a ser compreendidas como narrativas que modificavam drasticamente ou suspndiam a “referencialidade” de seus enunciados.¹⁵

Em *El águila y la serpiente* não encontramos qualquer elemento que vá ao encontro dessas características – as referências não estão suspensas ou “distorcidas”, antes estão bem apresentadas e buscam se aproximar o máximo possível do que o autor compreendeu enquanto “verdade” –, encontrando-se muito mais próximo dos textos que Philippe Lejeune definiu como autobiográficos, nos quais ocorre a coincidência entre narrador, personagem e autor.¹⁶

Com isso, não queremos dizer que ficção e autobiografia sejam excludentes. Estamos de acordo com Luiz Costa Lima de que ambas não são fronteiras absolutas e que a ficção opera na ideia que fazemos de nós mesmos; também estamos de acordo que imagens ficcionais permeiam nossa vivência do cotidiano e que nossas experiências também adquirem conotações ficcionais. Também nos é relevante que a permeabilidade entre ficção e autobiografia não fazem de ambos discursos semelhantes entre si. A separação fundamental se dá através do papel atribuído ao “eu”. Nas ficções, o eu empírico do escritor é o suporte da invenção, enquanto nas autobiografias o eu é a fonte das experiências que tentará transmitir, ou seja, no caso ficcional, o “eu” do escritor tem o poder de conceber a obra como um demiurgo, enquanto nas autobiografias qualquer construção está condicionada à percepção – mais verossímil possível – que o indivíduo tem de suas próprias experiências. Nas ficções, a performance encontra-se livre para alterar e distorcer o real; nos textos autobiográficos, esta

14 GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: Moretti, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 630.

15 *Idem*, p. 632. A questão da “distorção” nos é muito cara, pois permite a inclusão de personagens “reais” ficcionalizados em obras literárias. Ocorreu em obras vanguardistas, como *Examen de pausas*, de Gilberto Owen. No caso dos romances históricos, onde temos uma mistura de fatos inventados e fatos históricos, a ficcionalização encontra-se na figura do narrador – sempre “inventado” ou representado de maneira “distorcida”. Uma equiparação entre o narrador e o autor em uma narrativa histórica ou pessoal transformaria a obra em uma obra de cunho histórico ou memorialista. É justamente a presença do narrador ficcional – mesmo quando este tenha existido historicamente, aí encontra-se ficcionalizado – que faz com que o romance histórico seja, enfim, romance.

16 LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: GERHEIM NORONHA, Jovita Maria (org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 13–47.

se limita a reapresentar uma performance anterior.¹⁷ Concluindo, considerar *El águila y la serpiente* ou qualquer outro texto autobiográfico como romance, apenas partindo do que o texto tem de ficcional – distintos graus de ficcionalidade estão presentes em qualquer texto –, significa incorrer em uma imprecisão que pouco contribui para o debate.

Por outro lado, a inclusão do texto como parte da tradição “romance da Revolução Mexicana” esclarece significativamente as intenções de se construir um cânone que extravasasse os limites da ficção. Esse tema será abordado mais à frente. No momento, é importante demonstrar que a construção dessa tradição foi lenta e passou por distintas abordagens. Mais que desconstruí-la – o que já foi feito em muitas análises –, nossa intenção é demonstrar como as disputas em torno da construção do cânone implicaram em distintas formas de fazer política através da literatura e como muitas vezes esta maneira de atuar estava em consonância ou em desacordo com a política oficial mexicana.

Outros fatores que sustentam nossa hipótese de que *El águila y la serpiente* não foi escrita buscando atender aos anseios por uma literatura “revolucionária” – ainda que buscasse atender a uma demanda de textos sobre a Revolução – foi o fato da obra ter sido escrita durante o exílio do escritor na Espanha e, principalmente, como oposição à elite política pós-revolucionária. Como afirma Caroline Martins Andrade, é possível pensar a obra como a construção de uma identidade “revolucionária” de Guzmán e como um modo de oposição ao governo de Plutarco Elias Calles. Na verdade, Guzmán – assim como na década de 1930, José Vasconcelos – estava na contramão de qualquer iniciativa estatal ou ideológica almejada pela elite política pós-revolucionária. Ambos os intelectuais apenas se reconciliaram com a política mexicana em meados do governo de Lázaro Cárdenas, quando a influência de Calles já estava completamente dissolvida.

A trajetória de Martín Luis Guzmán é fundamental para compreender não apenas *El águila y la serpiente*, mas principalmente sua obra seguinte: *La sombra del caudillo*, publicado um ano depois, em 1929. Nessa época, o escritor encontrava-se em seu segundo exílio – o primeiro havia sido entre os anos de 1915 e 1919, sendo de 1915 a 1916 em Madri e de 1916 a 1919 nos Estados Unidos¹⁸ –, tendo de sair do México às pressas após se envolver com o alto escalão político do país.

17 Sobre as relações entre ficção e autobiografia, ver o capítulo 5 de COSTA LIMA, Luiz. Sociedade e discurso ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 455-511.

18 ANDRADE, Caroline Martins. *Trajetória político-intelectual e representações da Revolução Mexicana nas obras de Martín Luis Guzmán (1915-1969)*. Dissertação de Mestrado em História, p. 68.

O segundo exílio ocorreu devido a divergências em relação à administração de Álvaro Obregón. Em 1923, Guzmán havia sido eleito como deputado pela Cidade do México e já havia começado suas críticas à indicação de Calles como sucessor do presidente e preferiu apoiar seu amigo De la Huerta, então ministro da Guerra. Guzmán também foi o responsável por publicar a notícia de que De la Huerta havia renunciado ao Ministério em seu jornal *El Mundo*, fato que posteriormente foi refutado pelo funcionário em seu livro de memórias, publicado em 1957.¹⁹ Foi então que Guzmán recebeu de Alberto Pani – amigo de Guzmán e substituto de De la Huerta no Ministério da Guerra – um aviso de que sua situação no México se complicava e que, caso não mudasse sua atitude, seria assassinado. Foi então que o escritor decidiu negociar seu exílio, que foi rapidamente aceito pelo governo. Seguiu-se então uma rápida retirada na qual Guzmán quase foi executado – a intenção era matá-lo no caminho para os Estados Unidos –, sendo salvo no último momento por um soldado a quem havia ajudado na década anterior.²⁰

Durante seu exílio na Espanha, Guzmán travou amizade com Manuel Azaña e foi bastante influente durante o Governo Provisório (1931–1933) e a II República, tornando-se uma das pessoas de maior confiança do presidente.²¹ O vínculo de Guzmán com Azaña e seu posicionamento público ao lado dos republicanos, bem como sua atuação como diretor do periódico republicano *El Sol*, garantiu-lhe a cidadania espanhola, mas também trouxe-lhe infortúnios, como a agressão sofrida por apoiadores dos nacionalistas²² e a invasão de sua casa pelas tropas fascistas, que teve como consequência o sequestro, dispersão e destruição dos arquivos e da biblioteca do escritor.²³

19 *Idem*, p. 70.

20 A narrativa dessa fuga encontra-se na entrevista dada por Guzmán a Eduardo Blanquel, em maio de 1971. A entrevista, nunca publicada durante a vida do escritor, encontra-se transcrita em GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002, p. 651–677. Ressaltamos a possibilidade de os casos relatados na entrevista terem sido parcialmente distorcidos, tanto devido à idade avançada do escritor (na época, com 83 anos), quanto por intenções políticas.

21 Manuel Azaña Díaz (1880–1940) foi jornalista e escritor; ocupou o último cargo de presidente da República em 1936, pouco antes da Guerra Civil (1936–1939) que alçou o general Francisco Franco ao poder. Azaña empregou Guzmán como colunista em sua revista *España* e fez dele seu representante comercial em Nova York, na década passada. Ver PEREA, Héctor. *Tras las huellas de una sombra*. In: GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX.

22 Ao que parece, os agressores não foram identificados. Ver: PEREA, Héctor. *Tras las huellas de una sombra*. In: GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002, p. 527.

23 *Idem*, p. 526.

Como é possível notar, Guzmán observava a política sempre a partir das esferas de poder. Esse ambiente de conspiração política e violência foi representado em *La sombra del Caudillo*, uma obra que narra a disputa entre dois ministros, Ignacio Aguirre, militar e ministro da Guerra, e Hilario Jiménez, civil e ministro de Governo, pela sucessão do Caudillo²⁴ na Presidência. De fato, se Guzmán atuava na política espanhola, não deixou de manter o olhar sobre a conjuntura mexicana e escreveu *La sombra del Caudillo* a partir da junção de dois eventos políticos mexicanos: o primeiro foi a rebelião de Adolfo de la Huerta²⁵ – como dito, amigo do autor – em 1923, durante o governo de Álvaro Obregón; o segundo evento foi o “levantamento” do general Serrano, em 1927, que se opunha à reeleição de Álvaro Obregón – que serviu como base para o personagem do Caudillo.^{26,27}

La sombra del Caudillo constitui-se por uma vertiginosa trama política que, mais que uma história narrada com domínio estético – Guzmán tinha um domínio da técnica superior à maioria dos outros escritores “revolucionários” – pode ser compreendida como uma teoria sobre a política mexicana, na qual as eleições apresentam-se como um arremedo democrático que apenas vaticina os novos “donos do poder”, ao passo que o real jogo político se dá nos bastidores, entre sussurros, conspirações e, frequentemente, assassinatos. A obra conta a história de Ignacio Aguirre, ministro fiel ao Caudillo que, após várias recusas, se vê “obrigado”, pelas circunstâncias políticas, a renunciar ao Ministério e candidatar-se à Presidência da República pelo Partido Radical Progressista. Apesar de reiterar em diversas vezes sua fidelidade ao Caudillo, a trajetória do personagem já parece dada de antemão, devido à inevitabilidade da disputa pelo poder, algo que todos ao redor de Aguirre – inclusive o próprio Caudillo – já sabiam. Essa inevitabilidade pela busca do poder é representada de maneira exemplar em uma das poucas aparições do Caudillo no romance, em um diálogo no qual Aguirre procura mostrar que não desejava ser candidato à Presidência:

24 O nome do personagem nunca é revelado, sendo denominado sempre como “o Caudillo”. Apesar de aparecer poucas vezes no romance, ocupa lugar central na trama.

25 A rebelião delahuertista iniciou-se em dezembro de 1923 e durou até fevereiro de 1924, com a derrota do grupo de Adolfo de la Huerta, que partiu para o exílio em Los Angeles, na Califórnia. O motivo para o levante teria sido a indicação do então presidente Álvaro Obregón para que Plutarco Elías Calles o sucedesse na presidência. Para diversos intelectuais, como Guzmán e José Vasconcelos a indicação de Calles significava um retrocesso na democracia no país.

26 NEGRÍN, Edith. Recepción de *La sombra del caudillo*. In: GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002, p. 527.

27 *Idem*, p. 480.

Tras de una pausa, observó el Caudillo:

– Lo de su falta de merecimientos lo entendería yo mejor si en esto no interviniera para nada el general Jiménez. Porque yo bien sé que usted, acaso con motivos muy dignos de pesarse, cree superar en muchos conceptos a su contrincante. ¿Cómo explicarme entonces que la candidatura del otro le parezca a usted más aceptable que la suya propia?

– Primero, mi general, porque es público y notorio que él si aspira a ser presidente...

¿Y segundo?

Segundo, porque... porque es posible y aun probable que la benevolencia de usted lo ayude en sus deseos.

El Caudillo replicó pronto:

No sería yo, sino el pueblo... Pero volvamos a usted. ¿No le engañará su convicción cuando habla de no tener ningunas aspiraciones?

Y al preguntar esto último, la sonrisa del Caudillo, y su gesto, y su ademán fueron tan glaciales que Aguirre respondió como si hablara, no desde donde estaba, sino desde muy lejos, desde el fondo del bosque cuyas frondas hacían águas al sol, desde el remoto cinturón de los montes azulosos:

No, mi general; no creo engañarme.

Y comprendió que su esfuerzo había sido inútil.

Minutos después el auto de Aguirre corría rampa abajo en tránsito de desenfreno, se hundía en la masa de verdura, era, por un momento, submarino del bosque. Y de modo análogo, Aguirre bajaba, atónito todavía por las inesperadas consecuencias de la entrevista, hasta lo más hondo de sus reflexiones. Trataba de explicarse cómo era posible que el Caudillo, su amigo y su jefe por más de diez años, no hubiera querido creer una sola de sus palabras.²⁸

28 GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002, p. 49.

Martín Luis Guzmán, provavelmente em decorrência de suas experiências políticas – seja no México ou na Espanha –, percebia a política mexicana a partir de dois pilares: poder e violência. De certa forma, todos os personagens da trama, à exceção de Axkaná – um político civil, intelectualizado, idealista e, ao mesmo tempo, crítico, sempre operando a partir da razão²⁹ –, parecem girar ao redor da busca pelo poder.

Diversos personagens apresentados na trama fazem alusão a políticos reais mexicanos e demonstram o desencanto de Guzmán em relação à política de seu país natal. Desses personagens, dois que se destacam são Encarnación Reyes – general de divisão e chefe das operações militares de Puebla – e Emilio Olivier Fernández – líder do Bloco Radical Progressista da Câmara de Deputados, fundador e líder de seu partido e ex-prefeito da Cidade do México. O primeiro personagem – Encarnación Reyes – foi baseado no general Guadalupe Sánchez, que atuou na rebelião de Agua Prieta sob o comando de Álvaro Obregón, mas que em fins de 1923 se vinculou à rebelião delahuertista no estado de Veracruz; Emilio Olivier Fernández foi construído a partir de Jorge Prieto Laurens, ex-prefeito da Cidade do México e deputado da XXIX legislatura (1920), que declarou apoio, como presidente do Partido Nacional Cooperatista, à rebelião liderada por De la Huerta.³⁰

Olivier Fernández é um dos principais impulsionadores da candidatura de Ignacio Aguirre e um dominador da retórica. A retórica – importante instrumento político de convencimento – ocupa um lugar significativo na obra de Guzmán, constituindo-se no principal elemento para expressar a demagogia

29 ANDRADE, Carolline Martins. *Trajetória político-intelectual e representações da Revolução Mexicana nas obras de Martín Luis Guzmán (1915-1969)*. Dissertação de Mestrado em História, p. 105. É interessante o fato de que quando a obra foi publicada originalmente em jornais, alguns capítulos representavam Axkaná de modo bem diverso de sua versão em livro. Rafael Olea Franco aponta para o fato de que em *Filadelfia, paraíso de conspiradores*, publicado em 1960, Guzmán integrou uma série de textos agrupados sob o título de “Axkaná González en las elecciones” que provinham de cinco entregas em jornais cujas passagens foram eliminadas na edição em livro. Seriam os capítulos: “Vísperas de una elección”; “Las elecciones de Axkaná”, “Recursos de una democracia”, “Una junta computadora” e “En el cine San Hipolito”. Nessas cinco entregas, Guzmán narra como Axkaná conseguiu vencer as eleições para deputado, sempre através de métodos escusos. Segundo Olea Franco, Guzmán provavelmente retirou estas passagens da versão final para realçar a diferença entre Axkaná e os outros políticos da trama. Resaltamos que apesar de crítico à corrupção e violência de seus companheiros, Axkaná limita-se apenas a apontar suas contradições, erros e possíveis consequências, operando como a voz da razão no romance. Sobre as mudanças operadas por Guzmán no personagem, ver OLEA FRANCO Rafael. *La sombra del Caudillo: la definición de una novela trágica*. In: GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del Caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002, p. 455-456; 463.

30 GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madri: ALLCCA XX, 2002, p. 27; p. 239-240, notas 30 e 31.

dos políticos e evidenciar o esvaziamento das promessas revolucionárias através desses agentes. Em momentos importantes da obra, como foi o caso do discurso proferido por Axkaná em um comício que visava apoiar a candidatura de Aguirre – que até o último momento havia sido feito para apoiar a de Hilario Jiménez, mostrando o jogo de interesses fluido da política mexicana –, a retórica é usada de maneira vazia, buscando congregiar os interesses políticos da elite aos anseios populares:

Axkaná no mencionaba en su discurso al general Jiménez ni al general Aguirre: hablaba de otras cosas. Pero éstas, al parecer – aunque sin relación aparente con los discursos de los oradores de la mañana –, eran muy interesantes, pues lograron en el acto una atención profunda y merecieron de allí a poco ovaciones clamorosas. El auditorio se empinaba sobre la punta de los pies – pies descalzos en su mayoría – para oír mejor. Era evidente, sin embargo, que las palabras de Axkaná, con ser sencillas, no llegaban hasta la inteligencia de la miserable muchedumbre que lo escuchaba. Entre la ideación de sus oyentes y la de él había abismos: abismos de tiempo, de clase, de cultura. Mas no importaba eso. Como si las ideas constituyeran tan sólo el elemento inerte de la comunicación de los seres humanos, por sobre las ideas, o por debajo de ellas, la llama de lo que Axkaná quería y sentía en aquel instante prendió de súbito en lo que a su influjo quisieron y sintieron entonces los hombres humildes que lo estaban oyendo.³¹

O trecho acima é bastante elucidativo sobre a forma como os discursos na obra de Guzmán eram utilizados para convencer as classes populares a apoiarem as demandas das elites políticas, sendo a distância cultural superada por uma manipulação das emoções. É interessante o fato de que o conteúdo do discurso de Axkaná não é explicitado no texto, o que pode sugerir que na concepção do autor estas palavras pouco importavam, interessando mais seu impacto nos ouvintes populares.

Se os discursos são a vocalização da demagogia, muitas vezes a hipocrisia dos políticos é internalizada, manifestando-se também no pensamento dos personagens. Catarino Ibáñez, general de origem popular, após o fracassado comício, reflete sobre o significado da Revolução, subvertendo-a como justificativa para seu enriquecimento pessoal:

31 *Idem*, p. 89-90.

“Sí – reflexionaba, puesto el corazón en la fortuna de quinientos mil pesos que había logrado reunir en seis años de prédicas igualitarias –; hay que seguir haciendo ciudadanos libres, debemos aplicar enteritos los postulados de la revolución: *la igualdad económica de todas las clases*, de todas; *el reparto de la riqueza destinada a producir*, de toda la riqueza; *la distribución equitativa de los rendimientos del trabajo*, de todos los rendimientos; y hay que aplicar esos postulados sin miedo alguno a lo que venga, sin voltear la cara atrás hasta que se logren *los resultados integrales*... ¿Cuál es la riqueza mínima que garantiza la libertad de un ciudadano en México? Por lo menos la que yo tengo ahora: de quinientos mil pesos a seiscientos mil, que es lo que todo mexicano disfrutaría de no impedirselo el pequeño grupo de reaccionarios que lo explotan [...]”.³²

A partir do trecho acima é possível evidenciar como a hipocrisia é denunciada através do papel do narrador onisciente, que se expressa a partir da ironia – “reflexionaba, puesto el corazón en la fortuna de quinientos mil pesos que había logrado reunir en seis años de prédicas igualitárias” –, mostrando a contradição entre o discurso e a prática de Ibáñez, que enriquece a partir do engano das classes populares. Não obstante, Catarino aplaca qualquer possibilidade de autocritica culpando os adversários, os “reacionários”, ou seja, a oposição, que se utiliza das mesmas práticas do grupo de Ibáñez.

Outro aspecto interessante de Catarino Ibáñez é o fato de que ele representa os militares incultos que ascenderam durante a Revolução. Carolline Andrade enfatiza a polarização entre políticos civis e militares, sendo que o antimilitarismo e o anti-caudillismo ocupam um lugar importante nos escritos de Guzmán. Segundo a historiadora, o processo democrático era comprometido pelos militares, sempre dispostos a utilizar das armas para ocupar o poder. Ibáñez representava esse tipo de militar, muitas vezes analfabetos e que nunca haviam passado por uma formação militar institucionalizada. A autora esclarece que alguns políticos civis, apesar de também serem corruptos, não ameaçavam as disputas eleitorais através do uso da força.³³

Um outro aspecto de *La sombra del Caudillo* que deve ser ressaltado, e que coincide com *El águila y la serpiente*, é a concentração da narrativa na atuação das elites políticas. O sentido crítico da obra vai ao encontro da perspectiva política liberal de Guzmán, que se utiliza dos hábitos e práticas da elite política mexicana para denunciar as falhas

32 *Idem*, p. 94. Grifos no original.

33 MARTINS ANDRADE, Carolline. *Trajetória político-intelectual e representações da revolução Mexicana nas obras de Martín Luis Guzmán (1915-1969)*. Dissertação de Mestrado em História, p. 106-107.

do sistema. Conforme viemos mostrando, a corrupção, a hipocrisia, a demagogia e a sede de poder dos personagens da obra dão visibilidade ao *modus operandi* dos novos donos do poder no país, fazendo com que Guzmán seja um dos primeiros escritores a denunciar, através da literatura, os vícios da nova classe política. Mas de maneira ainda mais clara que em *El águila y la serpiente*, Guzmán dispõe em *La sombra del Caudillo* as diferenças entre a elite política e as camadas populares. Poucos parágrafos posteriores ao que Axkaná realiza seu discurso, o escritor diferencia os populares das classes médias que assistem ao “espetáculo”:

Pero, en cambio [dos populares], la gente de los balcones – y la de los coches, y la de los autos, y la de los caballos con arreos domingueros – sólo miraba a los manifestantes con asomos de incredulidad o con claras muestras de desprecio. Para éstos – así estaban proclamándolo sus actitudes desdeñosas –, nada común existía entre ellos y el rudimentario acto cívico que se desarrollaba a su vista; por lo cual, si se dignaban verlo, era apenas desde la altura de otra espiritualidad. Lo que esa gente presencia no era otra cosa en que ella se sentía obligada a interesarse – menos aún a intervenir – ni para la salvaguarda de su fortuna, o de sus libertades, o de su vida. Era, a lo sumo, una especie de desfile de circo: una procesión funambulesca de payasos pintarrajeados y fieras escapadas de sus jaulas.³⁴

É possível utilizar das teorias de Jacques Rancière para refletir sobre o excerto acima. No texto de Guzmán a disposição espacial dos elementos representa a desigualdade das classes e o entendimento delas sobre o evento que observam. Enquanto os populares participam da manifestação caminhando na calçada e acompanhando os políticos, os abastados assistem a mesma das varandas, de seus carros, carruagens e cavalos. Dessa forma, o chão marca a diferença entre os exporados que seguem os políticos por necessidade e as classes médias que, alheias ao jogo que ali se desenvolve, assistem a cena como se fosse um grotesco espetáculo circense. A hierarquização não é apenas social, mas também intelectual: os pobres seguem os políticos e, incapazes de juízo crítico, emocionam-se com os discursos, enquanto a classe média percebe que se trata de um engodo e observa o fato com superioridade e ar de zombaria. A visão pejorativa que Guzmán tem dos populares é ainda mais explícita quando a caminhada termina e estes recebem uma “refeição” por acompanhá-los:

34 GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002, p. 88.

Quince minutos después, en el jardín de la gran casa incautada, los manifestantes desfilaban frente a las mesas de los manjares prometidos. A cada hombre le daban algo del montón de comida que había sobre las tres mesas: en la primera, un taco de barbacoa; en la segunda, un taco de guacamole, y en la última, un taco de frijoles. Luego se señalaba a los manifestantes el sitio donde podían recibir, si las pedían, más tortillas; y más allá, en torno de unos barriles, les daban de beber. Todo ello, ni muy suculento ni muy abundante; pero junto a la miseria diaria, un banquete.

De los indios de las haciendas, muchos habían caminado quince o veinte kilómetros y llevaban doce horas sin probar bocado; mas no por eso denotaban impaciencia o precipitación: aguardaban su turno con mansa dignidad. Luego, con la comida en las manos, iban a sentarse a la sombra de los árboles, para entregarse allí a morder, poco a poco, sus rollos de tortillas. Comían con tristeza fiel – con la tristeza fiel con que comen los perros de la calle –; pero lo hacían, al propio tiempo, con dignidad suprema, casi estática. Al mover las quijadas, las líneas del rostro se les conservaban inalterables.³⁵

Como o trecho deixa claro, Guzmán constrói uma representação extremamente negativa das camadas populares, chegando ao ponto de animalizá-las, comparando-as a cães. Famintos, eles viajam horas para ganhar uma refeição insossa, mas ainda assim melhor do que as que costumavam ter diariamente. Ressalta-se também a passividade dos setores explorados, expressada na pouca mobilidade de seus corpos: apesar de caminharem horas – para atender ao único propósito de se alimentarem –, ao alcançarem seu objetivo, se resumem a movimentar as mandíbulas, sem alterar sequer a expressão facial. Ressalta-se que essa passividade dos indígenas foi representada em diversas outras obras literárias pós-revolucionárias, embora poucas cenas apresentem a dramaticidade dessa passagem de *La sombra del Caudillo*.

Não se pode deixar de lado o fato de que a visão pejorativa de Guzmán sobre as classes populares é usada para intensificar a crítica às elites políticas – o que não significa que esta não seja a forma como o autor percebia esses setores. Nenhum outro autor, a não ser José Vasconcelos, representou de forma tão negativa e viu com tanto desprezo os setores populares. Nesse sentido, podemos comparar com o caso de Mariano Azuela que, embora também fosse pessimista e tão crítico aos rumos do governo pós-revolucionário quanto Guzmán, repre-

35 *Idem*, p. 92.

sentava os setores mais populares com muito mais empatia. Um claro exemplo disso é o trecho em que o protagonista de *Los de abajo*, Demetrio Macías, acampa com sua tropa e se depara com pessoas ainda mais pobres que ele e seus companheiros:

– ¡Yo no sé qué siento por acá que me da tanta tristeza! – dijo Demetrio.

– Sí – contestó Camila –; lo mismo a mí.

A orillas de un arroyuelo, Pifanio estaba tirando rudamente de la soga de un bimbalete. Una olla enorme se volcaba sobre un montón de hierba fresca, y a las postreras luces de la tarde cintilaba el chorro de cristal desparramándose en la pila. Allí bebían ruidosamente una vaca flaca, un caballo matado y un burro.

Demetrio reconoció al peón cojitranco y le preguntó:

– ¿Cuántos ganas diario, amigo?

– Diez y seis centavos, patrón...

Era un hombrecillo rubio, escrofuloso, de pelo lacio y ojos zarcos.

Echó pestes del patrón, del rancho y de la perra suerte.

– Desquitas bien el sueldo, hijo – le interrumpió Demetrio con mansedumbre – A reniega y reniega, pero a trabaja y trabaja.

Y volviéndose a Camila.

– Siempre hay otros más pencos que nosotros los de la sierra, ¿verdad?³⁶

A partir da comparação entre os trechos, é possível perceber uma representação muito mais humana e empática em relação às camadas populares por parte de Azuela que por Guzmán. Azuela, ao representar os setores populares,

36 AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. In: Obras Completas. Vol.1. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 392-393.

realiza uma crítica da exploração de classes que não perpassa pelo desprezo em relação a eles, como Guzmán faz. Antes, o que se observa é uma apresentação deles que permite a comoção do leitor, sensibilizando-o para as desigualdades verificadas dentro das camadas populares, pois Demetrio tampouco faz parte da elite mexicana ou das classes médias intelectualizadas, antes configurando-se como um pequeno proprietário nortenho.

Por outro lado, quando se analisa a disposição dos elementos narrativos na obra de Guzmán é fundamental perceber que no capítulo seguinte ao da manifestação o autor representa o banquete dos políticos para comemorar o comício. Eis a descrição do ambiente:

Todos notaron en el acto que el banquete era de mucho rumbo. Había florecillas dispersas sobre la albura de los manteles; había servilletas primorosamente dobladas, que dejaban en los dedos la ilusión de castillos que se desbaratasen. Cuatro copas, alineadas de mayor a menor, anunciaban frente a cada cubierto la pluralidad de los vinos. Una era verde; otra, la más pequeña, color de topacio. Y al pie de las copas, cuidadosamente colocados sobre la base de una de ellas, se veían los tarjetones del menú impresos a varias tintas. Arriba y al centro, dominando la lista de los manjares, las tarjetas decían con letras de oro: “Banquete para celebrar la designación del C. General Hilario Jiménez como candidato del P.R.P. del E. de M. a la Presidencia de la Republica”. Y abajo y al margen, con letras también de oro, se leía esta nota: “La mantequilla es de los Grandes Establos del C. Gobernador”.³⁷

Enquanto os pobres se humilham comendo como cães, a classe política come em um luxuoso restaurante, decorado com pompa – flores, cartões bordados em dourado, guardanapos dobrados –, com variedades de comidas e vinhos. Embora possa parecer óbvia a diferença entre classes, o que gostaríamos de observar é que a disposição desses elementos na estrutura do texto, ou seja, a alocação da cena do luxuoso jantar logo após a cena na qual os pobres se alimentam, é em si um artifício literário e político. Guzmán procura mostrar através dessa disposição não apenas a diferença de classes, mas também a hipocrisia dos novos donos do poder. Nesse sentido, reforçamos a afirmação de que *La sombra del Caudillo* é uma obra na qual a política está não apenas

37 GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002, p. 95. O banquete, como as letras do cartão indicam, foi feito para celebrar a candidatura de Hilario Jiménez, a quem Catarino Ibáñez inicialmente apoiaria, mas devido à rápida – e, em algum sentido, irônica – mudança de apoio à candidatura de Ignacio Aguirre, os nomes não foram modificados a tempo.

na narrativa e nos personagens, mas encontra-se em cada detalhe do texto, mesmo nos elementos e objetos menores. O jogo político apresenta-se em cada fragmento, construindo uma sensibilidade em relação à nova elite política mexicana e seus hábitos. Assim, uma observação deve ser feita: Guzmán não parece apontar para uma semelhança em relação ao porfirismo, mas sim a uma nova forma de autoritarismo que reelabora o antigo *caudillismo* mexicano. A nova elite política do país, apesar de autoritária e violenta, busca adequar-se à modernidade, adotando novos símbolos de poder: as relações com as prostitutas, os negócios escusos com empresas privadas – no romance, uma empresa de petróleo, produto que passou a ganhar cada vez mais importância no cenário econômico mundial durante a década de 1920 – e, principalmente, os automóveis, todo o tempo exibidos no romance, são apresentados como elementos representantes do poder. Os carros, em especial, são instrumentos representantes da extensão da virilidade masculina. Sempre manuseados pelos homens, colaboram na conquista das mulheres – a sedução de Rosario, a prostituta com quem Aguirre por fim tem um caso, é simbolizada no fato dela entrar no carro do político –; para abordar os inimigos – foram usados na armadilha feita pelos aliados de Hilario Jiménez para capturar e torturar Axkaná –; e para ostentar poder.

Outra cena na qual os elementos narrativos contribuem para a crítica política, é a formada pela visita de Remigio Tarabana, um deputado caracterizado pela corrupção e pelo pragmatismo, ao escritório de Aguirre para resolver questões pendentes à petroleira “May be”.³⁸ Nesse momento da narrativa, Aguirre ainda era ministro de Guerra do Caudillo, portanto, bastante influente nos negócios do Estado. Antes da chegada de Tarabana, Guzmán descreve a conduta de Aguirre em seu ministério:

Poco antes, por la puerta de la antesala, había entrado un oficial del Estado Mayor con la lista de las personas que solicitaban audiencia. Sin leer los nombres ni cambiar de postura, Aguirre había dicho:

- ¿Mucha gente?
- Ochenta y nueve, mi general.
- Muy bien; no recibo a nadie.

38 Chama atenção o jogo linguístico efetuado no nome da empresa. “Maybe” traduzido ao espanhol seria “tal vez”, indicando possibilidade e/ou incerteza.

[...]

Tras de lo cual, en fuga los entes del mundo oficinesco, el ministro de la Guerra había podido seguir, por trecho considerable, el hilo de sus reflexiones.

Éstas no se referían, como pudiera creerse, a los intereses de la República ni a las labores del ministerio. Aguirre sólo pensaba en su situación personal.³⁹

A cena mostra claramente como a política pública se submetia aos interesses privados da elite política, sendo que Aguirre trata com desdém qualquer tema de interesse público. Isso é reforçado com a permissão para que Tarabana entre e anuncie que Aguirre lucraria vinte e cinco mil pesos com a concessão dos terrenos para a companhia petroleira “May be” – notoriamente internacional – em detrimento de uma cooperativa militar que os ocupava. É interessante notar que nesta cena também ocorre um enfrentamento entre os caracteres de Aguirre e Tarabana. O segundo emite uma “tese” sobre a política mexicana que serve como base de atuação para a maioria dos políticos apresentados no romance:

Observa a la política mexicana: en los grandes momentos siempre está de parte del malhechor. Fíjate en nuestros procuradores de justicia: es mayor la consideración pública que gozan mientras más son los asesinatos que dejan impunes. Fíjate en los abogados que defienden a nuestros reos: si alguna vez se atreven a cumplir con su deber, los poderes republicanos desenfundan la pistola y los acallan con amenazas de muerte, sin que haya entonces vituda capaz de protegerlos. Total: que hacer justicia, eso que en otras partes no supone sino virtudes modestas y consuetudinarias, exige en México vocación de héroe o de mártir.⁴⁰

Após essa exposição, Tarabana continua seu discurso, sempre tentando justificar a corrupção mexicana, ao que Aguirre responde:

– ¿Quieres que te diga la verdad, Tarabana? Eres un sinvergüenza de mucho talento, y yo, aunque sin tu talento, soy otro sinvergüenza.

39 GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002, p. 120-121.

40 *Idem*, p. 124.

[...]

– ... Sí. Ahora, que a mí me queda una virtud que tú has perdido: la de no justificarme, la de saber que soy un sinvergüenza y reconocerlo de plano. ¡A que no lo declaras tú con la misma sencillez!⁴¹

A política na literatura de Guzmán vai muito além das críticas explícitas às elites políticas. Assim, a forma como a entrada de Tarabana no escritório de Aguirre sucede à recusa do último em atender aos assuntos públicos – as oitenta e nove pessoas que o esperavam – estabelece uma divisão entre o público e o privado, que ocorre na mesma dimensão espacial, o gabinete, submetendo o primeiro ao segundo. O que é comum a todos, a política mexicana, é fragmentada em parcelas de visibilidade – o privado, o público, os próprios políticos, as companhias estrangeiras, o petróleo, a corrupção, o suborno – que estabelecem novos modos de perceber e sentir o político, desautomatizando o cotidiano e incitando a reflexão.

Nesse sentido, os capítulos “La muerte de Cañizo” e “Batalla parlamentaria” demonstram outro elemento muito presente na política mexicana dos anos 1920: a violência. As cenas de ambos os capítulos se passam na Câmara de Deputados. O local para a deliberação e para a disputa cívica degrada-se em um campo de batalha, devido à tentativa de assassinar Emilio Olivier que, apesar de fracassada – quem morre é o deputado aguirrista Cañizo –, instaurou um clima de caos que terminou em tiroteio. Ao final de “Batalla parlamentaria” é revelado a Olivier que se tratava de um assassinato político, encomendado pelo alto escalão do poder. A política mexicana, como vista pela perspectiva liberal de Guzmán, tinha como instância última de poder a violência, representada na máxima de Olivier: “Pues bien, la política de México, política de pistola, sólo se conjuga un verbo: madrugar”.⁴² Vale ressaltar que Guzmán foi deputado e, possivelmente, tenha visto cenas como esta, ou mesmo mais corriqueiras, como o grande número de deputados faltantes mencionado no capítulo “La muerte de Cañizo”, destacando o pouco interesse dos políticos mexicanos pela coisa pública.

A partir desse episódio, a narrativa de Guzmán caminha para o final. Encurralados, os aguirristas começam a considerar um levante contra o governo. Instaure-se a dúvida se isso deve ser feito antes ou após as eleições – assim como ocorreu com De la Huerta. Nesse momento, o personagem Ignacio Aguirre

41 *Idem*, p. 125.

42 *Idem*, p. 188. Os capítulos citados acima vão da página 168 a 175 – “La muerte de Cañizo” – e 176 a 183 – “Batalla parlamentaria”. “Madrugar”, como fica implícito no trecho, significa “matar”.

sofre uma pequena mudança, na qual se evidencia, mesmo em meio à sua corrupção, um papel digno que o prepara para o final:

Yo, según lo saben ustedes perfectamente, no quería ser candidato. Una serie de sucesos apenas creíbles vino a meterme en una contienda que no era mía. Hoy la suerte está echada; no lo lamento; acepto gustoso ir hasta lo último. Pero siendo esto verdad, lo es también que no quiero, a toda costa, adueñarme de la Presidencia, y no porque blasono de moral, de puro, de incorruptible – quiénes más, quiénes menos, todos hemos cometido errores en la Revolución y la política, yo acaso más que otros muchos –, sino porque a mí me parece que, sean cuales fueren la mentira y el lodo que nos ahogan, hay papeles que exigen dignidad, momentos del decoro que no deben olvidarse. Nos consta a nosotros que en México el sufragio no existe: existe la disputa violenta de los grupos que ambicionan el poder, apoyados a veces por la simpatía pública. Ésa es la verdadera Constitución Mexicana; lo demás, pura farsa.⁴³

No trecho acima, Aguirre, de modo semelhante a Olivier, compreende que a política mexicana opera através da violência, sendo o sufrágio e a Constituição mecanismos para maquia-la. Não obstante – e nesse sentido diferente de Olivier –, Aguirre entende que a ruptura com essa ordem exige uma dignidade e um decoro que é contrário ao uso indiscriminado da violência. Se a política é um teatro, algumas interpretações requerem a exibição da dignidade, mesmo que ela não corresponda à prática cotidiana política. Essa dignidade faz com que Aguirre se transforme em um “herói trágico”, colaborando para a grandiosidade do romance. Aguirre é herói não por causa de suas ações justas – o que não aparece na obra –, mas sim porque ele encarna uma nova subjetividade no jogo político mexicano: a de que um sistema aparentemente democrático-liberal requer uma nova conduta, que corresponda às novas regras. A política mexicana, tal como vista por Guzmán, é uma corruptela do contrato social rousseauiano, aproximando-se da lógica de Maquiavel, apresentada em *O príncipe*: “vence quem *madruga* primeiro”, como Olivier afirma, no romance de Guzmán, é uma atitude virtuosa no sentido maquiaveliano – que não equivale à virtude moral, mas sim à sabedoria de lidar bem com a fortuna, o azar –, fundamental para se manter no poder.⁴⁴

43 *Idem*, p. 190-191.

44 Fernando Curiel, em seu texto “¿Sombras nada más? Novísima lectura de un clásico” alude a essa concepção maquiaveliana de Guzmán, sobre o que estamos plenamente de acordo. Segundo Curiel: “La política mexicana posrevolucionaria, sobre la que el autor de las *sombras* despliega un caudal aforístico a

No final do romance, Aguirre, Olivier e seus aliados são traídos e denunciados pelo general Elizondo⁴⁵, com quem contavam com o apoio para o caso de um levante. Aguirre e seus doze acompanhantes – onze políticos e um jornalista – foram presos e, momentos depois, levados para serem executados. A imprensa – no romance representada pelo jornal *El Gran Diario*, cujo correspondente real seria o periódico *El Universal*⁴⁶ – transmite a notícia de que Aguirre e seus companheiros teriam se levantado em armas – o que não chegou a ocorrer –, ocupando o lugar de porta voz do governo. Durante a cena da execução, Aguirre demonstra novamente a dignidade de momentos anteriores, aceitando a morte com coragem e chamando seus adversários de assassinos e covardes:

– ¡Asesino también, hombre! – dijo en un tono terriblemente tranquilo y extraño, cual si diera a entender, con la ejecución de aquel acto, que siendo muy difícil el arte de matar, en él se esbozaba fácil.

Aguirre no había esbozado el movimiento más leve; había esperado la bala en absoluta quietud. Y tuvo de ello conciencia tan clara, que en aquella fracción de instante se admiró a sí mismo y se sintió – solo ante el panorama, visto en fugaz pensamiento, de toda su vida revolucionaria y política – lavado de sus flaquezas. Cayó, porque así lo quiso, con la dignidad con que otros se levantan.⁴⁷

lo Maquiavelo pero también a lo Gracián, nada sabe de ciudadanía madura y responsable, de elecciones transparentes. Se ocupa la Silla por disposición cesárea, por vía de asesinato al político opositor o por vía de la insurrección armada”. CURIEL, Fernando. ¿Sombras nada más? Novísima lectura de un clásico. In: GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002, p. 585-586. Não encontramos nenhuma referência à obra de Maquiavel por parte de Martín Luis Guzmán, mas não seria improvável que o escritor a conhecesse, dada sua erudição. De qualquer forma, a obra de Maquiavel pode ser usada como instrumento de interpretação do romance de Guzmán, dada a proximidade dos temas, desde que sejam preservados os limites temporais – *O Príncipe* foi escrito em outro contexto, visando outra realidade e buscando outros fins. No entanto, como clássico da literatura política moderna, suas ideias circularam nos mais distintos suportes e foram apropriadas de diversas maneiras, sendo adaptada às temporalidades posteriores.

- 45 Supostamente a imagem do general Julián Elizondo está baseada no general Juan Domínguez, quem em 1927 estava a cargo das forças militares no estado de Morelos. Domínguez, quem aparentemente era aliado de Serrano, decidiu não participar do levante ou conceder a Serrano qualquer tipo de ajuda, quando este e seus seguidores chegaram a Cuernavaca, Morelos, no dia 2 de outubro. Ver GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002, p. 252, nota 137.
- 46 O jornal *El Universal* tinha “El gran diario” como subtítulo. Esta informação pode ser encontrada em GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002, p. 252, nota 138.
- 47 GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002, p. 225.

A morte, enquanto ato de coragem, é representada como redentora, funcionando como mecanismo que deixa a corrupção de Aguirre em segundo plano. É o final trágico que atribui grandeza a personagens tipicamente caracterizados por um baixo grau moral. É na morte que Aguirre diferencia-se de seus companheiros, pois não grita, não tenta fugir e nem agride seus executores. Não deixa de ser interessante que a morte, essa instância tão democrática da vida que a todos alcança e iguala, na ficção de Guzmán atua justamente como o agente que diferencia os personagens, atribuindo de maneira definitiva a Aguirre o papel de herói. Se não o herói dos romances do século XIX – ele não é como Fernando Valle, personagem de *Clemencia*, de Manuel Altamirano⁴⁸ –, era o possível de surgir no cru e violento romance realista do século XX, em um contexto no qual uma revolução abalou as estruturas sociais do país e uma nova elite política dava os primeiros passos para corroer as esperanças revolucionárias.

A literatura dos primeiros escritores “revolucionários” – Azuela, Guzmán, Nellie Campobello, Rafael F. Muñoz, Agustín Vera e Gregorio López y Fuentes – construiu heróis trágicos que representaram os primeiros indícios de uma subjetividade que ganharia força décadas depois: a de um sujeito crítico à corrupção pós-revolucionária e ao autoritarismo político; ao desencanto frente a um Estado que, se avançou em políticas sociais, manteve-as sob o cabresto de uma estrutura rígida que sufocou, paulatinamente, qualquer possibilidade de uma democracia liberal, como desejavam homens como Madero, Guzmán, Azuela e Vasconcelos. O Estado distanciou-se das questões sociais após o governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940), bem como da participação popular nas instituições políticas, mas as contradições entre o autoritarismo

48 *Clemencia* é um romance do século XIX escrito por Manuel Altamirano. Nele, as oposições entre o bem e o mal estão bem dispostas e claras a partir dos personagens Enrique Flores – um galã simpático e conquistador, porém considerado traidor da pátria por tentar entregar suas tropas aos franceses durante a guerra contra o Imperador Maximiliano de Habsburgo – e o comandante Fernando Valle – um jovem taciturno e reservado, porém fiel e leal, tanto às suas paixões amorosas, quanto à pátria. Valle representa o modelo de cidadão a ser construído, fiel, dedicado e determinado a sacrificar sua própria vida em defesa da pátria, enquanto Flores é o oposto do cidadão republicano desejado, submetendo o bem-estar pátrio aos seus interesses privados – e estrangeiros. Às personagens femininas, cabe-lhes o espaço reservado do lar e a importância de se amar o justo e patriota para além das aparências físicas. Deveria, sobretudo, defender sua virgindade, sempre ameaçada pelos personagens que encarnavam o perigo à pátria. Como dito, mais que patriotismo, trata-se da construção de modelos sociais, tentativa de reforço dos valores tradicionais através da condução do imaginário e, indo além, de condicionar e guiar atitudes que alcançavam as práticas sociais e mesmo os corpos dos cidadãos. Ao final da obra, após todas as traições e maquinações de Enrique contra Florencio, este permite ao adversário fugir da cadeia, decidindo ser fuzilado em seu lugar, por amor a Clemencia – que amava Enrique. Clemencia descobre então que o amante ideal seria Florencio e não Enrique, porém, tarde demais. Ver ALTAMIRANO, Ignacio. *Obras selectas. Clemencia, El Zarco, Navidad en las montañas*. Amazon. Edição Kindle, 2013.

e o discurso nacional-popular foram praticamente inerentes à construção do Estado pós-revolucionário, sendo estas denunciadas por escritores como Azuela, Guzmán e Vasconcelos.

Nesse primeiro momento, no qual a tradição do “romance da Revolução Mexicana” ainda estava se formando e o Estado ainda não havia atuado de maneira eficiente para atrelar os escritores à sua burocracia e ideologia, a literatura serviu para denunciar a nova elite política. No entanto, se em *Los de abajo* Demetrio Macías morre apontando seu fuzil em meio a uma emboscada – o que poderia simbolicamente sugerir que a luta dos “de baixo” persistiria –, em *La sombra del Caudillo*, Axkaná consegue fugir – é o único personagem a escapar da execução – e é resgatado por um estrangeiro chamado Winter, que o leva em seu *Packard* – novamente os carros exercendo uma função simbólica importante na narrativa. O destino de Axkaná, menos ambíguo que o de Demetrio, abre margem para uma maior possibilidade de esperança, visto que o personagem que representa a razão e a “quase honestidade” é o único sobrevivente. A frieza da cena final, na qual Segura, o comandante da execução, compra um par de brincos no valor de onze mil e quinhentos pesos com o dinheiro, ainda sujo de sangue, não anula essa esperança, antes constrói uma ambiguidade a partir de duas imagens contrapostas: uma pálida esperança convive com a corrupção e a violência de um sistema autoritário.

O caráter trágico desses primeiros romances “revolucionários” merece uma análise um pouco mais detida. Não se trata apenas de uma tragicidade que se resume ao destino dos personagens, mas antes se apresenta a partir de uma grandiosidade épica. O dramático das cenas finais busca construir uma ideia de fatalidade não apenas individual, mas coletiva, que remete a narrativas clássicas na literatura ocidental: a estrutura narrativa de *Los de abajo* remete à trajetória de Odisseu, subvertendo sua lógica, visto que na *Odisseia* o retorno do herói é definitivo, pois conclui com o reconhecimento de seu filho, Telêmaco, e o assassinato de todos os pretendentes de Penélope, enquanto na obra de Azuela, Demetrio não é reconhecido por seu filho e, ainda que retorne para o lar e sua esposa, trata-se apenas de um retorno temporário e sem sentido, tendo o revolucionário conhecido sua morte pouco depois. Por outro lado, a forma como *La sombra del Caudillo* está configurada aproxima-se mais de tragédias modernas, que representam a política a partir de ambições pessoais e disputas por poder, resolvidas a partir de conspirações, como é o caso do *Júlio César* de Shakespeare.⁴⁹ Embora sejam obras distanciadas temporalmente, cabe di-

49 Assim como o *Caudillo* de Guzmán, o *César* de Shakespeare aparece em apenas três cenas da obra. Ver:

zer que as primeiras obras políticas pós-revolucionárias resgatam e reinventam uma literatura trágica que permite às obras um aspecto de grandiosidade que os futuros romances mexicanos não teriam. De qualquer forma, essa disposição épica, quando homologada ao próprio evento bélico mexicano permitiu uma leitura da grandiosidade revolucionária através da literatura, o que mais tarde contribuiu para uma interpretação mítica da Revolução, sendo esta compreendida como uma espécie de “epopeia” do povo mexicano. Essa interpretação já estava presente quando da seleção de *Los de abajo* como modelo para o romance pós-revolucionário e se fortaleceu nas décadas seguintes.

Se a obra de Guzmán apresentava um grau de dramaticidade e grandeza que futuramente contribuiu para a formação da tradição do “romance da Revolução Mexicana”, por outro lado sua representação da então conjuntura colabora para a argumentação de que sua intenção jamais foi se vincular à ideologia pós-revolucionária que se conformava no México. Para os críticos e intelectuais envolvidos nas polêmicas de 1924-1925, a literatura que representasse a Revolução deveria narrar os eventos vivenciados na década anterior, portanto, seu referencial deveria ser os conflitos armados e não a política contemporânea. O argumento da revolução continuada e indefinida era utilizado, principalmente, pela classe política, como parte do vocabulário ideológico que pudesse assegurar a hegemonia e permanência no poder e, conseqüentemente, legitimar seus atos. Como dito, a ideia de que estavam diante de um momento “novo”, no qual muito ainda estava por se fazer e um futuro aberto em expectativas se encontrava diante de todos, era algo difundido entre intelectuais, políticos e agentes culturais. Essa concentração das expectativas, apropriada pelas novas elites políticas, tornou-se um instrumento de poder, no qual diversas concepções plurais, fragmentadas e, por vezes, coletivas em torno da Revolução e da re-fundação do país se limitavam à direção do grupo que se encontrava no poder. Quando a ideia da Revolução enquanto um evento razoavelmente localizável temporalmente, violento e disputado por diversos grupos se transformou em um evento contínuo, rumo a um futuro inalcançável, organizado e dirigido por uma classe política determinada, ela se tornou um instrumento ideológico voltado para a manutenção no poder dessa nova elite política, plural, mas bem conduzida pelo “chefe máximo”.⁵⁰ Nesse sentido, a intenção de Guzmán era

SHAKESPEARE, William. *Júlio César*. [Cidade não indicada]: Centaur Editions, 2013.

50 Era uma das formas de se referir a Calles, devido à sua centralidade na política mexicana, mesmo após sua saída da Presidência.

muito mais de denúncia da corrupção e hipocrisia da nova elite política mexicana que de colaboração com a fundação de uma “cultura revolucionária”.

A dura crítica à política mexicana contida em *La sombra del Caudillo* desagradou a Plutarco Elías Calles, assim que os primeiros exemplares chegaram ao México. Ainda que Calles não exercesse mais a presidência, ainda assim era a pessoa que de fato controlava o Poder Executivo, a partir da influência exercida em Emilio Portes Gil.⁵¹ Calles provavelmente teve conhecimento da obra através da versão publicada em folhetim, que circulou de maneira incompleta no México⁵² e, convencido de que impedir a circulação da obra seria um erro, firmou um compromisso com a editora Espasa-Calpe, que aceitou não publicar mais obras do autor cujo tema fosse posterior a 1910.⁵³

O acordo entre Calles e a Espasa-Calpe evidencia uma prática de censura verificada em diversos momentos durante o governo de Plutarco Elías Calles, como foi o caso da perseguição a Nemesio García Naranjo, comentada no capítulo anterior. A censura era decorrência de uma radicalização da ideologia pós-revolucionária ocorrida durante o governo Calles que separava os cidadãos e as instituições em dois campos: o dos “revolucionários” e o dos “reacionários”, neste contexto, significando aqueles que estavam do lado do governo e os que faziam qualquer tipo de oposição a ele. Cada vez mais, “reacionário” foi utilizado para classificar e justificar a repressão aos opositores. É interessante notar como a literatura representa a utilização desses conceitos, indicando que se incorporaram plenamente ao vocabulário político da época.⁵⁴ Em um determinado momento de *La sombra del caudillo*, Ricalde⁵⁵, um deputado hilarista, situa a Ignacio Aguirre no campo da reação:

51 Emilio Portes Gil (1890-1978) exerceu a Presidência mexicana durante o período de dezembro de 1928 a fevereiro de 1930, sendo sucedido por Pascual Ortiz Rubio. Apesar de ocupar o cargo, sua autoridade, informalmente, era submetida a Plutarco Elías Calles, principal personalidade política do país até o ano de 1936, quando foi expulso do país por Lázaro Cárdenas.

52 Os três últimos capítulos, que narravam o massacre de Huitzilac, não foram publicados em *El Universal*. ANDRADE, Caroline Martins. *Trajetória político-intelectual e representações da Revolução Mexicana nas obras de Martín Luis Guzmán (1915-1969)*. Dissertação de Mestrado em História, 2018, p. 102.

53 NEGRÍN, Edith. Recepción de *La sombra del caudillo*. In: GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002, p. 480.

54 Aqui, faço uso da teoria de Quentin Skinner que propõe a reflexão sobre os variados sentidos que as palavras e ideias podem ter em determinados contextos, bem como as distintas possibilidades de interferência social que elas podem exercer a partir de distintos usos. SKINNEER, Quentin. *Visões da política*. Sobre os métodos históricos. Algés: Editora Difel, 2002, p. 161-162.

55 Ricalde também era um líder sindicalista, aludindo a Morones, líder da CROM.

Pero ha ocurrido que ese hombre (todos lo conocéis, me refiero al general Ignacio Aguirre, hasta hace poco ministro de la Guerra y ahora candidato presidencial del llamado Partido Radical Progresista), ha ocurrido que este hombre, digo, más fácil al señuelo de sus ambiciones que a la voz de los deberes patrióticos, anda ya en tratos estrechos con la reacción, cuyos intereses execrables se apresta a servir sin el menor escrúpulo.⁵⁶

Esta categorização aparecerá em outros romances, posteriores à obra de Guzmán, seja como denúncia de uma prática repressora, seja como representação de uma sociedade dividida em valores considerados “revolucionários” e valores “reacionários”, vinculados ao regime porfirista. O que fica claro para nossa pesquisa é a forma como a literatura pode ser usada como fonte para compreender as sensibilidades do passado.

A censura e o clima de insegurança afetaram outros escritores, como foi o caso de Mariano Azuela. Embora tenhamos tratado da relação entre o escritor e o Estado em outro momento⁵⁷, gostaríamos de retomar alguns pontos, de modo a demonstrar que não se tratava apenas de uma situação pessoal, mas de um aspecto mais amplo da situação política mexicana durante o Maximato. Azuela, após a “descoberta” de *Los de abajo*, abandonou suas experimentações na literatura vanguardista e voltou a direcionar sua pena à crítica política mexicana. Escreveu então dois romances bastante ácidos, nos quais ataca diretamente Obregón e Calles. São eles *El camarada Pantoja* e *San Gabriel de Valdivias*. Segundo Víctor Díaz Arciniega, estes romances, escritos entre 1927 e 1929, só foram publicados posteriormente, sendo que *El camarada Pantoja* teve a primeira edição publicada apenas em 1937 e a segunda, corrigida e reestruturada, em 1951.⁵⁸

Não vamos nos deter na análise de *El camarada Pantoja*, pois isso foi feito em outro estudo e seria oportuno evitar a repetição.⁵⁹ Como uma sinopse geral e ampla, a obra narra a ascensão política de Catarino Pantoja, um operário da Confederação Obrera Mexicana (CROM). Pantoja é descrito como um homem inepto que consegue um lugar destacado na política mexicana através do favore-

56 GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002, p. 157.

57 GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação (Mestrado). PPGH-UFMG, 2013.

58 DÍAZ ARCINIEGA, Víctor; CHÁVEZ, Marisol Luna. *La comedia de la honradez*. México: El Colegio Nacional, 2009, p. 381.

59 GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação (Mestrado). PPGH-UFMG, 2013.

cimento de amigos, do roubo e do assassinato, bem como através da ruptura com todos os valores e ideais de classe e da amizade com seus colegas operários. Até mesmo seu êxito se dá a partir da habilidade de sua esposa, chamada de Chata, em conduzir Pantoja em suas manobras, e através do favor do general Bernardo Calderas, seu “padrinho” político. Ao longo do romance, Azuela condena a perseguição de Calles aos católicos e ataca diretamente o presidente, como pode ser visto no excerto abaixo:

Fue cuando Calles concibió un medio muy fácil y muy práctico para imponer su ya famoso *credo filosófico*. A los pequeños poblados, donde no había quedado ya ningún ricachón por desplumar, se les quemaba; a los otros, mientras se les exprimía hasta el último centavo, se les daba una exhibición semanal de ahorcados. Y cuenta don Benedicto, con esa saña y mala fe de los reaccionarios, que tal idea alumbró en los geniales momentos del Turco, cuando, en las bacanales del gran socialista Morones, en su palacio de Tlalpan, aparecía el Glorioso León del Norte, en chorros, chorreando coñac por los cabellos y las uñas, fumándose un puro por el ombligo.⁶⁰

Além da perseguição aos católicos, chama a atenção a associação de Calles com o álcool, o que enfatizava suas características negativas; a representação negativa de Morones – líder da CROM e um dos maiores aliados políticos de Calles –, sendo associado a orgias, o que era um símbolo muito usado por Azuela para representar a promiscuidade política⁶¹; e, finalmente, o uso do termo “reaccionario”. É interessante notar a repetição de alguns elementos encontrados no romance de Guzmán, como a visão pejorativa de Morones e o uso do termo “reaccionários”. O primeiro indica a negação de parte dos escritores em relação ao modo como Calles utilizava o movimento operário mexicano, vinculando-o aos interesses do governo e corrompendo-o a partir de práticas personalistas e ilegais. O segundo caso, o uso do termo “reaccionario” para denominar quem faz oposição ao governo, é apresentado no texto a partir da ironia do narrador, deixando implícita a visão crítica de Azuela sobre tal uso, considerando-o um artifício ideológico do governo para classificar e atacar seus inimigos.

60 AZUELA, Mariano. El camarada Pantoja. In: AZUELA, Mariano. *Obras completas*. México.: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 714. O personagem Don Benedicto é o pai de Cecília, amante de Catarino. Sendo católico praticante, foi denunciado por Chata.

61 Essa representação da orgia como promiscuidade política também pode ser vista no final de *Andrés Pérez, maderista*, publicada pela primeira vez em 1911.

A presença constante desse conceito na literatura da época não apenas comprova a utilização do termo pelo governo, como muitas vezes denuncia as intenções desse uso. Isso nos leva a algo fundamental na compreensão da “política da literatura”: ela pode ter, muitas vezes, um duplo fio: se a disposição de seus elementos permitem o uso ideológico na construção de uma hegemonia política, esta mesma disposição pode abrigar o fundamento para a crítica ao poder.

A partir disso, é possível acrescentar algo aos argumentos de Rancière⁶²: se a literatura faz política a seu modo, e concordamos que de fato ela faz, a partir da disposição de seus elementos, dando visibilidade e alterando a percepção que temos daquilo que é comum a todos – no caso que estamos pesquisando, a Revolução Mexicana e suas consequências –, a leitura desses elementos é também uma questão histórica, isto é, que pode ser alterada de acordo com os elementos que se encontram no presente do leitor. Com isso, é necessário dizer que o contexto da leitura dessas obras permite uma distinta apropriação – e visibilidade – dos elementos dispostos na obra literária. Assim, se estes são compostos a partir das relações entre o autor e o contexto em que este está vivendo, por outro lado podem ser vistos e interpretados de maneira distinta no contexto de sua leitura e de acordo com as experiências do leitor. Isso não significa que a literatura não faça política, mas sim que sua ação política se altera ao longo do tempo. As intenções do autor obviamente são fundamentais para uma história intelectual, mas a compreensão de que as obras, a partir da própria composição e alocação de seus elementos internos, extrapolam suas intenções – pois permitem múltiplas interpretações – e fazem política em distintos momentos, deve ser levada em conta, complexificando a história intelectual. E essa é a base para compreender a formação do “romance da Revolução Mexicana” como uma tradição e como um subgênero literário que se consolida de maneira independente às expectativas dos escritores.

Azuela, ao fazer sua crítica – assim como Guzmán –, também construiu uma representação dos assassinatos de Francisco Serrano e Arnulfo R. Gómez. No entanto, o ataque de Azuela não se utiliza da representação indireta, atacando diretamente os mandantes:

Estalló una carcajada sorda y hueca. Pero ni entre muchos de ellos tuvo eco. Porque aún estaba el ambiente metropolitano saturado del horror del hecatombe. Pocos días antes los habían acarreado en un camión, amontonados, en ropas menores, des-

62 Sobre a compreensão da “política da literatura” para Jacques Rancière, ver RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2010; RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

garrados y enlodados en su misma sangre. Sus rostros estaban desfigurados por los proyectiles y los cañones de los fusiles. El general Serrano, candidato de la oposición, apenas pudo ser identificado. Su colega y gran amigo el general Obregón se conmovió hasta las lágrimas:

– Pobrecito de Pancho, tan inteligente y tan bueno!

Pero esa misma noche, recobrando su buen humor, dijo en el banquete de congratulación que le dieron por el éxito de su campaña electoral: “Nuestros enemigos dieron por terminada la controversia ideológica al lanzarse al campo de la violencia. No tuvieron tiempo de ponerse en contacto con el alma nacional y esto explica su fracaso”. A su vez el señor presidente se sinceraba: “El gobierno que presido ha tenido elocuente oportunidad de demostrar al mundo entero que su política merece la sanción de todo el país cuando, al iniciarse la asonada militar, la nación condenó el movimiento protestando su adhesión con las armas en la mano”.⁶³

Assim como aconteceu com Guzmán, o massacre de Huitzilac – no qual os generais opositores de Obregón no pleito eleitoral foram executados – impactou Azuela. No entanto, ambos os autores se utilizaram de artifícios muito diferentes para denunciá-lo. Enquanto Guzmán construiu uma representação literariamente mais complexa, misturando o evento ao levante de De la Huerta e camuflando-os por meio de personagens ficcionais, Azuela compôs uma obra mais ácida e direta, na qual as imagens de Obregón e Calles são construídas a partir de um alto nível de sordidez e hipocrisia. A escrita de Azuela contrapõe em planos dispostos a brutalidade crua dos assassinatos – os corpos amontoados, minimamente vestidos, soltos e cobertos por seu sangue, transportados em caminhões – à falsidade teatral de Obregón, quem finge, em lágrimas, a dor da morte de seu ex-companheiro de guerra e à hipocrisia de Calles, que busca legitimar a violência cometida pelo governo a partir da falsa notícia de um levante que não teve tempo de ocorrer.

Na obra de Azuela os governantes são representados diretamente, assim como é através dos próprios que se justifica o massacre de Huitzilac, enquanto no romance de Guzmán a postura oficial é representada através do *Gran Diálogo*, deixando a hipocrisia e o cinismo dos governantes com um sentido implícito – mas facilmente perceptível ao leitor.

63 AZUELA, Mariano. El camarada Pantoja. In: AZUELA, Mariano. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 689.

No entanto, se em *La sombra del Caudillo* a narrativa termina com o Massacre de Huitzililac, mantendo a imagem do Caudillo como todo-poderoso, a obra de Azuela relativiza essa percepção através da narrativa do assassinato de Obregón:

No contaba con las trampas del destino. Un pobre hombre, un muchacho delgado, pálido, de mentón prominente, de cara enjuta y ascética, con la llama del místico atormentado en los ojos, fraguaba en la sombra y en el silencio una pavorosa venganza. ¡El ingeniero Vilches, el padre Pro Juárez, Francisco Serrano, un niño que gritaba “Mi madre! ¡Quiero ver a mi madre!” Los muertos mandan. Ocho meses más tarde la alucinación se hizo carne, cuando el muchacho de la faz terrosa, ojos sesgados, carbones encendidos, frente nublada ya por el martirio del obseso, con la sonrisa de hierro en los labios, el revólver pavonado en la diestra, descargó los seis tiros sobre su víctima [Obregón], rogando a Dios que tuviera piedad de su alma.⁶⁴

Outra diferença significativa entre a obra de Azuela e a de Guzmán é que, se o segundo percebeu diferenças entre a política pós-revolucionária, incorporando a importância dos ritos – ainda que maquiados por uma teatralidade – e de uma elite que se quer moderna, o primeiro buscou aproximar a política pós-revolucionária às práticas do “Antigo Regime” mexicano, expressando isso na frase “Nunca Carranza, Obregón y Calles encontraron más fieles servidores y corifeos que los tráfugas del porfirismo aquilatados y rebrunidos por Victoriano Huerta”.⁶⁵ É verdade que a passagem apresenta uma diferenciação entre Carranza, Obregón e Calles de políticos como Huerta ou Porfirio Díaz. No entanto, essa diferença parece sublimar através dos antigos porfiristas que se mantiveram na política e burocracia pública. Como defendemos em outros espaço, essa foi uma comparação constante ao longo da trajetória literária de Mariano Azuela, aparecendo em diversas outras obras.⁶⁶

Ao que pese o conteúdo crítico de ambas as obras, *El camarada Pantoja* só veio a público pela primeira vez em 1937. Isso é bastante atípico na produção de Azuela,

64 *Idem*, p. 689-690. Este trecho é particularmente interessante, pois rompe com a linearidade da narrativa. Mais que isso, Azuela antecipa um momento que se encontra completamente destacado de seu texto, que continua e termina antes da morte de Obregón.

65 *Idem*, p. 756.

66 GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação (Mestrado). PPGH-UFMG, 2013.

que buscava publicar seus romances no calor dos acontecimentos, como modo de causar algum efeito na cena pública. O escritor, em cartas enviadas a José María González de Mendoza, em finais da década de 1920 e inícios da de 1930, mencionou um constante medo de sofrer represálias do governo, chegando a comparar a situação mexicana com a da União Soviética, que, já por essa época, dava sinais de que limitaria o espaço criativo no campo das artes, preterindo as vanguardas cubo-futuristas e censurando escritores opositores.⁶⁷ Azuela revelou ter dois romances escritos⁶⁸, mas que não os publicaria por medo de sofrer represálias do governo.⁶⁹

As cartas enviadas a José María González de Mendoza, nas quais Azuela revelou ter escrito romances críticos ao governo, são datadas entre setembro de 1928⁷⁰ e abril de 1930.⁷¹ Na primeira carta, o escritor diz:

México no es propicio para la publicación de libros como los que tengo terminados o a punto de terminar. Si me queda tiempo y las cosas cambian, quizás pronto pueda tener el gusto de enviarle algo nuevo y sólo como una manifestación de la inmensa gratitud con que su benevolencia me tiene obligado.⁷²

O trecho indica que o período de escrita dessas obras foi o mesmo da publicação de *El águila y la serpiente* e *La sombra del caudillo*, sendo que, provavelmente a obra terminada era *El camarada Pantoja* e a por terminar, *San Gabriel de Valdivias*. Este fato é particularmente importante, pois entre a censura semiexplícita sofrida por Guzmán com *La sombra del Caudillo* e a autocensura praticada por Mariano Azuela, o que se evidencia é que, apesar do declarado apoio estatal à publicação

67 Sobre a censura na União Soviética ver FITZPATRICK, Sheila. *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1977; FITZPATRICK, Sheila. *A Revolução Russa*. São Paulo: Todavia, 2017.

68 Os romances são *El camarada Pantoja* e *San Gabriel de Valdivias*, publicado em 1938.

69 Estas informações podem ser encontradas de maneira mais detalhada em GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Orientadora Katia Gerab Baggio. Dissertação (Mestrado). PPGH-FAFICH-UFMG, 2013. Estamos retrabalhando parte do conteúdo como modo de construir uma perspectiva mais abrangente sobre a censura durante o Maximato e poder comparar a relação entre escritores e Estado durante os governos Calles e Cárdenas.

70 Carta de Mariano Azuela a José María González de Mendoza, datada de 19 de setembro de 1928. In: BERLER, Beatrice (org.). *Mariano Azuela*. Epistolário y archivo. México, D.F.: UNAM, 1969, p. 62.

71 Carta de Mariano Azuela a José María González de Mendoza, datada de 24 de abril de 1930. In: BERLER, Beatrice (org.). *Mariano Azuela*. Epistolário y archivo. México, D.F.: UNAM, 1969, p. 73.

72 Carta de Mariano Azuela a José María González de Mendoza, datada de 19 de setembro de 1928. In: BERLER, Beatrice (org.). *Mariano Azuela*. Epistolário y archivo. México, D.F.: UNAM, 1969, p. 62.

de obras que pudessem permitir uma conscientização dos problemas do país que pudesse levar a “melhorias coletivas”, o período do Maximato produziu incertezas, medos e represálias aos escritores que atacassem de forma mais contundente as personalidades políticas do momento. É interessante lembrar a declaração de José Manuel Puig Casauranc, secretário de Educação pública, na qual declarava que o governo apoiaria a publicação de obras literárias que despertassem a consciência dos mexicanos para os problemas sociais. O caráter vago de tal declaração (não mencionava nenhuma forma concreta de financiamento, premiação, editais) não era algo gratuito e, mais que isso, indicava uma estratégia característica da política mexicana pós-revolucionária, que seria utilizada e aperfeiçoada nas décadas seguintes.⁷³ Tal aspecto vago possibilitava distintas ressignificações de sentido das promessas feitas por parte das autoridades políticas, legitimando as ações governamentais quando lhes convinha e permitindo o uso da força ou da censura quando algo saía da margem de seus interesses.

Ressalta-se que, naquele momento, o único romance que representava a Revolução conhecido publicamente era *Los de abajo*, que não deixava de ser reconhecido por alguns críticos como um romance “reacionário” – apesar de ter sido proposto como um “modelo” ao final da polêmica. Portanto, nem *La sombra del Caudillo*, nem qualquer obra de Azuela poderiam, no momento de suas publicações, ser identificadas com algo que ainda não existia, ou seja, com uma literatura “revolucionária”. Por outro lado, o governo mexicano, ao censurar obras como *La sombra del Caudillo*, não atuava contra a “cultura revolucionária”, visto que nesse primeiro momento o que se compreendia (e se desejava) por literatura “revolucionária” eram obras que representassem a década anterior. Antes, foram obras como *El águila y la serpiente*, *La sombra del Caudillo* e romances como os de Rafael F. Muñoz que propiciaram, entre 1928 e 1932, um reconhecimento por parte da crítica mexicana de um *corpus* de obras que pudessem ser entendidas como uma tendência literária. Mas isso não estava dado enquanto Guzmán e Azuela escreviam as obras analisadas, nem mesmo nos meses após a publicação de *La sombra del Caudillo*, que ocorreu na Espanha e não no México.

Esse aspecto geográfico é muito importante para compreender porque *La sombra del Caudillo* foi publicada, enquanto Azuela optou pela autocensura: exilado na Espanha, Guzmán não estava tão suscetível às represálias do governo mexicano como Azuela. Um outro elemento também colaborou para a autocensura de Azuela: Julia Azuela, filha do escritor, casou-se com Manuel Toral

73 Sobre a declaração de Casauranc, ver o capítulo anterior.

Moreno, primo de José Toral Moreno, semanas antes de José assassinar Álvaro Obregón. O assassinato do candidato reeleito levou Julia e Manuel a serem pressionados a abandonar o país, apenas pelo fato de serem parentes do assassino.⁷⁴ A situação do escritor complicou-se ainda mais quando, em 1930, seu filho, Salvador Azuela, foi preso por apoiar a candidatura de José Vasconcelos à Presidência da República, sendo confinado em Lecumberri.⁷⁵ Azuela apelou para o próprio presidente da República, Pascual Ortiz Rubio, para que seu filho fosse libertado, ocorrendo a soltura pouco depois.⁷⁶

Os casos de Martín Luis Guzmán e Mariano Azuela são importantes não apenas devido à relevância de suas obras na história literária mexicana, mas também por mostrar como as relações entre os escritores – que posteriormente seriam homenageados – e o Estado pós-revolucionário muitas vezes se deram através de tensões e censuras. Também são casos exemplares para nos fazer refletir sobre como o autoritarismo já se encontrava presente nos primeiros governos pós-revolucionários, sendo que houve momentos nos quais este se fazia mais evidente, como no caso do governo de Plutarco Elías Calles, e em outros mais ameno, como no de Lázaro Cárdenas. Não obstante, é importante notar que este autoritarismo foi se construindo em consonância com a implementação gradual das demandas das camadas populares que lutaram na década de 1910, havendo até mesmo a integração de setores populares na política mexicana, sendo seu auge durante a administração cardenista, de 1934 a 1940. Levaria tempo até que os governos pós-revolucionários perdessem apoio popular, culminando no Massacre Tletelolco, em outubro de 1968, quando se fez evidente que a ideologia pós-revolucionária parecia se sustentar no ar. A literatura, como iremos perceber, também teve suas nuances, às vezes próxima às propostas estatais e às vezes, como no começo, sendo crítica a elas. O que foi visto até agora foi apenas a origem de uma longa – e conturbada – história.

74 DÍAZ ARCINIEGA, Víctor; CHÁVEZ, Marisol Luna. *La comedia de la homadex*. México: El Colegio Nacional, 2009, p. 382.

75 O Palácio de Lecumberri foi uma penitenciária inaugurada em 1900, durante o governo de Porfirio Díaz. Ganhou notoriedade por seus presos políticos – entre eles, David Alfaro Siqueiros e o escritor José Revueltas – e pelas péssimas condições de ocupação.

76 Telegrama de Mariano Azuela ao presidente Pascual Ortiz Rubio, datado de 26 de fevereiro de 1930; telegrama de José de Aguilar y Maya, procurador geral da República a Mariano Azuela, sem data. In: BERLER, Beatrice (org.). *Mariano Azuela: correspondência e outros documentos*. México: UNAM, p. 206, 207-208.

O início de uma tradição

El águila y la serpiente e *La sombra del Caudillo* marcaram o início de uma série de romances que representavam o passado revolucionário e o presente político mexicano, mas foi na década de 1930 que se observou a consolidação dessas narrativas no campo literário mexicano. Principalmente na primeira metade da década, observou-se a publicação de diversos títulos que futuramente seriam reconhecidos como “canônicos” na representação da Revolução, como foi o caso de *La revancha* (1930), de Agustín Vera; *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931), de Rafael F. Muñoz; *Campamento* (1931), *Tierra* (1932), *¡Mi General!* (1934) e *El indio* (1935), de Gregorio López y Fuentes; e *Cartucho* (1931), de Nellie Campobello. Analisaremos alguns desses títulos neste tópico, de modo a buscar compreender como tais obras construíam possibilidades de percepção e repartição das sensibilidades coletivas a respeito da Revolução Mexicana e suas consequências.

Começemos por Agustín Vera (1889–1946). Nascido na cidade de Acámbaro, no estado de Guanajuato, o escritor teve parte de sua formação consolidada na capital San Luis de Potosí, para onde sua família mudou quando o escritor tinha apenas 11 anos. A formação inicial de Vera é típica da geração de escritores do início do século XX: tendo participado de círculos literários locais, publicou seus primeiros escritos ainda na adolescência e dedicou-se a uma carreira formal, no seu caso, o Direito, sendo que ocupou o cargo de magistrado do Tribunal Supremo de Justiça do Estado e lecionou Direito Internacional Privado na faculdade de Leis do Estado.

A obra mais reconhecida de Vera foi *La revancha*, publicada em San Luis Potosí em 1930. A trama de *La revancha* pode ser dividida em duas partes: a primeira ocorre durante os confrontos entre Pancho Villa e Carranza (1914–1917) e concentra-se em uma pequena fazenda potosina chamada “La Providencia”, na qual destacam-se os personagens Guadalupe, filha do administrador da fazenda e prometida a Don Manuel, filho do dono da fazenda; Don Pedro Martínez, pai de Lupe; Juanito, um intelectual socialista; Don Rufino, catalão que se mudou ao México um ano antes do início da Revolução, com a intenção de enriquecer produzindo vinho. Os antagonistas dessa primeira fase são Timoteo e Abundio, dois revolucionários de origem popular, sendo o primeiro líder de uma tropa revolucionária e o segundo, um destacado membro dessa tropa, devido à sua capacidade de ler e sua habilidade como estrategista. Abundio é um personagem central na trama, que se desenvolve a partir de sua sede de vingança contra Don Manuel, que teria agredido e violado a mulher do revolucionário. Na segunda parte, Lupe, após o assassinato de Don Manuel e

o falecimento de seu pai – que ficou doente após o ataque dos revolucionários à fazenda “La Providencia” –, decide se mudar para a Cidade do México e tornar-se independente. Assim, começa a trabalhar como secretária em um escritório e se apaixona por um homem misterioso, elegante e educado, que mais tarde revelaria ser o próprio Abundio – a quem Lupe teria jurado vingança pela morte de seu amado –, completamente transformado após o fim da Revolução.

Na primeira parte da obra, destaca-se a vida tranquila em “La Providencia”, na qual as conversas entre Don Pedro, Don Rufino e Juanito vão desvelando a Revolução a partir dos posicionamentos dos interlocutores. Ainda no início do romance, Apolonio, um carteiro, traz cartas de Don Manuel e jornais, a partir dos quais os personagens se informam sobre os acontecimentos revolucionários: a notícia da sublevação de Villa contra Carranza é o que define o momento cronológico da trama. É interessante notar que o narrador onisciente busca expressar seu ponto de vista sobre os acontecimentos e personagens históricos importantes, como a Convenção de Aguascalientes, Pancho Villa e Carranza:

Las noticias no eran nada halagadoras. La Convención de Aguascalientes había sido un completo fracaso. Los jefes revolucionarios, tras de discutir acaloradamente infinidad de tópicos y de estudiar las numerosas dificultades políticas que habían surgido al triunfo de la revolución, terminaron por echar mano de sus pistolas como argumento supremo y jurar ante una bandera nacional, en la que estamparon sus nombres, la unión de los diversos partidos revolucionarios. A pesar de aquel pacto solemne y no obstante el juramento hecho y las firmas estampadas, el general Villa, el temible y sanguinario Villa, con su poderosa División del Norte, compuesta de más de veinte mil hombres, asumía una actitud rebelde, pero ya no contra Victoriano Huerta, sino contra el Jefe Supremo de la revolución, el propio Venustiano Carranza, que hasta aquel momento había podido conservar el mando de diversas facciones que lucharon contra la usurpación huertista...⁷⁷

A partir do trecho acima é possível notar que o narrador se posiciona claramente a respeito de diversos elementos: 1) a Convenção de Aguascalientes como um “completo fracasso”, sendo que o uso da palavra “completo” serviu para dar ênfase ao juízo de valor do narrador; 2) a oposição Villa x Carranza construída a partir de adjetivos

77 VERA, Agustín. La revancha. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México D.F.: 1965, p. 815-816.

como “temível” e “sanguinário” para qualificar Villa, e Carranza como “Chefe Supremo da Revolução” – sequer como o próprio Carranza se autodenominava, “Primeiro Chefe”. Ressalta-se o fato de que o excerto atribui a Villa a responsabilidade pela continuidade do caos após a derrota de Victoriano Huerta, atribuindo-lhe o lugar de “rebelde” em oposição à capacidade ordenadora de Carranza, que até aquele momento havia podido “conservar o comando” de diversas facções revolucionárias.

Após a leitura dos jornais, desata-se então as acaloradas discussões, com cada personagem defendendo seu ponto de vista: Don Pedro assumia a crítica da Revolução, demonstrando uma fidelidade exemplar – e representada como honra individual – ao seu patrão, Don Manuel. Por essa perspectiva, a Revolução era representada como sinônimo de instabilidade e barbárie, completamente oposta aos dias de “paz” que teriam vigorado durante o porfirismo. Don Rufino representa a perspectiva do imigrante estrangeiro que deseja prosperar no México e que, embora não se envolva com paixão nos acontecimentos – sempre assumindo uma perspectiva distanciada –, deseja ver o fim da Revolução – não importa quem vença – para que possa ter estabilidade para desenvolver seus negócios. Juanito é o único a defender a Revolução e a personalidade de Pancho Villa, consciente de que a luta armada, apesar da violência, é a única saída para as classes menos favorecidas.

É importante notar que os posicionamentos dos personagens vinculam-se às suas profissões, construindo estereótipos que colaboram para a função política do romance. Don Pedro, o empregado honrado e leal, não é o proprietário da fazenda, mas a administra como se fosse sua. De fato, o personagem Don Manuel exerce mais o papel de futuro esposo de Lupe do que o de proprietário na trama, cabendo a Don Pedro fazer a defesa da propriedade, da estabilidade e do trabalho, vigentes durante o Porfiriato. O trecho a seguir demonstra de maneira exemplar esse posicionamento:

– Entonces sí que la propiedad y la vida eran respetadas a carta cabal. Entonces sí que los hombres de bien, los que dedicaban sus energías al trabajo honrado, a ganar el pan con el sudor de su frente, como lo manda la ley de Dios, engrandeciendo y enriqueciendo a la Patria, gozaban de toda clase de garantías y eran respetados y apoyados por las autoridades...

[...]

– No, don Rufino.... Esto que usted ve ahora no es México, no es nuestro querido México, en el que hay riquezas para todos los hom-

bres honrados que quieran trabajar... Usted vino por acá en mala época. Si usted hubiera visto lo que era esto hace todavía cuatro años, cuando el gobierno era gobierno de verdad. Los que ahora están arriba lo único que quieren es hacerse de dinero, amontonar millones, y que a los demás se los lleve al diablo.⁷⁸

Essas poucas linhas apresentam uma série de elementos muito interessantes para serem explorados. O primeiro relaciona-se aos valores que se destacam: propriedade, vida e trabalho. Na percepção de Don Pedro, tais valores eram garantidos e incentivados por um governo que permitia a estabilidade política. É particularmente interessante como propriedade e vida aparecem ligados na primeira frase, assim como trabalho, honra, pátria e Deus na segunda. A partir dessa construção, fica subentendido que propriedade e vida são os fundamentos básicos do indivíduo, enquanto o trabalho – abençoado por Deus e engrandecedor da Pátria – é o modo honrado de obter esta propriedade. O segundo elemento é que apenas um governo autoritário poderia garantir a segurança desses direitos, representado a partir de uma visão nostálgica que ofuscava a violência e a profunda desigualdade social verificada em finais do século XIX e inícios do XX. A partir dessa configuração, a realidade social mexicana é construída a partir de uma lógica binária, que coloca de um lado os “cidadãos de bem” – os “patriotas” que vivem do trabalho honrado – e, de outro, os “revolucionários violentos e corruptos” – que apenas desejavam ganhar dinheiro. A partir dessa disposição de elementos, percebe-se que o argumento de Don Pedro vincula-se a um posicionamento que articulava valores do liberalismo – o trabalho e a propriedade como valores fundamentais – e do autoritarismo conservador – o patriotismo e a religião articulados a uma imagem nostálgica do governo autoritário de Porfirio Díaz.

No argumento de Don Pedro não existe nenhum espaço para uma reflexão social dos problemas do país, visto que todas as instâncias se resumem ao trabalho e esforço individuais, sendo a função principal do governo a manutenção da paz que permitisse aos indivíduos trabalhar, e assim engrandecer a nação. É uma lógica que vai ao encontro da ideologia porfirista e também demonstra como o liberalismo foi apropriado e ressignificado no México por muitos porfiristas: a defesa dos valores econômicos individuais, trabalho e propriedade, não confrontava o autoritarismo que minava o liberalismo político – o voto livre, o

78 *Idem*, p. 816.

funcionamento independente das instituições, o direito de expressão etc. Como afirma Elías Palti⁷⁹, é preciso entender que não existem ideias “puras”, mas sim buscar compreender seus significados e contextos específicos. No caso mexicano, mesmo após a transição política do Porfiriato ao Estado pós-revolucionário, os liberais conseguiram adaptar suas ideias a estruturas de poder autoritárias que em muito minavam as liberdades individuais. Não obstante, nem Porfirio Díaz, nem a elite política pós-revolucionária se viam como “conservadores”. Embora o personagem Don Pedro não se defina por nenhuma ideologia política, seu ponto de vista após a Revolução é claramente conservador politicamente, embora economicamente liberal. Para os que estavam alinhados às diretrizes governamentais pós-revolucionárias era, sem dúvida, “reacionário”.

O contraponto a Don Pedro é feito por Juanito, descrito como um jovem socialista, que se dedica a “ler livros sobre socialismo e filosofia” e escreve versos melancólicos a “uma namorada que ninguém conhece”. O perfil de Juanito apresenta um sutil matiz pejorativo configurado em um personagem idealista e romântico, portanto desvinculado da realidade. Juanito defende a Revolução, mas apenas como espectador, já que nunca participou dela – até o momento em que a fazenda “La Providencia” é invadida pelo grupo de Timoteo e Abundio. Ainda assim, Juanito é um personagem importante por apresentar a Revolução a partir de uma perspectiva histórico-social ampla, como demonstra o trecho a seguir:

Haciendo acopio de calma y de serenidad, don Juanito les explicaba el porqué de su afirmación. Y entraba en detalles: Era cierto, como repetía con frecuencia don Pedro, que durante los treinta años de gobierno del general Díaz el país estuvo en calma. Las industrias crecieron, las ciudades se embellecieron, todo el mundo encontraba donde trabajar y hasta la gente del campo tenía su cuarterón de maíz y su vara de manta con que vestir. Pero en aquella aparente felicidad había un desequilibrio enorme, una desigualdad que no podía durar eternamente, una injusticia profunda que en muchos casos rebelaba por lo inhumana y cruel... Las riquezas, todas las riquezas del país, estaban en manos de unos cuantos privilegiados que con el título de amigos del Presidente lo rodeaban y no permitían que nadie se acercara a él para que no enterase de lo que ocurría en el país. Aquello era un acaparamiento, un verdadero monopolio de la riqueza y del poder públicos. Nadie, fuera de los amigos del general Díaz, podía aspirar a una concesión nacional, a un puesto público; vamos, ni si-

79 PALTÍ, Elías. *O tempo da política*. O século XIX considerado. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

quiera a que se les hiciera justicia... Aquellos señorones, enriquecidos gracias a esta jugosa amistad, vivían en la capital como príncipes, como amos y señores, dueños de todo el país, gozando de toda clase de consideraciones y respetos por toda parte de las autoridades y derrochando el dinero a manos llenas, un dinero que no les costaba ningún trabajo ganar y que les mandaban de las haciendas extensísimas de que eran propietarios. Y por otro lado, la gente trabajadora, los obreros, los campesinos, los jornaleros, que vivían miserablemente, casi como animales, en los pequeños poblados y en los campos, trabajando dieciocho y veinte horas diarias, sin consideración ninguna, como bestias de carga, mal alimentados y mal vestidos, ganando sueldos irrisorios de dos y tres reales al día... Los protegidos del general Díaz sentíanse satisfechos de aquel estado de cosas, pero en cambio el pueblo sufría dolorosamente y se resignaba con su suerte, porque no podía hacer otra cosa. Los jefes políticos estaban continuamente alertas, y tan luego como cualquiera de aquellos infelices oprimidos por el hambre trataba de manifestar su inconformidad, echábanse sobre él y tras largas prisiones los remitían por “cordillera” a engrosar las filas del ejército.

— ¿Cómo quieren ustedes — preguntaba don Juanito — que este estado de desigualdad social se prolongara eternamente? Algún día tenía que llegar en que los de abajo tomaran la revancha.⁸⁰

Apesar de longo, o trecho é importante para refletir sobre alguns aspectos da obra. É a passagem na qual a Revolução é explicada com mais profundidade, sem se resumir a uma luta bárbara pela sobrevivência ou pelo poder. Juanito representa os intelectuais que se sentiram atraídos pela Revolução e compreendiam seu significado como luta por um país socialmente mais justo e, diferente dos personagens intelectuais construídos por Mariano Azuela — como Andrés Pérez ou Luis Cervantes —, Juanito não tem qualquer interesse material ou econômico na Revolução: é apenas um apoiador. Por outro lado, apesar de progressista, elabora uma explicação que não se desvia completamente de elementos conservadores. A prova cabal disso é a maneira como situa Porfirio Díaz na história do país: se durante os anos de sua administração observaram-se progressos e melhorias no país, a corrupção e a exploração da população que teria ampliado a desigualdade social não teriam sido culpa de Díaz — para o qual usa

80 VERA, Agustín. La revancha. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México D.F.: 1965, p. 818-819.

o termo “presidente”⁸¹ –, mas sim de “amigos” que se aproveitaram dele e o ludibriaram. A citação colabora com a demonstração de um aspecto muito importante sobre a obra de Vera: é um dos mais – se não o mais – conservador dos romances que representam a Revolução. Se outros escritores, como Mariano Azuela e Martín Luis Guzmán, não relutavam em criticar a política pós-revolucionária, jamais foram tão condescendentes à pessoa de Porfirio Díaz como Agustín Vera.⁸² Por outro lado, não podemos deixar de considerar as nuances dessa perspectiva, visto que o narrador onisciente descrevia Carranza como “Chefe Supremo” – podendo indicar a filiação carrancista de Vera⁸³ –, bem como, através de Juanito, fica expressa a compreensão do autor do agravamento dos problemas sociais durante o Porfiriato.

Em relação aos revolucionários, Vera não se diferencia de escritores como Azuela e Guzmán, apresentando-os como brutos, corajosos, irracionais, que se valem do saque, do roubo, do assassinato e do estupro para terem seus desejos satisfeitos.⁸⁴ Tampouco se preocupariam com ideais, aderindo a uma ou outra facção, entregues ao acaso.⁸⁵ Nesse sentido, principalmente entre os primeiros escritores, o que se percebe é o choque que a insurreição popular provocou nesses homens de letras. Muitos deles aceitavam o que esta Revolução tinha de ideal – não esqueçamos que ela começou

81 O termo expressa uma aparente neutralidade à função exercida por Porfirio Díaz, construindo uma noção de normalidade ao período de 35 anos no qual o político ocupou o poder. Isso é ainda mais notório quando comparamos com a representação de Díaz construída por outros escritores, como é o caso de José Mancisidor em *En la rosa de los vientos*. Essa obra será abordada posteriormente.

82 José Vasconcelos, em suas memórias – incluindo *Ulises criollo* – é o único que apresenta uma perspectiva mais conservadora. No entanto, não existe nelas nenhum elemento que nos permita considerá-las um romance – a despeito do primeiro tomo ter sido incluído na coletânea de romances revolucionários organizada por Antonio Castro Leal. Ainda assim, classificar as memórias de Vasconcelos apenas por uma perspectiva conservadora seria simplificar o ponto de vista do filósofo expresso nessas obras: Vasconcelos criticou o autoritarismo dos presidentes pós-revolucionários e não poupou elogios a Francisco Madero, estando mais próximo de um liberalismo conservador. As obras memorialistas de Vasconcelos serão analisadas de forma mais detida no último capítulo.

83 O único estudo que encontramos sobre Agustín Vera foi a monografia de Mirna Catalina Menez Robles, o que limitou consideravelmente nossa análise. A *Enciclopedia de la literatura en México* refere-se a Vera como um autor pouco estudado. Disponível em: <http://www.elem.mx/autor/datos/2806>. Acessado em: 03/12/2018.

84 VERA, Agustín. La revancha. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México D.F.: 1965, p. 823; 825; 826; 828-829; 830; 834-835.

85 Em determinado momento da trama, o bando de Timoteo e Abundio fica em dúvida se devia seguir a Carranza ou a Villa. Para resolver o conflito, decide lançar um sapato para o alto e, ao cair no chão, a ponta do sapato indicaria quem eles deveriam seguir. Após o resultado, mantêm-se carrancistas, ao que celebram com os gritos: Viva Carranza! Muera Pancho Villa! *Idem*, p. 834-835.

com Francisco Madero, um liberal ilustrado que a tinha como último recurso –, mas viram com horror e espanto ações e um modo de conduta que eram marginais aos observados na zona urbana. A Revolução havia sido um choque intra e entre classes, colocando frente a frente formas completamente antagônicas de viver e perceber o mundo. As camadas populares em suas ações cotidianas não eram as mesmas idealizadas por aqueles que desejavam controlá-las ou apropriar-se de suas imagens para construir uma “ideologia revolucionária” apoiada numa ressignificação cultural: elas eram o resultado de uma opressão histórica que remontava a períodos anteriores ao Porfiriato. E como resultado de uma violência, era através dela que compreendiam a luta. Era um universo masculino – os homens tinham a hegemonia da luta, ainda que não o monopólio – e brutal, no qual as piores atrocidades – como os assassinatos e os estupros – eram cometidas, muitas vezes sem o menor controle. Isso confrontou a moral de homens como Vera, Azuela, Vasconcelos e Guzmán, que preferiram – de maneira muito lógica – observar a Revolução a partir de uma perspectiva mais moderada, ainda que em desencanto.

E foi com essa brutalidade que Timoteo e Abundio invadiram a fazenda de Don Manuel, disparando suas armas, matando os funcionários do fazendeiro e consumando a tão desejada vingança de Abundio. A violência dessa cena pode ser contrastada com o ambiente de paz que havia se instalado após o retorno de Don Manuel à fazenda, anterior ao ataque, do qual seguem cenas de um emotivo e casto amor – ao melhor estilo de Ignacio Altamirano e José López Portillo y Rojas, típicos do romance do século XIX – que deveria ser finalmente consumado no casamento que, devido aos ataques das tropas de Timoteo e Abundio, nunca ocorreu. Após derrotar as defesas de Don Manuel, Abundio entra e ameaça matar todos os homens da casa se o proprietário não se entregasse. Outra vez vamos lançar mão de uma citação longa, porém essencial para a análise da obra:

Comprendiendo el hacendado el peligro que amenazaba a sus compañeros si permanecía callado, contestó sin moverse del lugar en que se encontraba:

– Yo soy el dueño de *La Providencia*. ¿Qué desea usted? ¿Quién es usted?

El rebelde acercó su caballo hacia donde estaba don Manuel, y esforzándose por penetrar la oscuridad con sus pupilas acostumbradas a la noche, lo miró fijamente, con una mirada de odio y venganza,

y luego, echándole el aliento en el rostro, dijo pausadamente como si temiera que sus palabras no fueran bien escuchadas:

– Me alegro de conocerlo, amigo... Hace tiempo que tenía ganas de encontrarlo no más pa decirle que es un jijo... Yo soy Abundio Guerrero, el de *El Tecolote*..., el que usted andaba buscando cuando jue al rancho con los *pelones* desgraciados y se trajo presa a mi mujer. Yo soy el que usted dijo que se había robado los caballos de la hacienda, pa que me jusilaran. ¿Se acuerda? Pos aquí me tiene ora, a ver pa qué soy gueno...

Y como don Manuel y los del grupo permanecían en silencio, el rebelde prosiguió:

– Usted quería amolarme a la mala, y como no pudo, se conformó con llevarse a mi vieja y, después de golpearla y abusar de ella, la dejó morir como un perro. Así son valientes ustedes con las mujeres indefensas... Pero ora estamos cara a cara y a ver quién es de veras hombre. No quero que digan que lo mato a traición como usted quería hacerlo conmigo. Así que defiéndase, porque aquí cualquiera de los dos se lo tiene que llevarla...

A la luz de las estrellas relampagueó la pistola del rebelde, que apuntaba hacia el pecho del hacendado; pero como éste no contestara nada ni hiciera intentos de defenderse, aquél lo increpó:

– ¡Le digo que se defienda, jijo! ¿O es que cree que porque tiene miedo le voy a perdonar la vida? Pos que se equivoca... Lo mesmo que usted jue con mi vieja, seré yo con usted. Yo creiba que me iba a encontrar con un hombre de veras, no con un...

Un fognazo rompió la oscuridad iluminando instantáneamente aquel cuadro de la tragedia. El hacendado se inclinó suavemente hacia atrás y cayó a los pies de su cabalgadura.⁸⁶

A cena se forma a partir do encontro entre duas personalidades que, ao longo da trama, foram desenvolvidas como opostas: de um lado, Don Manuel, o proprietário de bons modos e galante que conquista o coração de Lupe; de outro, Abundio, um pequeno proprietário que se une aos revolucionários, demonstrando brutalidade e

86 VERA, Agustín. La revancha. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México D.F.: 1965, p. 844-845.

violência frequentes. É importante notar como a cena foi construída: Abundio invade a propriedade de Don Manuel e mata alguns de seus homens, finalmente rendendo a todos. Enquanto exerce o papel de antagonista, cabe a Don Manuel o lugar do “herói”, decidindo revelar sua identidade para salvar a vida de seus empregados. Don Manuel termina fuzilado e Abundio abandona a propriedade, destruindo a fábrica de vinhos de Don Rufino. Um ponto importante jamais é contestado na narrativa: a acusação feita por Abundio de que Don Manuel havia espancado e violentado sua mulher. Em nenhum momento Don Manuel desmente a afirmação, e tampouco sua imagem como herói – ou mártir – é posta à prova. O que continua em destaque durante o resto da narrativa é o lugar de Abundio como vilão e causador da dor de Lupe, que vive um pesado luto. Isso é fundamental na narrativa, pois enfoca em uma percepção mais negativa que as de Azuela e Guzmán, fazendo do fazendeiro – que espanca, viola e mata a mulher do pequeno proprietário⁸⁷ – um herói, enquanto o revolucionário que executa sua vingança é visto como “bárbaro”.

Esse é um excelente exemplo para percebermos a política exercida na literatura, que estabelece regimes de visibilidade que repartem o “todo comum” que foi a Revolução. Assim, a obra de Vera não a condena totalmente, mas relativiza o lugar da exploração das classes populares pelos fazendeiros, vistos de maneira benevolente. Isso demonstra que, no amplo espectro do que havia sido a Revolução até aquele momento, havia lugar para distintos modos de percebê-la que, embora não questionassem o movimento como um todo, o repartiam em diversos elementos, dando mais visibilidade a uns do que a outros – Azuela aos grupos explorados; Guzmán, às elites; Vera, ressignificando o lugar de Díaz e das elites econômicas; Campobello, como veremos, às mulheres –, construindo novos significados para o processo que mudou o país.

No entanto, se *La revancha* é condescendente com as elites econômicas porfiristas, não deixa de incorporar elementos que haviam sido valorizados em *Los de abajo*: além do vocabulário popular, que pudemos perceber no diálogo de Abundio com Don Manuel, é notável a presença dos *corridos* – canções cujos

87 Nesse caso, é interessante a comparação com o romance *Mala yerba*, de Mariano Azuela, publicado em 1909, portanto, anterior à Revolução. Nesse romance, Azuela criticou a atuação arbitrária dos senhores de terra através do personagem Julián Andrade, que exercia poder não só economicamente sobre seus empregados, mas também em seus corpos, compreendidos como parte de sua propriedade. Azuela, mesmo antes da Revolução, apresentava uma perspectiva mais crítica em relação ao poder dos fazendeiros que Agustín Vera. Ver AZUELA, Mariano. *Mala yerba/ Esa sangre*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1971; GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

temas remetem à vida das camadas populares, indo desde eventos históricos até relações de amor – e da valentia dos revolucionários. Em relação aos *corridos*, é particularmente interessante o lugar de destaque dado a *La cucaracha*, descrita como uma canção “revolucionária, nascida e cantada ao calor dos debates e das paixões desencadeadas”, que era “como um hino guerreiro que entoavam os soldados carrancistas”.⁸⁸ O romance também aponta os distintos usos do famoso *corrido*, que se davam através das improvisações que variavam de acordo com as circunstâncias.

Ainda em relação a *Los de abajo*, chama a atenção uma passagem do romance de Vera, a qual Lupe reflete sobre a morte de Don Manuel e a Revolução:

Además, ni siquiera habría logrado saber a punto fijo quién era el asesino. Y aunque lo supiera, en el torbellino que durante todo ese tiempo había azotado el país, ¿adonde habría ido a parar, arrastrado como una débil hoja por furioso vendaval?⁸⁹

Essa passagem resgata a clássica metáfora expressa na obra de Azuela, na qual Alberto Solís – o alter ego do escritor jalisciense – diz: “Me preguntará que por qué [*sic*] sigo entonces en la revolución. La revolución es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval...”⁹⁰ Com isso inferimos que, por mais que a obra de Vera se distancie politicamente das de Azuela e Guzmán, uma tradição literária começou a se formar em inícios dos anos 1930, com obras que claramente buscavam atender aos propósitos visados para uma “cultura revolucionária”. O romance de Vera, ainda que fosse bastante conservador – inclusive esteticamente, mantendo muitos elementos do romantismo do século XIX –, parecia, propositalmente, preencher alguns requisitos estabelecidos como modelares para a literatura “revolucionária”. A crítica a diversas consequências da Revolução já não era uma exclusividade de Vera, antes seria a marca de muitos romances “revolucionários” que, ao que pese as distintas apropriações ideológicas feitas, foram formados por imagens – na maior parte das vezes – negativas sobre a Revolução e suas consequências.

88 VERA, Agustín. La revancha. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México D.F.: 1965, p. 827,

89 *Idem*, p. 869.

90 AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. Ed. Crítica. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996, p. 62.

Antes de passarmos para a análise da segunda parte da obra, gostaríamos de abordar brevemente um ponto: assim como nos romances que analisamos antes, na obra de Vera aparece a palavra “reacionário”, desta vez acompanhada de uma reflexão sobre o uso do termo. Refletindo sobre a brutalidade das tropas villistas, o narrador onisciente diz:

Los prestamos forzosos y los fusilamientos de vecinos pacíficos, sin formación de causa y a título de supuestas complicidades con el enemigo, volvieron a ponerse en uso como en los días de lucha contra Victoriano Huerta. La palabra *reaccionario* con que se calificaba a todo aquel considerado como enemigo de la causa, llegó a adquirir proporciones de tal naturaleza que todo el mundo la temía como una sentencia de muerte.⁹¹

Embora não tenhamos encontrado nenhum estudo que aborde o vocabulário das facções revolucionárias, a análise do narrador onisciente, que é uma análise *a posteriori* dos fatos, nos parece apontar para um uso anacrônico do termo “reacionário”, que indica muito mais a época na qual o romance foi escrito – os anos do Maximato – que o uso corrente do termo durante a Revolução. Nossa interpretação se sustenta em uma lógica: como afirma Díaz Arciniega⁹², foi durante o governo Calles que esta divisão entre “revolucionários” e “reacionários” se explicitou. Durante a Revolução, esta divisão não fazia sentido, pois o que existia era uma fragmentação dos revolucionários em distintas facções, o que eliminava uma definição binária do tipo “revolucionários” e “reacionários”. Na literatura tampouco verificamos – à exceção do romance de Vera – o uso do termo “reacionário” para se referir aos combatentes da década de 1910, sendo que o que mais aparece nessas obras, em relação às facções, são seus nomes ou apelidos pejorativos: carrancistas – chamados de *carrandanes* pelos villistas –, zapatistas, villistas e *pelones*, referindo-se de maneira negativa aos soldados do exército federal regular. Ao que parece Vera atribui ao passado, um termo de uso frequente no presente callista.

A segunda parte do romance segue um roteiro menos complexo. Lupe, entristecida, decide se mudar para a Cidade do México e procurar trabalho. Ao chegar na cidade, ela procura por Prieto, um advogado que havia sido

91 VERA, Agustín. La revancha. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México: 1965, p. 858. Grifos no original.

92 DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por una cultura revolucionaria (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 52.

indicado por Antonio – o protetor de Lupe após a morte do pai – e que costumava ajudar seus conterrâneos potosinos. Prieto imediatamente se encanta pela beleza de Lupe e após um tempo a contrata para trabalhar em seu escritório. Embora Prieto tivesse se apaixonado por Lupe, nunca conseguiu conquistar a moça, que terminou se apaixonando, lentamente, pelo general José Abundio Guerrero – Lupe não sabia que esse era o nome do assassino de Don Manuel.

A trama agora se passa durante a presidência de Venustiano Carranza e nela percebemos a presença de elementos semelhantes às obras já analisadas. Um deles é a divisão entre civis e militares na política, representada nas visitas recebidas por Prieto em seu escritório. O texto de Vera também exhibe uma crítica, feita com muito mais sutileza do que no caso de Azuela e Guzmán:

Entre los asiduos concurrentes al despacho del licenciado Prieto había también abogados y médicos, así como generales y coroneles llegados de los diferentes rumbos de la República, que a la derrota definitiva de los ejércitos de Villa se habían apresurado a ir a México a ver qué era lo que les tocaba del botín de la victoria.

[...]

Los generales y coroneles – ninguno de ellos era de grado inferior – aseguraban tener bajo sus órdenes centenares de miles de hombres aguerridos y valientes con los que habían sostenido tremendas batallas, primero contra los federales de Victoriano Huerta y, después, contra los villistas, que había tratado de adueñarse de la región. [...] Naturalmente era justo que ahora que los ideales del pueblo habían triunfado, ellos, que habían sacrificado todo por la santa causa de la revolución, fueran los primeros en recibir la recompensa que les correspondía.

Los civiles, a su vez, alegaban otra clase de motivos para considerarse con derecho a que se les tomara en consideración: también habían hecho labor revolucionaria; también habían contribuido a la derrota del enemigo común: la Infidencia y la Reacción; también habían sacrificado su tranquilidad personal y la de sus hogares al convertirse en apóstoles de las ideas revolucionarias e irlos propagando por ciudades, pueblos, fábricas y rancherías, restándole de esa manera fuerzas y elementos al enemigo.

[...]

Pero – se preguntaba el licenciado Prieto después de escuchar los autoelogios de aquellos hombres – ¿cuántos de éstos no serán sino unos charlatanes que sólo buscan la manera de medrar a la sombra de la revolución triunfante?⁹³

As diferenças entre militares e civis nos governos pós-revolucionários aparecem também em obras de Martín Luis Guzmán e José Vasconcelos, sendo que *La sombra del Caudillo* e *La revancha* são obras ficcionais e as memórias de Vasconcelos, autobiográficas. A presença dessas diferenças em obras de distinto cunho revela o potencial da literatura para demonstrar sensibilidades perceptíveis em determinados momentos históricos.⁹⁴ Em *Vera*, o narrador onisciente faz-se muito presente e interfere diretamente na interpretação dos eventos. As diferenças são explicitadas pelo narrador, que já apresenta uma interpretação direta dos acontecimentos: é pela fala do narrador, que adentra os pensamentos de Prieto, que se instala uma dúvida – acusatória – sobre os ideais dos novos donos do poder. A presença e as atribuições desse narrador onisciente devem ser consideradas elementos fundamentais de análise, visto que vinculam o potencial representativo da ficção – construído a partir da performance mimética – ao seu potencial interpretativo/explicativo, ou seja, o narrador onisciente do romance de *Vera* não apenas representa os fatos, como também busca interpretá-los, dissolvendo os acontecimentos históricos em um ponto de vista explicitamente subjetivo.

Nosso argumento poderia ser objetado pela afirmação – correta – de que toda representação já é em si uma interpretação de um evento. Embora estejamos de acordo com essa proposição, o que contestamos é que determinados pontos de vista – e a literatura ficcional tem bons exemplos disso – nem sempre se encontram explícitos no texto, cabendo ao leitor mais espaço para interpretá-los. Em outras palavras – na segunda parte mais do que na primeira –, o que se observa na obra de *Vera* é uma literatura que em diversos momentos deixa clara sua forma de fazer política, classificando facções, personagens e grupos políticos a partir do papel do narrador onisciente. Ainda assim, embora na obra de *Vera* vejamos a atuação do narrador onisciente com mais frequência do que

93 VERA, Agustín. *La revancha*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México D.F.: 1965, p. 879-880.

94 PESAVENTO, Sandra Jatáhy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Contexto/ANPUH, vol. 15, n° 29, 1995, p. 9-27.

nas de Azuela e Guzmán, as críticas são sempre mais moderadas e sutis do que nos romances de seus antecessores, como demonstra o trecho a seguir, no qual descreve a rotina que envolvia a amizade de Lupe com as irmãs de Prieto:

Una amistad íntima se había unido pronto a Lupe con las Hermanas del licenciado. Se visitaban con frecuencia y Lupe iba a comer o a cenar con ellas por lo menos dos veces por semana. Después de la cena hacían un recorrido en auto por las colonias más hermosas de la ciudad, en las que le mostraban a Lupe los aristocráticos palacios que en otros tiempos habían habitado los próceres del porfirismo, muchos de los cuales estaban ahora ocupados por generales o personajes de la revolución, convirtiendo los jardines, antes artísticamente cultivados, en cuarteles donde soldados y caballos hacían vida común.⁹⁵

A cena é interessante porque, ao representar a passagem do tempo a partir da ocupação dos “palácios aristocráticos”, Vera sugere que após a Revolução o que ocorreu foi a substituição de uma elite por outra, que não só ocupa os mesmos lugares de poder mas até mesmo os degrada: os jardins cultivados “artisticamente”, ou seja, com cuidado, esmero, expressando beleza, são agora quartéis ocupados por soldados e cavalos. Essa interpretação poderia ser contestada se Vera se mostrasse como um autor preocupado com os problemas sociais, mas não é o caso: se Azuela representou a Revolução do ponto de vista das camadas populares e Guzmán a partir da elite política, Vera a vê a partir de um passado que, se não era ideal, tampouco parecia ser pior do que o México pós-revolucionário.

Outro momento importante da obra é quando Romero, um socialista que frequentava o escritório de Prieto⁹⁶, chega com a notícia de que Carranza havia convocado a Assembleia Constituinte de Querétaro.⁹⁷ Ante a boa fé de Romero, que realmente acreditava na possibilidade de defender os ideais populares, o doutor Peredo, um interlocutor das reuniões no escritório de Abundio, expressa uma visão mais desencantada dos fatos:

95 VERA, Agustín. La revancha. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México D.F.: 1965, p. 885.

96 Prieto, à semelhança de diversos personagens de Azuela, representa o tipo de funcionário público que serviu a ditadores, como Victoriano Huerta, e a governos surgidos da Revolução, como o de Carranza.

97 A Assembleia Constituinte reuniu-se na cidade de Querétaro, capital do estado de mesmo nome, entre os dias 1 de dezembro de 1916 e 31 de janeiro de 1917, definindo a nova Constituição mexicana.

– La cosa es menos difícil de lo que parece – agregó –. Lo que se necesita es tener buenas influencias aquí, en México, con los ministros o con el Primer Jefe. No vayan a creer que porque la revolución ha triunfado se harán las verdaderas elecciones. Yo puedo asegurarles que, por lo menos esta vez, sólo los que estén bien *parados* con los ministros y los gobernadores serán los que vayan al Congreso... A ustedes les consta que yo soy un revolucionario de corazón; pero no por eso dejo de comprender que nuestro pueblo no está aún apto para ejercitar sus derechos políticos.⁹⁸

O debate segue com fôlego e o narrador descreve a dúvida entre os ouvintes, que se dividiam entre dar razão a Romero – que apontava para um caminho honrado, honesto, conforme os ideais democráticos que haviam sido a bandeira de luta dos mexicanos – ou ao doutor Peredo – que defendia práticas semelhantes à ditadura. Finalmente a disputa se encerra devido à interferência de um dos generais que vinha escutando a tudo calado:

– Pos la mera verdá, yo les diré que no hay que andarse por las ramas, sino ir directamente al tronco... ¿De qué se trata? Qué es lo que se quiere? ¿Que nos elijan diputados pa que no nos vayan a ganar la chamba otros más águilas? Pos entonces hay que ir retamente a lo práctico y no andarse con palabras y filosofías. Si aquí en la capital es onde los ministros y los generales van a dar las credenciales, pos a darle luego... ¿Pos pa qué es tanto mitote...? Que nos rubriquen ora mesmo las nuestras y ya estuvo. Lo qu' es a mí no me dejan volando.... ¿De qué sirvió, entonces, todo lo que me tallé?⁹⁹

Como pode ser visto, o general, claramente de origem popular – expressa através de sua fala –, resume a questão a uma disputa de interesses, sem qualquer preocupação com o bem público, disputa essa que se resolvia garantindo seus benefícios antes que outros os tomassem. A fala do general provoca a estupefação de muitos ouvintes e o narrador profere a sentença final sobre o assunto:

Por boca de aquel general, llegado de quién sabe qué rincón del país, había hablado de la aspiración de la mayoría de los hombres que había tomado parte en la lucha armada. En aquellas pocas palabras, toscas y mal urdidas, estaba expresado el deseo capital, la ambición

98 VERA, Agustín. La revancha. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México D.F.: 1965, p. 889.

99 *Idem*, p. 890-891.

suprema de todos aquellos agitadores populares – llamaránse simplemente revolucionarios, generales o líderes – que habían soliviantado las masas y enardecido el espíritu del pueblo para llevarlo ante el fuego de las ametralladoras.¹⁰⁰

Como é possível notar, *La Revancha* reproduz uma lógica semelhante à encontrada em obras de Azuela e Guzmán. A obra de Agustín Vera passou a se somar a outras que, menos que idealizar a Revolução, a representou a partir de uma perspectiva que claramente desconfiava de sua capacidade redentora.

Embora a obra de Vera, como já mencionamos, trouxesse elementos que atendiam às demandas desses grupos, seguindo o “modelo” de *Los de abajo*, o escritor tampouco poupou críticas ao Estado pós-revolucionário. Essa interpretação tem ainda mais força quando percebemos que a crítica de Vera foi feita um ano após a formação do Partido Nacional Revolucionário (PNR), que acelerou o processo de ideologização do Estado e centralizou ainda mais o processo eleitoral. Após o assassinato de Álvaro Obregón, a criação de um partido que pudesse representar os revolucionários, e o próprio México, foi visto como a alternativa para reduzir a violência nos pleitos eleitorais, frequentemente terminados com a execução de lideranças políticas, e modernizar a política mexicana. O surgimento do partido encerrava em si uma ambiguidade: pensado como forma de modernização política, nascia da vontade de líderes autoritários – com Calles, o Chefe Máximo, ocupando sua cabeça – e veio a se constituir como um passo a mais no sufocamento das liberdades políticas dos mexicanos: a partir de então, o “partido oficial” monopolizaria as eleições para o Executivo Nacional, muitas vezes se utilizando de fraudes para se manter no poder. Vera, como os primeiros escritores “revolucionários”, denunciava as “falhas” do novo sistema político.

Voltemos a nosso tema da política na literatura. Ficou claro que se a obra de Vera faz uma crítica ao poder, por outro ela não elogia as camadas populares. Os revolucionários, no olhar do autor, parecem ter lutado apenas por seus interesses pessoais, sem nenhum espírito de luta coletiva. As questões sociais, quando evocadas, resumem-se a ideais utópicos, impossíveis de serem aplicados à realidade mexicana. Tais ideais desmancham-se frente à dura realidade do jogo de interesses da *realpolitik* mexicana. Nesse sentido, embora o autor, assim como Azuela, buscasse representar as diferentes camadas sociais e seus hábitos, distancia-se do jalisciense por apresentar

100 *Idem*, p. 891.

um ponto de vista exclusivamente negativo das classes populares. De fato, o personagem “heroico” da obra é Don Manuel, cujos atos de espancamento, violação e de estupro não são contestados na narrativa. Ou seja, o heroísmo não está do lado dos revolucionários – que, no romance, representam a deturpação de algo a princípio positivo, a Revolução –, mas sim das classes abastadas. Isso demonstra que, se o ideal da Revolução era uma democratização do México a partir da inclusão das camadas populares na vida econômica, social e política, a literatura, ao contrário das artes plásticas – que, de fato, incluíram os setores populares em suas representações e mesmo práticas – desenvolveu-se em outro sentido. A maior parte dos primeiros romances “revolucionários” publicados apresentava uma perspectiva muito mais demeritória que positiva das classes populares, quando não sua ofuscação, como é o caso da literatura de Martín Luis Guzmán. Se Azuela dá um passo adiante, Vera parece dar dois atrás, retrocedendo a representações dignas da era porfirista.

É preciso esclarecer que não compreendemos o conceito de democracia como algo restrito apenas às suas práticas na política institucional representativa, mas como um elemento que transborda a outras instâncias da vida, manifestadas tanto em âmbitos públicos quanto privados, e que permite a incorporação das camadas populares na vida coletiva e cultural mexicana não como estereótipos pitorescos, mas como cidadãos que não apenas são atendidos por políticas públicas, mas também as pautem, além de conservarem seus direitos de autonomia, a preservação de seus modos de vida, cultura, língua etc.

Se a democracia é, na interpretação de Jacques Rancière,¹⁰¹ – e com a qual estamos plenamente de acordo – uma ruptura na ordem dos títulos, sejam de filiação, especialização, riqueza etc., concebemos que a democracia na literatura mexicana pós-revolucionária passaria pela integração daqueles que não tem título, “os de baixo”, em seu aspecto representativo, não através de estereótipos negativos, mas a partir da valorização de seus elementos culturais e especificidades étnicas, demonstrando a multiplicidade e riqueza de suas respectivas comunidades.

Esta integração deu-se lentamente, muitas vezes ainda carregada de preconceitos e, em outras, preenchida de idealismo. Enfatizamos que a questão aqui é a integração *na* literatura e não em sua produção, o que nos coloca diante de um paradoxo do romance “revolucionário”: se as camadas populares foram sendo integradas na literatura de forma representativa, não o foram em sua produção, que continuou nas mãos das classes médias e altas, letradas

101 RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 63-64.

e majoritariamente masculinas. Isso nos conduz a outro paradoxo, mais profundo: se a democracia se estende para além de sua forma na política institucional representativa, na literatura – elemento especificamente representativo, enquanto produto da mimesis – ela se restringe a seu aspecto representativo. Ainda assim, essa representação colabora para a ampliação da democracia na coletividade, difundindo os valores, práticas, hábitos e pontos de vista dessas camadas no imaginário social do país. Concluindo esta argumentação, a democratização na literatura só pode se dar no modo representativo, enquanto a democratização na produção literária e artística ocorre através de uma melhor distribuição e circulação dos meios de produção desenvolvidos em determinada sociedade.

Voltemos à trama. Como dito, ao avançar da história, Lupe se apaixona por Abundio, que agora se mostra como um cavalheiro educado e romântico. De fato, a transformação de Abundio é pouco convincente e bastante artificial, dando à trama um aspecto inverossímil. A construção do afeto entre ele e Lupe é elaborada por Vera da mesma forma como foi feito entre a protagonista e Don Manuel na primeira parte do romance, com papéis bem estabelecidos: Lupe assumindo o tom da castidade e da pureza, enquanto Abundio se mostra como viril e educado, a partir de um critério ideal de masculinidade. Novamente observamos a estética próxima ao romance do século XIX, como, por exemplo, quando Abundio revela a Lupe seu amor:

Pudo, sin embargo, dominarse, y poniendo en el timbre de su voz el acento más tierno y amoroso que le fue posible, dijo inclinándose un poco hacía ella, para hablarle al oído:

– Yo la quiero, Lupe. La quiero de verdad, con todo el corazón. Usted es la mujer que siempre he deseado encontrar, la única que puede hacerme feliz. Si usted también me quiere un poco, si corresponde a mi cariño, le juro que seremos felices, inmensamente felices, y que sólo viviré para adorarla. Quiérame Lupe; quiérame como yo la quiero, con toda el alma...¹⁰²

A partir do trecho acima, é notória a diferença entre o estilo de *La revancha* e o das obras anteriormente analisadas. A obra encontra-se em um entre-lu-

102 VERA, Agustín. *La revancha*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México D.F.: 1965, p. 903.

gar em relação ao romantismo do século XIX e o romance que despontava no México pós-revolucionário, configurando-se como mais um elemento de demonstração da lenta formação do “romance revolucionário”. Fica também clara a mudança pela qual Abundio passou, expressa não apenas em seus modos, como também em sua fala, que agora propala o mais culto espanhol.

O romantismo do texto de Vera adquire um sentido especial quando a obra se aproxima do final. No último encontro entre Abundio e Lupe, a moça pede para que ele lhe conte sobre alguma de suas aventuras revolucionárias. O general lhe conta então a história da invasão na fazenda *La Providencia*, mantendo a versão de que sua mulher havia sido assassinada por Don Manuel. Até o momento, nenhum dos dois havia se dado conta de suas identidades e Lupe, conforme a história de Abundio avança, percebe que era ele o assassino de seu antigo amado, a quem ela havia jurado vingança. Então, inebriada de ódio, a moça pega a arma que Abundio havia deixado próxima a ela e dispara no general. Lupe demonstra um comportamento que desconstrói a noção de inocência pela qual seu caráter havia se configurado, até então, na trama:

Con el arma empuñada todavía acercó ella su rostro al de él como para que la pudiera oír mejor, y con voz vibrante, en la que el dolor y el odio ponían un acento de crueldad infinita, le dijo:

—¡Juré por las cenizas de mi madre matar al asesino del único hombre que he amado en la vida! ¡Tú no tuviste piedad de él! ¡Tú hiciste que mi vida, que era toda amor, se convirtiera en un andrajo miserable! ¡Tú mataste mi felicidad para siempre y, no conforme con ello, después me arrebataste la honra burlándote de mi debilidad de mujer! ¡Tú has sido la maldición de mi vida! ¡Por él, que me está oyendo, quiero verte morir como un malvado! ¡Yo también siento la satisfacción de haberme vengado por mi propia mano!...

O que se nota é um interessante artifício, no qual o escritor se utiliza de uma estrutura romântica para subvertê-la. O comportamento de Lupe é atípico para uma personagem feminina na época, assumindo uma postura ativa e violenta. Ainda assim, essa atitude se dá por motivos amorosos, expressos em sua fala e que ressaltam valores “esperados” aos de uma mulher: a submissão da vida e da felicidade ao amor; a “debilidade” e a “honra” feminina.¹⁰³ No entanto, não deixa de

103 Não houve consumação sexual no romance. A “honra” da qual Lupe fala é um beijo forçado dado por Abundio.

ser interessante a subversão feita por Vera, o que estabelece uma distância entre sua obra e os romances do século XIX. Após esse desenlace, a obra conclui com Lupe voltando para San Luis Potosí e tendo seu crime encoberto por Prieto, que ainda nutria esperanças de ser amado pela moça. Esperanças essas que não se confirmam, pois Lupe conclui que o amor já não tem lugar em sua vida.

Uma última coisa precisa ser dita sobre *La revancha*: o fato de que o romance conta com forte apelo histórico. Como pode ser notado, o passado recente do México é um dos pilares de todos os romances analisados até o momento. Não obstante, na obra de Vera, esse aspecto histórico possui uma densidade mais presente do que nas obras analisadas anteriormente. Em romances como *Los de abajo*, ainda que estes elementos se encontrem presentes, eles se fazem perceptíveis a partir dos diálogos entre as personagens, como é o caso de Demetrio, que é convencido por Luis Cervantes a ir até a Convenção de Aguascalientes. Em *El águila y la serpiente*, a história encontra-se fortemente entrelaçada a partir do ponto de vista de Martin Luis Guzmán, mas a obra não se sustenta como romance, constituindo-se como um relato autobiográfico de eventos “reais”. Em *La sombra del Caudillo* a história é distorcida e mesmo compartimentada, apresentando liberdades típicas do romance. Mas, em *La revancha*, a história se apresenta quase de maneira destacada da trama, contada a partir do narrador onisciente – caracteristicamente intruso –, servindo para preencher lacunas temporais da narrativa. Diferente do caso de *El águila y la serpiente*, que deseja contar determinados fatos revolucionários a partir da experiência de Guzmán, em *La revancha* o que se nota é a reconstrução de eventos históricos a partir de uma perspectiva pretensamente neutra, simulando uma narrativa histórica, mais que literária. Vejamos um exemplo:

Las numerosas ciudades que por tanto tiempo había conservado bajo su dominio Villa, y que fueron teatro de sus sorprendentes triunfos sobre las fuerzas federales, cayeron una tras otra en poder de los carrancistas: Zacatecas, Durango, Torreón, Gómez Palacio, Chihuahua... De la División del Norte no quedaban sino unos cuantos núcleos dispersos que, sintiéndose impotentes para enfrentarse con sus perseguidores, se remontaron a las sierras cercanas en busca de refugio donde reponerse de los largos días de camino y de hambre. El propio Villa, con un reducido grupo de hombres, se ocultó en las inaccesibles escarpaduras de alguna montaña que le era bien conocida, huyendo de la tremenda persecución de que era objeto y en la que iba de por medio la vida.

★

[...]

Don Venustiano Carranza, que había permanecido en el puerto de Veracruz en espera del desarrollo de los acontecimientos, regresó a la capital de la República con sus ministros y demás empleados que lo habían seguido fielmente. Se hablaba en los círculos políticos de que, dominada la infidencia de Villa, que por un momento había puesto en peligro los principios revolucionarios, pronto se convocaría a un Congreso Constituyente que se encargaría de redactar el nuevo Código Político que habría de regir los destinos del país.¹⁰⁴

O uso da história em *La revancha* possibilita uma análise muito interessante. Teóricos como Luiz Costa Lima¹⁰⁵ e Henry Zhao¹⁰⁶, este último argumentando a partir de uma perspectiva muito particular, como a chinesa, afirmam que o discurso historiográfico serviu como limitador, ou mais propriamente, como um censor, à narrativa ficcional, visto que contribuiu para a profusão de uma compreensão binária entre “verdadeiro” – o discurso historiográfico pautado em uma concepção racionalista – e “falso” – a ficção como território da “mentira” ou do simples “entretenimento”. Nos inclinamos a relativizar esse argumento apontando que, se é verdade que o discurso historiográfico de fato contribuiu para essa divisão binária – estando ele mesmo inserido dentro dela, principalmente entre finais do século XVIII e meados do XIX, justamente quando a historiografia enquanto disciplina se consolidava¹⁰⁷ –, por outro lado o discurso histórico (que abrange a historiografia, mas é mais amplo que ela) também serviu como elemento base para diversas obras literárias. Mais que isso, como afirma Catherine Gallagher – apropriando-se dos argumentos de Michael McKeon – o romance¹⁰⁸ colaborou para uma mudança epistemológica geral, que compreendia a alteração de uma concepção limitada de verdade como exatidão histórica para uma mais ampla, que incorporava a verossimilhança.

104 VERA, Agustín. *La revancha*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México D.F.: 1965, p. 866.

105 COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

106 ZHAO, Henry. *Historiografia e ficção na hierarquia cultural chinesa*. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 69-95

107 KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006. O capítulo 9, intitulado “Ponto de vista, perspectiva e temporalidade” é particularmente interessante.

108 GALLAGHER, Catherine. *Ficção*. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 629-658.

Em outras palavras, opera-se uma ampliação do *como se* – sendo ele mesmo o princípio da representação – no qual o relato historiográfico, que se dá sempre pela busca de identificação ao objeto representado, passa a reconhecer seus aspectos narrativos e mesmo ficcionais. A historiografia foi revista e os historiadores passaram a se situar no campo da verossimilhança, incorporando a noção de que em sua persistente inclinação à semelhança dos fatos passados, encontra-se sempre a imputação de diferenças.¹⁰⁹

Em *La revancha*, estamos diante de um caso particularmente interessante desse uso do histórico pelo ficcional, pois o que se observa é a incorporação, ou mesmo fusão, dos dois discursos. No referido romance, nota-se a construção de um discurso ficcional que, a partir da história, inclina-se sobremaneira a uma representação pautada mais nas semelhanças que nas diferenças em relação à Revolução representada, aprofundando uma tradição realista do romance mexicano do século XIX. Nesse sentido, a homologia funcional, ou seja, a representação funcional – o *como se* –, permite com que *La revancha* possua autenticidade suficiente para funcionar no plano ficcional como a Revolução no plano real. Vimos que isso ocorreu anteriormente com *Los de abajo* em sua “descoberta” como modelo de romance “revolucionário”. Agora observamos como essa lógica foi sendo aplicada nas obras posteriores, sendo que *La revancha* aprofunda essa densidade incorporando o discurso histórico – essa semelhança ao representado – de maneira mais densa à narrativa ficcional.

Se o romance “revolucionário” começava a ganhar contornos mais claros, a obra de Rafael F. Muñoz *Vamonos con Pacho Villa!*, publicada em 1931, foi uma importante contribuição para o que mais tarde tornou-se uma tradição literária. Muñoz nas-

109 Os textos *Meta-história: a imaginação literária do século XIX* e o artigo *O texto histórico como artefato literário*, de Hayden White, publicados respectivamente nos anos de 1973 e 1974, criticavam duramente o caráter científico dos textos historiográficos, aproximando-os do campo literário. Nossa perspectiva diferencia-se substancialmente da de White, por considerar a confusão presente em seu texto entre literatura e ficcional e, principalmente, por sua associação direta entre os “tropos do discurso” como elementos fundamentalmente constituintes do campo ficcional. Não obstante, o impacto de seus estudos na concepção contemporânea da historiografia é indiscutível e foi ponto de partida para polêmicas que levaram a uma reflexão epistemológica e prática sobre o campo historiográfico. Historiadores como Carlo Ginzburg e Michel de Certeau, sem desconsiderar o aspecto narrativo e seletivo dos textos historiográficos, reforçaram a questão da metodologia no campo da História como fundamental para diferenciá-la do discurso ficcional. Ver: WHITE, Hayden V. *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992; WHITE, Hayden V. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994; CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. *A Escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2006; GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ceu em Chihuahua, em 1899, no berço de uma família abastada. Seu avô, Laureano Muñoz, ocupou diversos cargos públicos durante o século XIX como os de vice-governador, governador e senador do estado, além de ter financiado o primeiro trem da região, cobrindo o trecho entre Ciudad Juárez e Chihuahua. Seu pai, Carlos Muñoz, ocupou o cargo de presidente do Tribunal Supremo de Justiça até o ano de 1911, quando os villistas entraram em Chihuahua e libertaram todos os presos. Ameaçado, teve de fugir para os Estados Unidos, levando seu filho, Rafael Muñoz. A família do escritor era proprietária de vários ranchos na região, o que lhe possibilitou ter contato com a vida rural e conhecer os homens do campo. Durante a ocupação villista, a família de Muñoz perdeu grande parte de suas terras, sendo que esses acontecimentos foram representados de forma ficcional em *Se llevaron el cañón para bachimba*, romance publicado em 1941.

Após o triunfo de Madero, mudou-se para a Cidade do México, de onde regressou após a *Decena Trágica*. De volta a Chihuahua, Muñoz iniciou-se no jornalismo, no periódico *Vida Nueva*, fundado pelos constitucionalistas. Foi então que o escritor começou a narrar os acontecimentos que havia vivenciado, marca que levou para a literatura nos anos posteriores. Em 1916, devido a problemas com a administração local – um inimigo político, Ignacio Enríquez, tornou-se governador –, Muñoz viu-se obrigado a exilar-se na Califórnia, onde se dedicou à agricultura. Em 1920, estabeleceu-se novamente na Cidade do México, já durante a administração de Obregón, e começou a trabalhar na redação do jornal *El Universal*, sendo que em 1921 fundou o *El Universal Gráfico*, onde permaneceu atuando até 1936, quando se tornou chefe de redação do jornal *El Nacional*, vinculado ao Partido Nacional Revolucionário. Posteriormente, ocupou diversos cargos públicos, como os de chefe de publicidade e propaganda na Secretaria de Educação Pública, em 1943, e o mesmo cargo na Secretaria de Relações Exteriores, em 1946.¹¹⁰

A trajetória de Rafael F. Muñoz foi semelhante à de muitos escritores latino-americanos: iniciou-se no campo do jornalismo – e, posteriormente, conforme sua carreira – inclusive literária – se consolidava, inseriu-se na administração pública.¹¹¹ Também foi fundamental o fato de que, mesmo tendo perdido grande parte de seus bens durante a Revolução, inclusive para as facções revolucionárias, o escritor tenha

110 Todas as informações biográficas sobre Rafael F. Muñoz foram obtidas em ANTOLÍN MONGE, Francisco. *La narrativa de Rafael F. Muñoz*. Tesis de Maestría en Lengua Española y Literatura Latinoamericana. México D.F., UNAM, 1975, p. 58-33.

111 Ver RAMOS, Julio. *Desencuentros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

colaborado com o Estado pós-revolucionário, seja trabalhando em jornais alinhados aos governos, como são os casos de *El Universal* e *El Nacional*, seja diretamente, na ocupação de cargos públicos. Muñoz seguiu então o mesmo destino que diversos colegas de profissão, como Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán e José Vasconcelos.

Em 1931, quando *¡Vamonos con Pancho Villa!* foi publicado, o escritor dedicava-se quase exclusivamente à atividade jornalística, o que repercutiu em sua escrita literária direta, breve e sem muitas adjetivações. A obra apresenta tudo que se esperava de um romance adequado à “cultura revolucionária”: aborda a cultura popular, seus hábitos, costumes, modos de fala; a Revolução de 1910 ocupa um lugar central na trama, com a representação de vários momentos históricos, como a ocupação de Torreón após a derrota das tropas villistas nas Batalhas de Celaya; e a presença de personagens reais, como o próprio Pancho Villa, central na trama, além de Pascual Orozco¹¹² e o general Felipe Ángeles.¹¹³

¡Vamonos con Pancho Villa!, assim como *La revancha*, é dividida em duas partes essenciais: na primeira, um grupo de seis soldados villistas, *Los leones de San Pablo*, são os protagonistas, mas terminam morrendo um a um, sobrando apenas Tiburcio, personagem que permanece presente na segunda parte da história, que aborda a decadência das tropas villistas após a derrota das Batalhas de Celaya.

Como em outras obras já analisadas, *¡Vamonos con Pancho Villa!* é repleta de cenas de violência que exibem a valentia dos revolucionários populares.¹¹⁴ Por outro lado, em diversas cenas a violência é manifestada de forma gratuita.¹¹⁵ Em alguns momentos, essas ações são motivos de reflexão dos personagens,

112 Pascual Orozco Vázquez (1882-1915) foi um revolucionário chihuahuense que lutou ao lado de Francisco Madero contra Porfirio Díaz. Após Madero assumir a presidência, Orozco desentendeu-se com ele e iniciou uma rebelião, atraindo vários latifundiários que se opunham ao governo. Após o assassinato de Madero, Orozco uniu-se a Victoriano Huerta e fez de suas tropas parte da milícia oficial. No entanto, quando Huerta foi derrotado pelo exército constitucionalista, Orozco exiliou-se em El Paso e lá iniciou uma conspiração para derrotar Carranza, em colaboração com Victoriano Huerta. A conspiração foi descoberta e tanto Huerta quanto Orozco tiveram prisão domiciliar decretada. Não obstante, em julho de 1915, Orozco conseguiu escapar, vindo a falecer no Texas, abatido por *rangers* locais.

113 Felipe Ángeles (1868-1919) foi um importante militar mexicano que atravessou os principais momentos políticos da década de 1910. Em um primeiro momento, aliou-se a Madero e, após a morte deste, vinculou-se ao exército constitucionalista, tornando-se comandante de artilharia da Divisão do Norte. Após a ruptura entre Carranza e Villa, apoiou Villa, até o momento em que a derrota do guerrilheiro viu-se concretizada, refugiando-se nos Estados Unidos até 1918, quando voltou ao México para combater Carranza. Foi derrotado e executado no dia 26 de novembro de 1919.

114 MUÑOZ, Rafael F. *¡Vamonos con Pancho Villa!* In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo II. México D.F.: Editora Aguilar, 1965, p. 708;710-711; 712.

115 *Idem*, p. 702; 713; 721-722; 731; 757; 777.

como ocorre quando Tiburcio, já na segunda parte da obra, observa o cenário desolador após uma derrota das tropas villistas:

Sintió ganas de arremeter contra todos aquellos y contra los que iban con fusil al hombro, rápidos y contentos, a las posiciones; gritarles que iba a ser inútil su sacrificio, que la guerra era infame y los hombres que la hacían ingratos y sanguinarios. Concibió contra sus jefes frases más duras, maldijo muchas veces aquella lucha en que habían quedado, invisibles a la gloria, cinco hombres a quienes amó como hijos.¹¹⁶

A cena se parece com a já citada de *Los de abajo*, na qual Alberto Solís reflète sobre o caos revolucionário. Tanto Azuela como Muñoz procuraram refletir sobre o sentido da Revolução, colocada diante de seus olhos como o caos e a violência que destroem qualquer sentido idealista. Ainda assim, deve-se considerar que esta postura não é preconceituosa como a de outros autores, como Martin Luis Guzmán e José Vasconcelos, que expressam seu distanciamento – e mesmo horror – das camadas populares. Nota-se que na reflexão de Tiburcio, não se encontra um questionamento de uma determinada facção revolucionária, mas da guerra como um todo, seguindo os moldes de Azuela. De acordo com essa percepção, a guerra conduz a um problema moral mais amplo, pois desata o que os homens têm de pior: a ambição, a crueldade e a ingratidão, que levam, muitas vezes, à morte daqueles que jamais seriam reconhecidos por sua luta: os “de baixo”.

¡Vámonos con Pancho Villa! – assim como *Cartucho*, que abordaremos a seguir – busca representar tanto as classes populares quanto alguns líderes revolucionários, principalmente Pancho Villa. Como dito, Muñoz construiu uma representação desses setores populares muito mais humana e menos estereotipada do que as feitas pelos autores anteriores. O escritor demonstrou sensibilidade o suficiente para mostrá-los não apenas como brutos, mas como homens que refletiam sobre a Revolução e o seu lugar nela. Muñoz buscou mostrar que os motivos desses homens para aderir à Revolução eram os mais diversos, indo desde o desejo de vingança pessoal até a luta pela terra, passando pela fidelidade e admiração pelos líderes revolucionários. Em uma curta passagem, Muñoz demonstrou alguns desses motivos:

Tiburcio y el manco Espinosa, los dos Perea y el gordo Botello, avanzaron por el puente improvisado sobre maderos y se colocaron frente

116 *Idem*, p. 722.

a la pilastra a ver bajar el ataúd. Y cada uno desbordó sus odios diciendo los motivos porque había ido a la guerra; el antiguo vaquero, los campesinos, el ferrocarrilero y el agricultor que vio su pobre vinata arder por órdenes de un odiado cacique.

– *Becerrillo*, acabaremos con los jefes políticos...

– Lucharemos hasta tener nuestras tierras.

– No trabajaremos más para los amos.

– Vengaremos a don Abraham.¹¹⁷

– Y tiraremos al *pelón* Victoriano, que me mandó cortar el brazo...¹¹⁸

Na passagem acima observamos três motivos básicos para a insurreição: o combate aos *jefes políticos*¹¹⁹, a luta pela terra e a vinculação a líderes revolucionários. No caso do romance de Muñoz, o que se percebe é a representação de um tipo de camponês nortenho, que vivia nas regiões de Chihuahua e Torreón. Alan Knight denomina esse tipo de camponês de “serrano”¹²⁰ e caracteriza como relativamente ou recentemente livre do controle dos senhores de terras, e pouco familiarizado com o poder da autoridade política estadual ou federal. Segundo o historiador, os serranos desejavam se ver livres da intromissão do governo, desgostando do *jefe político*, do cobrador de impostos, do juiz, do exército (especialmente os sargentos de recrutamentos – as chamadas *levas*) e da polícia.¹²¹ Os camponeses serranos enxergavam nas autoridades

117 O nome Abraham provavelmente se refere a Abraham González (1864–1913), líder revolucionário maderista e uma das principais lideranças do Partido Nacional Antirreelecionista, morto em Chihuahua.

118 MUÑOZ, Rafael F. ¡Vámonos con Pancho Villa! In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo II. México D.F.: Editora Aguilar, 1965, p. 701.

119 Segundo Alan Knight: “[...] el jefe político era el brazo del Poder Ejecutivo que tenía dificultades para aplicar la política porfiriana: ponía en práctica las decisiones de los juzgados, apoyaba a los terratenientes, y a menudo éste también era terrateniente monopolizador. No todos los funcionarios locales eran tiranos, pero si el jefe político deseaba conservar su empleo, debía mantener tranquilo su distrito, por el medio que juzgara más conveniente, y, dado su salario insignificante y la ética administrativa prevaliente en el México porfiriano, probablemente al mismo tiempo hacía lo posible para lucrar. El jefe político local podía no ser malo, pero “siempre tenía que estar del lado de los ricos”. KNIGHT, Alan. *Caudillos y campesinos en el México Revolucionario, 1910–1917*. In: BRADING, David A. (org.). *Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 45.

120 A denominação de “serrano” vem do fato de habitar regiões montanhosas ou remotas. Ver KNIGHT, Alan. *Caudillos y campesinos y la reforma agraria en el México revolucionario, 1910–1917*. In: BRADING, David A. *Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 46.

121 *Idem*, p. 47.

governamentais o principal empecilho para a garantia de suas posses, o que fazia com que concentrassem nas autoridades locais seu ressentimento e ódio. No caso dos camponeses representados por Muñoz, é possível identificar esse tipo social tanto por sua origem – oriundos de Chihuahua e Torreón – quanto pelos motivos que os moviam à luta, descritos acima. Nesse sentido, a representação das camadas populares na obra de Muñoz adquire uma densidade que não se observa nas analisadas anteriormente. Enquanto os revolucionários de Azuela e Vera apresentam uma identidade regional nortenha mais genérica, os representados em *¡Vámonos con Pancho Villa!* adquirem verossimilhança representativa através da identificação estrita com os camponeses de regiões geograficamente específicas e explícitas no texto, ou seja, Chihuahua e Torreón.

Dentre os elementos de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, destaca-se a centralidade da figura de Villa na trama. Nesse sentido, o romance de Muñoz, juntamente com *Cartucho*, de Nellie Campobello – publicado no mesmo ano –, tornou-se um dos primeiros romances a representar os líderes revolucionários com profundidade. Até então, esses atores históricos surgiam de maneira marginalizada, muitas vezes apenas sendo referenciados. É importante ressaltar que até meados da década de 1930 a figura de Pancho Villa ainda não havia sido aceita pelo Estado como um referencial simbólico da Revolução, sendo considerado, mesmo morto, um personagem subversivo. A lenda que Pancho Villa havia se tornado devia-se não apenas às suas impressionantes ações bélicas, mas, principalmente, a sua aceitação popular, visto por muitos mexicanos como um herói. Em 1931, Calles ainda era a principal personalidade política mexicana e, portanto, pertencente à facção que havia lutado contra Villa na Revolução. A guerra civil havia acabado há pouco tempo e certos rancores e animosidades ainda não haviam sido esquecidos. Sobretudo, o ambiente de rivalidade política e de lógica polarizada – habilmente manipulada por Calles – não possibilitava a construção simbólica de uma estrutura narrativa que integrasse todas as facções revolucionárias numa trama teleológica que convergisse para a vitória da Revolução. Isso começaria a ser feito no governo posterior, de Lázaro Cárdenas.¹²² Assim, romances como *¡Vámonos con Pancho Villa!* e *Cartucho*, bem como relatos como *El águila y la serpiente* – e, posteriormente, o monumental *Memorias de Pancho Villa*, ambos de Martín Luis Guzmán – foram fundamentais para consolidar a imagem de líderes revolucionários no imaginário coletivo nacional. Isso é ainda mais importante quando consideramos que personagens como Villa – e o próprio Zapata, representado em *Tierra* (1932), de

122 BENJAMIN, Thomas. *La Revolución Mexicana: memoria, mito e historia*. México: Santillana Ediciones generales, 2003.

Gregorio López y Fuentes – ainda não eram oficialmente aceitos como fundamentais para a Revolução.

Se Villa foi um dos líderes revolucionários mais polêmicos e ambíguos da Revolução, não resta dúvidas que foi o mais representado na literatura “revolucionária”. Como dito anteriormente, a obra de Muñoz apresenta todos os elementos considerados de acordo com os desejados por intelectuais e Estado para a formação da “cultura revolucionária”, pluralizando a representação da Revolução ao abordar os líderes revolucionários, sendo que, em alguns momentos, Villa é representado com crueldade, em outros, como elemento de devoção e, ainda outras vezes, como um representante do povo mexicano e mesmo da nação. É assim que Tiburcio, após a morte dos seus amigos, que junto com ele faziam parte dos *Leones de San Pablo*, casa-se, tem filhos e volta a viver como camponês, tem sua vida familiar interrompida por Villa que os assassina para que Tiburcio o seguisse outra vez. O revolucionário, vagando após ser derrotado nas Batalhas de Celaya, desconfiado e arisco, encontra Tiburcio e pede para que este o siga, que hesita justificando ter família. Villa então pede abrigo e comida, o que faz com que o camponês, que sempre o admirou, o conduza à sua casa. Ao adentrar Villa a casa de Tiburcio, um ambiente de medo logo se instala. A esposa e a filha do camponês vão preparar a comida, ao que segue a cena:

[Villa] Atraído hacía sí la niña, pasándole sobre la cabecita su mano enorme.

– Tienes razón, Tiburcio Maya... ¿Cómo podías abandonarlas? Pero me haces falta, necesito todos los hombres que puedan juntarse y habrás de seguirme hoy mismo. Y para que sepas que ellas no van a pasar hambres, ni van a sufrir por tu ausencia, ¡mira!

Rápidamente, como un azote, desenfundó la pistola y de dos disparos dejó tendidas, inmóviles y sangrientas, a la mujer y a la hija.

– Ahora ya no tienes a nadie, no necesitas rancho ni bueyes. Agarra tu carabina y vámonos...¹²³

A violência e frieza de um Pancho Villa traiçoeiro é contrastada pela surpreendente sequência:

123 MUÑOZ, Rafael F. ¡Vámonos con Pancho Villa! In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo II. México D.F.: Editora Aguilar, 1965, p. 728.

Con los ojos enrojecidos y la mandíbula inferior suelta y temblorosa, las manos convulsas, sudorosa la frente, sobre la que caían como espuma de jabón los cabellos blancos, el hombre tomó a su hijo de la mano y avanzó hacia la puerta. Al primer villista que encontró pidió una cartuchera, que terció sobre el hombro; le pidió la carabina, que el otro entregó a una señal del cabecilla, y echó a andar por la tierra de su parcela que los caballos habían removido, hacía el Norte, hacía la guerra, hacía su destino, con el pecho saliente, los hombros echados hacía atrás y la cabeza levantada al viento, dispuesto a dar la vida por Francisco Villa...¹²⁴

O contraste entre a ação de Villa e a resolução de Tiburcio demonstra uma camada de identificação e idolatria que estes líderes exerciam sobre seus homens que ainda não havia sido explorada na literatura. Tiburcio não é o camponês que entra na Revolução sem causa: ele vê em Pancho Villa um representante da justiça que havia sido negada aos pobres. E idolatra esse homem acima da própria vida e da de sua família. O romance de Muñoz colabora com a construção de uma imagem lendária de Villa:

Y él se rebeló, castigando al que logró tener bajo su garra implacable. En su desengaño se desarrollaron con intensidad espantosa el odio y la ira, la crueldad, el deseo de venganza. Y cuando toca, mata; cuando insulta, derriba; cuando mira, inmoviliza. Su odio tiene la fuerza que antes tuvo su División: sepulta llanuras, hace temblar montañas. A su solo nombre las ciudades se encogen dentro de sus trincheras. En donde brilla un incendio, resuena un disparo o un cadáver se descompone, se cree ver la obra de su venganza, se cree sentir el peso de su garra. “Tengo el honor de informar a usted – decía un general a quien pidieron noticias del paradero del rebelde – que Francisco Villa se encuentra en todas partes y ninguna”.¹²⁵

É importante ressaltar que estas percepções sobre Villa não são exclusivas de Muñoz, mas antes encontravam-se no imaginário coletivo dos anos 1910, quando a imagem de Villa se consolidava por suas façanhas grandiosas, repetidas – e distorcidas – nos rumores e canções populares. O que a literatura de Muñoz faz é transpor essas imagens contraditórias – sejam elas violentas, míticas ou populares – para o plano literário, o que reforça nossa compreensão da literatura como fonte para captar as

124 *Idem.*

125 *Idem*, p. 736.

sensibilidades, valores e possibilidades do passado, como afirma Sandra Pesavento.¹²⁶ Mais que isso, obras como a de Muñoz colaboram para a consolidação dessas sensibilidades, transpondo-as ao plano da escrita, o que permite um registro mais duradouro e menos fluido que o da palavra falada, e uma capacidade de circulação que permite o reconhecimento e a identificação dos mexicanos com si próprios e como parte de uma nação “revolucionária” e imaginada, nos dizeres de Benedict Anderson.¹²⁷

E Muñoz realiza essa aproximação entre literatura, Revolução e nacionalismo como nenhum outro escritor havia feito até então, atribuindo um papel significativo a Pancho Villa como representante do México frente à ameaça dos Estados Unidos, representado a partir da Expedição Pershing.¹²⁸ Muñoz construiu essa identificação a partir de uma situação vivenciada pelos mexicanos ainda nos dias atuais: o rechaço dos governos dos Estados Unidos à imigração. Nesse sentido, o narrador suspende a ilusão de imparcialidade para fazer uma análise crítica da situação dos mexicanos na fronteira durante a Revolução:

En aquellos tiempos de guerra millares de campesinos mexicanos que no se decidían a participar en la lucha, imposibilitados para trabajar en faenas agrícolas, emigraban hacia Estados Unidos. Cruzaban la frontera andrajosos, sucios, melencidos, hambrientos, como todo emigrante a quien la miseria impele a extrañas tierras. Daba pena verlos atravesar la línea divisoria y entrar a Estados Unidos; se les apelo-tonaba en grupos, como de reses, que eran arriados hacia las oficinas de migración, donde se les veía con asco. ¡Cuántas veces hubieran querido los americanos rechazar hacia México aquella masa sucia humana! Pero el mexicano era útil, bestia de trabajo incansable y barata, para los talleres que trabajaban día y noche fabricando productos que vender a la Europa en guerra, y eran también agricultores sufridos, acostumbrados a arar la tierra desde antes que saliera el sol... “¡Está bien; que pasen los mexicanos!...” ¡pero cómo! Se les desnudaba, para que sus ropas fueran fumigadas, cual si fueran enfermos de peste. Y como todavía podía quedar en los cuerpos algún bicho o una

126 PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Contexto/ANPUH, vol. 15, n° 29, 1995, p. 9-27.

127 ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

128 A Expedição Pershing (ou Expedição Columbus) foi uma ação do governo dos Estados Unidos contra as tropas de Pancho Villa, em represália à invasão da fronteira pelo guerrilheiro e o ataque à vila de Columbus, no Novo México. O general John J. Pershing comandou a expedição, que durou de março de 1916 a fevereiro de 1917, sem que Villa fosse aprisionado. Para muitos mexicanos, a expedição foi considerada um ultraje, por se tratar de uma intervenção militar norte-americana no solo mexicano.

costra de mugre, a los hombres en un tanque y a las mujeres en otro, desnudos, se les echaba, para ser bañados en una solución insecticida, a base de gasolina, como al ganado que ha contraído la garrapata.¹²⁹

De acordo com a narrativa de Muñoz, um líquido inflamável desatou um incêndio em um desses tanques, matando dezessete mexicanos, o que teria provocado a fúria de Villa, levando-o a invadir Columbus, matando “dez estadunidenses por cada mexicano morto”.¹³⁰ À execução dos estadunidenses, veio a represália do governo do norte, ao que Villa respondeu, insuflado em patriotismo:

— ¡Muchachos! Se me está figurando fácil que los enemigos de nuestra raza y de nuestros hermanos quieran tomarse el desquite de esta derrota, se meterán en tierra mexicana, pero no los dejaremos estar en paz nunca. La tierra es nuestra. Los buenos patriotas nos ayudarán a defendernos contra nuestros enemigos, que son del pueblo. Si los carrancistas no pelean contra los americanos, nosotros solos los castigaremos. Ahora más que nunca los excito a ser buenos mexicanos y a derramar su sangre para defender la patria, porque está amenazada. ¡Muera Carranza! ¡Guerra a los americanos!¹³¹

A partir dos trechos citados, fica clara a política expressa na obra de Muñoz: apesar da ambiguidade da figura de Villa, ressalta-se seu aspecto carismático e patriótico. Se a imagem de Villa não agradava a Calles e à parte da elite política mexicana, ela não desagradava a muitos mexicanos, e tampouco seria um problema na construção da “cultura revolucionária”. Todos os elementos buscados por essa nova elite intelectual – e política – eram encontrados na obra, que contava com um nacionalismo popular explícito que não poderia ser verificado nos textos de Azuela, Guzmán ou Vera. A situação de Muñoz era ainda mais específica e contraditória que a dos escritores anteriores: vindo de uma família de latifundiários e tendo perdido grande parte de suas propriedades durante a Revolução, o mais provável é que tivesse se voltado contra o Estado pós-revolucionário. Não obstante, sua atividade como jornalista o levou a outras experiências, nos anos 1920, atuando em *El Universal* e comandando *El Universal Gráfico*, vindo a colaborar com o Estado diretamente a partir dos anos 1940. Isso demonstra a habilidade do Estado pós-revolucionário em se aproximar

129 MUÑOZ, Rafael F. ¡Vámonos con Pancho Villa! In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo II. México D.F.: Editora Aguilar, 1965, p. 744.

130 *Idem*, p. 745.

131 *Idem*, p. 752-753.

dos intelectuais, deixando muitas vezes poucas possibilidades de ação efetivas contra o sistema político mexicano. Se durante o Maximato ainda não se verificava um vínculo direto entre escritores “revolucionários” e Estado – principalmente porque essa literatura “revolucionária” começava a ser formulada e Calles não contou com uma figura do porte de Vasconcelos, uma espécie de imã intelectual –, este se intensificou nas décadas seguintes, principalmente durante o governo de Cárdenas.

Por fim, a narrativa segue como a história: Villa, caçado por Pershing, esconde-se em uma caverna, em meio a uma montanha – tudo narrado como uma grande audácia e habilidade do revolucionário –, e finalmente sobrevive. Na adaptação de Muñoz, Tiburcio é preso por soldados estadunidenses. Espancado e com as solas dos pés arrancadas, os estadunidenses o pressionam para que contasse onde estava Villa, ao que segue uma cena brutal:

Era inútil seguir hablando con ese viejo terco. Le quitaron las vendas y lo hicieron andar hacía el río. El villista se mordía las manos para no gritar; se le escapaban gruesas lágrimas de sus ojos color de ceniza. A veces caía y lo levantaba un soldado, que lo sostenía vertical para que se siguiera destrozando los pies al caminar. Fue dejando una huella de sangre por mitad de la calle, por la alameda, por la pedregosa orilla...

– ¿Dónde enterraron a Villa?

– Lo quemamos.

– Bueno, pues lo saludas de nuestra parte...

Lo ahorcaron en un sauz que tenía sus ramas sobre el río insomne y su cuerpo se quedó balanceándose al extremo de una soga, a dos o tres metros de la orilla.

La cuerda se fue venciendo, se inclinó la rama y todavía sangraban los pies de Tiburcio Maya cuando los besaron las aguas sollozantes del Papigóchic.¹³²

O romance termina com a reprodução de um relato aparentemente real do general villista Nicolás Fernández, em um habilidoso jogo ilusório de Muñoz – “Palabras del general Nicolás Fernández, compañero de Francisco Villa por más de trece años,

132 *Idem*, p. 777.

el autor de este libro¹³³ – no qual o escritor deixa em suspenso a referencialidade ficcional do romance. Resta dizer que ¡Vámonos con Pancho Villa! aprofunda as relações entre história e ficção na literatura mexicana, construindo um relato no qual a história se funde à ficção, ficcionalizando densamente fatos reais e proporcionando realidade à ficção. Isso estava em consonância com o desejo de uma parcela dos intelectuais e críticos literários que buscavam uma literatura realista.

Como dito, o objetivo do presente capítulo é demonstrar a forma gradual como a literatura “revolucionária” se consolidou no México e como os elementos que mais tarde foram reconhecidos como fundamentais para esse tipo de literatura foram sendo incluídos nas obras. Também buscamos demonstrar de que forma essa literatura realiza uma política democratizante a partir da inclusão – em um primeiro momento de forma bastante ambígua – de grupos sociais antes marginalizados na literatura nacional. A partir disso, ressaltamos que permaneceram as diferenças entre a democratização *na* literatura e a democratização *da* literatura. Não obstante, apoiando-se nas teorias de Bronislaw Baczko, compreendemos que essa democratização na literatura impacta na construção de um imaginário social no qual as camadas populares possuem um lugar protagônico, portanto, mais democrático. Se a construção desse imaginário social mais democrático é um passo fundamental para a democratização política, ele não é suficiente para que a barreira das desigualdades sociais seja derrubada e a política se torne mais participativa, fazendo com que a democracia representativa passe a incluir essas camadas populares de modo homólogo ao que é feito no plano cultural. De fato, esse é um ponto de inflexão quando observamos que a literatura – e a cultura – mexicana se democratizava, ao passo que a política, durante o período de Calles, tornava-se mais autoritária, acenando para o fechamento das possibilidades de construção de um país mais democrático, observadas durante o mandato de Álvaro Obregón.¹³⁴

133 Nicolás Fernández foi de fato um general villista, sendo um dos mais fiéis soldados da tropa, mas, obviamente, não foi o autor do romance.

134 Por outro lado, o próprio Obregón, antes mesmo de Calles, indicava que não seguiria uma política democrática ao exilar Adolfo de la Huerta, assassinar Serrano e seus aliados, bem como se reeleger em 1928. No entanto, seus primeiros anos no poder, principalmente a partir de iniciativas como as de Vasconcelos no plano da educação pública, acenavam para o atendimento de demandas liberais, bem como para a inclusão educativa e cidadã ampla da população mexicana, fundamentais para a consolidação democrática. É preciso também ressaltar que, apesar das intenções praticamente “redentoras” de Vasconcelos, o alcance de suas medidas encontrou várias limitações, como as desigualdades sociais, a distância de centros urbanos de algumas localidades e os limitados recursos financeiros de um país que havia saído há pouco tempo de uma guerra civil. Não obstante, ainda que a política educacional de

No sentido de pensar a política na literatura dessa primeira geração de escritores “revolucionários”, é preciso mencionar brevemente duas obras: *Campamento* (1931), de Gregorio López y Fuentes, e *Cartucho*, de Nellie Campobello. São obras fundamentais por incorporarem as camadas populares de modo diferente do realizado pelos outros escritores trabalhados até então. Nos parágrafos seguintes, iremos analisar estas duas obras, porém, de maneira mais breve que as anteriores, de modo a evitar a análise de elementos já observados – o que pouco contribuiria para nosso trabalho – e o fato de que *Cartucho* será explorada de forma mais detida posteriormente.

Começemos por Gregorio López y Fuentes. De certa maneira, o escritor apresenta um percurso semelhante ao de outros já abordados: nasceu na fazenda “El Mamey”, no município de Zontecomatlan, no estado de Veracruz, em 17 de novembro de 1897, em uma família de classe média que se dedicava à agricultura e ao comércio. Durante a adolescência, publicou breves contos em revistas locais. Ao concluir seus estudos secundários, mudou-se para a Cidade do México e ingressou na Escola Normal para Maestros. Durante a década de 1920 dedicou-se ao jornalismo, publicando seu primeiro conto, *El Vagabundo*, no periódico *El Universal Ilustrado* – como visto, uma referência para os literatos mexicanos da época e um importante difusor de obras literárias nacionais. Durante as décadas seguintes, tornou-se diretor do *El Universal Gráfico* e, posteriormente, do *El Universal*. Também colaborou na Comissão Nacional de Livros de Textos Gratuitos, criada em 1959 sob a direção de Martín Luis Guzmán.¹³⁵

Sobre *Campamento*, a trama se passa em uma única noite na qual tropas revolucionárias acampam em um território não nominado de modo a se proteger das tropas federais. E se durante a trama não sabemos onde os personagens estão acampados, menos que um defeito, esse é um elemento característico da obra:

Vasconcelos não tenha modificado diretamente a política representativa formal do México, ela vai ao encontro de uma democratização substancial que inclui o acesso desses setores marginalizados a bens e instâncias que antes eram quase exclusivas das classes médias e abastadas e praticamente inexistentes para os setores rurais. Como dito antes, nossa proposta é pensar a democracia por um viés que exceda a democracia representativa formal e que se dirija à distribuição mais justa de recursos – sociais, políticos, econômicos e culturais – entre a população mexicana. A partir disso, não buscamos de maneira alguma relativizar a importância da democracia representativa – fundamental para que não haja confusão entre democracia e um sistema autoritário que incluía as camadas populares através da distribuição desses recursos –, mas sim pontuar que a democracia não se limita a um sistema político.

135 SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Nohemi Alessandra. *El anonimato en la novela Campamento de Gregorio López y Fuentes*. Tesis de Licenciatura en Letras. México: UNAM, 2015, p. 29-30. Note-se que López y Fuentes tomou-se diretor do *El Universal Gráfico* pouco depois que Rafael F. Muñoz deixou a direção do periódico, em 1936. Embora não tenhamos elementos para estabelecer as relações entre os dois escritores, parece-nos bastante provável que se conhecessem.

a falta de referências, sejam espaciais, de datas ou dos nomes dos personagens. Nada em *Campamento* é declarado, captando os mesmos elementos das obras anteriores – a violência revolucionária¹³⁶; a hipocrisia dos “proveitadores” que se beneficiam com a Revolução¹³⁷; o gosto pela luta¹³⁸; a desigualdade social¹³⁹; os hábitos e costumes populares¹⁴⁰ – sem qualquer referencialidade.

Nesse ponto, López y Fuentes aprofunda algo que já poderia ser percebido em *Los de abajo*, qual seja, a identificação da literatura com o todo coletivo das camadas populares. No entanto, se em *Los de abajo* essa coletivização é mais perceptível no título, sendo que no romance encontramos as classes populares fragmentadas – como dito, existiam pessoas mais pobres que o protagonista Demetrio Macías – e uma personificação dos “de baixo” a partir de Demetrio e membros de suas tropas, em *Campamento* essa identificação se dá a partir do anonimato: a falta de um nome para os revolucionários representa o coletivo de homens que lutaram e morreram anonimamente na Revolução. Em *Campamento*, não se encontra referência a qualquer líder revolucionário, sendo que o que importa são, de fato, os revolucionários desconhecidos.

Como afirma Seymour Menton, dentre as preferências literárias de López y Fuentes, encontra-se Mariano Azuela, ainda que o escritor considere *Los de abajo* uma obra antirrevolucionária.¹⁴¹ Nesse sentido, o que se verifica em *Campamento* é a continuidade de uma série de elementos já encontrados em *Los de abajo*, mas a partir de uma inversão de valores: a obra de López y Fuentes não possui a acidez e o pessimismo de *Los de abajo*, ainda que em muitas ocasiões não se exima de criticar o que considerava “desvios” dos revolucionários. A crítica mais forte na obra – e que marca um ponto de destaque em relação às obras anteriores – encontra-se na maneira como os indígenas são tratados. Durante um determinado momento em que os revolucionários montam acampamento, o líder de uma tropa visualiza um indígena que serviu de guia aos soldados e lhe oferece café e tortilhas. Este se encontra cabisbaixo, com dificuldades de andar e se porta de maneira submissa aos soldados. Notando a

136 LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio. *Campamento*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo II. México D.F.: Editora Aguilar, 1965, p. 194-195; 203-204; 217-219.

137 *Idem*, p. 189; 198.

138 *Idem*, p. 199.

139 *Idem*, p. 239.

140 *Idem*, p. 205; 222.

141 MENTON, Seymour. *Las novelas de Gregorio López y Fuentes*. Tesis presentada para obtener el grado de maestro en artes. México, D.F.: UNAM, 1949, p. 16.

situação do indígena, um coronel da região, amigo do líder, pergunta a este o que havia passado com o homem, ao que o general responde que o guia tinha vindo na frente da tropa e que em certos momentos o assistente do general acelerava o passo do cavalo, obrigando-o a acompanhar. A cena da morte do indígena é representativa da contradição entre a prática e o discurso:

– ¡Son tan sufridos estos hermanos nuestros!

Así comenta el general la conducta del indio. Lo mira con estudiado cariño. Lo invita nuevamente a tomar algo. El indio da las gracias y vuelve a toser.

El cabecilla toma como punto de partida la situación de la raza indígena para hablar de la ideología de la revolución. El guía, el indio, molido de fatiga y de sol, tose más pertinazmente. De pronto, al mismo tiempo que hace intento de pararse, con la tos arroja por la boca un violento chorro de sangre. La sangre chillá al contacto de los tizones. El segundo vómito ya no alcanza el fuego. Inclinado, la sangre le baña los pies. Ya es un desbordarse constante por la boca y la nariz. En un estertor, el indio se echa de espaldas. Alguien le alumbra el rostro con un cerillo. Parece haberse vaciado por completo. Su color recuerda el de la cera no purificada completamente.¹⁴²

Como visto, os indígenas servem de pretexto para falar sobre a Revolução, ao passo que a tropa revolucionária mantém as práticas de exploração dos mesmos. Na página seguinte, um membro da tropa que se inteira da morte do indígena discursa sobre a forma como os autóctones estavam sendo sacrificados durante a Revolução, denunciando a permanência dessas injustiças durante o conflito armado. Apesar de a razão lhe ser dada por seus companheiros, seu discurso é interrompido devido à vontade destes de dormir. López y Fuentes demonstra, a partir de uma sutil ironia, como os ideais de justiça e igualdade presentes na Revolução se desmancham frente às vontades individuais do cotidiano. Um cotidiano que é “desautomatizado” – apropriando-nos dos termos de Luiz Costa Lima – de modo a demonstrar as fissuras de um discurso que se encontrava em voga no início dos anos 1930, o período de escrita do romance e também no qual o discurso ideológico da “cultura revolucionária” já se encontrava bem estabelecido.

Se em *Campamento* o anonimato é elemento de identificação entre as camadas populares e os revolucionários, valorizando os anônimos falecidos, Nellie Cam-

142 *Idem*, p. 200.

pobello em *Cartucho* produz o mesmo efeito, mas a partir de um processo inverso. Quando a Revolução Mexicana teve início, Nellie Campobello – nascida Francisca Ernestina Campobello Luna – era uma menina de dez anos. Viveu os anos mais violentos da Revolução no estado de Chihuahua, um território dominado pela facção de Pancho Villa. Durante o fim de sua infância e início da adolescência, a autora presenciou cenas atrozes que marcariam toda sua vida: fuzilamentos, enforcamentos, prisões, esquartejamentos etc. Viu, entre a admiração e o assombro, homens brutos defenderem seus territórios com uma coragem acompanhada de selvageria e violência. Tudo isso Campobello narrou em *Cartucho*, obra escrita em 1931 e incorporada ao cânone do “romance da Revolução Mexicana”.

Nellie Campobello chegou à Cidade do México em 1923, e pôde observar toda a efervescência cultural da capital. Participou dela não só como escritora, mas também como sub-diretora e diretora da Escola Nacional de Dança¹⁴³, onde dirigiu os balés revolucionários.¹⁴⁴ O mais representativo desses balés foi o *30-30*¹⁴⁵, cuja estreia deu-se no dia 20 de novembro de 1931 no Estádio Nacional, para comemorar o aniversário da Revolução. Tratava-se de uma apresentação monumental, que misturava música, dança e teatro. A lógica didática, popular e ufanista sustentava toda a apresentação, que se encerrava com camponeses, proletários e soldados formando, como parte do cenário, uma foice e um martelo.¹⁴⁶

143 Ainda na década de 1930 a Escola Nacional de Dança foi incorporada à Secretaria de Educação Pública (SEP), órgão equivalente ao Ministério da Educação no Brasil. A SEP era não só o principal órgão financiador das atividades culturais no México pós-revolucionário, mas também o principal órgão censor no país. É preciso ressaltar que havia uma flexibilidade considerável nessa censura, pois diversas obras críticas à Revolução Mexicana – como *Los de abajo* – foram inclusive apropriadas pela ideologia pós-revolucionária. A censura só ocorria quando, de fato, o ataque às instituições e à Revolução eram muito fortes.

144 Os balés revolucionários foram caracterizados por seu aspecto grandioso e ideológico, reunindo centenas de bailarinos em obras cujos temas exaltavam a Revolução Mexicana, muitas vezes apropriando-se de símbolos da Revolução Russa. As coreografias eram compostas por Nellie e sua irmã, Gloria Campobello, dirigentes da Escola Nacional de Dança, vinculada à SEP. O auge da escola se deu nos anos 1930, período de maior ideologização cultural no país.

145 *30-30* era o nome do rifle mais usado pelas tropas de Pancho Villa.

146 O Estado pós-revolucionário, apesar de não poder ser considerado comunista, muitas vezes apropriou-se de símbolos e elementos discursivos do comunismo para fundamentar a ideologia pós-revolucionária. Como afirmamos em outros momentos, o Estado mexicano pós-revolucionário valeu-se de certa “plasticidade” ideológica ao apropriar-se de distintas simbologias para a construção de seu próprio repertório ideológico. No caso do comunismo, isso foi perceptível na influência de Lunacharski para Vasconcelos; nas atuações dos muralistas em diversas obras públicas; nos debates em torno da “literatura revolucionária”; nos discursos dos presidentes; e, como pode ser visto, nos balés revolucionários planejados por Campobello. Ao se utilizar dessa simbologia, o Estado procurava reafirmar seu compromisso com os interesses e demandas dos trabalhadores, reforçando sua identificação com os ideais de “justiça

O 30-30 era encenado em diversas comemorações políticas no México, como o Dia do Soldado e o 1º de Maio.

O livro *Cartucho: relatos de la lucha en el Norte* foi concebido no mesmo momento em que Campobello preparava os balés revolucionários e, de maneira menos direta, incorporou alguns aspectos da “cultura revolucionária” proposta por intelectuais e Estado na década de 1920. O livro divide-se em três partes – “Hombres del Norte”, “Fusilados” e “En el fuego” –, preenchidas por diversos quadros, bastante curtos, que relatam episódios vivenciados por Nellie durante sua infância/adolescência. Não existe qualquer linearidade nos relatos de Nellie, sendo que personagens mortas em uma parte do livro reaparecem em partes posteriores. Dentre os diversos aspectos da obra, ressalta-se a violência, o realismo, a cultura popular e a representação de um “espírito comunitário”. A obra representa diversos elementos considerados como essenciais para a “cultura revolucionária”, sendo a “virilidade” um deles, expressa através da violência dos relatos. O enredo é composto por histórias de pessoas com quem Nellie Campobello conviveu em sua infância, sendo que sua mãe – chamada de “Mamá” – exerce um papel central na narrativa, como uma “ponte” que conectava a protagonista com o mundo “externo” ao lar.

Diferente do que se encontra em *Campamento*, onde os nomes não são importantes para a trama, *Cartucho*, em sua ausência de uma trama única, valoriza precisamente os nomes de pessoas com quem Campobello teve contato. Dessa maneira, a autora realiza o processo inverso de López y Fuentes: grande parte dos pequenos capítulos do livro possuem nomes de pessoas como títulos – e grande parte desses personagens falecem ao final das micronarrativas. Ao contar as histórias de diversos membros de sua comunidade, Campobello dá voz ao popular e, principalmente, *nome* aos muitos anônimos que morreram durante a Revolução. É possível inferir que o público leitor da obra pudesse reconhecer nos mortos uma representação e – consequentemente – uma identificação com seus parentes e/ou amigos perdidos.¹⁴⁷ Nomear os mortos e, ainda assim, mantê-los anônimos é um dos trunfos de *Cartucho*, que não se verifica em nenhuma outra obra literária incorporada ao cânone “revolucionário”.

É preciso ressaltar que, embora constituída a partir das memórias de Campobello¹⁴⁸, *Cartucho* é a narrativa mais ousada esteticamente dentre as descritas até

social”.

147 Esta interpretação ganha mais sentido quando se ressalta o número de mortos durante a década de 1910: cerca de um milhão.

148 Assim como no caso de *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán, o aspecto memorialístico de

o momento. Se *El águila y la serpiente* é um escrito claramente autobiográfico, pouco se identificando com a estrutura ficcional do romance, *Cartucho* desafiava a compreensão estética da época e dialogava com estruturas presentes nas obras vanguardistas, como é o caso da falta de linearidade narrativa e a importância dada a elementos “secundários” – a violência representada em corpos destruídos e no sangue das vítimas era narrada com um cuidado estético que ia muito além do desenvolvido por outros escritores, sendo que em muitos momentos a trama concentra-se nas cores, fragmentos e desenhos dos corpos.¹⁴⁹

Se *Cartucho* dialoga com o realismo, o subverte a partir do centro da narrativa – Campobello simula o ponto de vista de uma criança quando, na verdade, era uma adolescente¹⁵⁰ –, passando-a por elementos sumamente ficcionais, no sentido de que o “eu” construído e apresentado por Campobello fragmenta-se e quase se dissolve em meio aos diversos outros personagens apresentados. Ficcional no sentido de que a criança que observa aqueles fatos e vive aquelas experiências dificilmente poderia ter observado e vivenciado tal qual narrado, visto ser improvável uma adolescente olhar e experimentar com a inocência que Campobello apresenta as lutas no norte. A barreira entre a autobiografia e a ficção se esmorece em *Cartucho*, dando a obra uma qualidade vanguardista que extravasa o realismo pedagógico de muitas

Cartucho será analisado em capítulo posterior.

149 Um exemplo desse tratamento estético pode ser verificado no trecho intitulado “Las tripas del general Sobarzo”: “Como a las tres de la tarde, por la calle de San Francisco, estábamos en la piedra grande. Al bajar el callejón de la Pila de don Cirilo Reyes vimos venir unos soldados con una bandeja en alto; pasaban junto a nosotras, iban platicando y riéndose. “¿Oigan, qué es eso tan bonito que llevan?” Desde arriba del callejón podíamos ver que dentro del lavamanos había algo color de rosa bastante bonito. Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. “Son tripas”, dijo el más joven clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos; al oír son tripas, nos pusimos junto a ellos y las vimos; estaban enroladitas como si no tuvieran punto. “¡Tripietas, qué bonitas! ¿Y de quién son?” – dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos. “De mi general Sobarzo – dijo el mismo soldado –; las llevamos a enterrar al camposanto”. Se alejaron con el mismo pie todos, sin decir nada más. Le contamos a mamá que habíamos visto las tripas de Sobarzo. Ella también las vio por el puente de fierro. No recuerdo si fueron cinco días los que estuvieron “agarrados”, pero los villistas en aquella ocasión no pudieron tomar la plaza. Creo que el jefe de las armas se llamaba Luis Manuel Sobarzo y que lo mataron por el cerro de la cruz o por la estación. Él era de Sonora, lo embalsamaron y lo echaron en un tren; sus tripas se quedaron en Parral”. Essa é a reprodução de uma micronarrativa inteira de *Cartucho*. O texto de Campobello é todo dividido nesse tipo de estrutura. CAMPOBELLO, Nellie. *Cartucho*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Editora M. Aguilar, 1965, Tomo I, p. 941.

150 O ano de nascimento de Nellie Campobello é uma incógnita, mas parece que a maioria dos historiadores apontam para 1900 como a data correta. A obra *Cartucho* transparece as impressões de uma criança e não as de uma adolescente, o que seria incompatível com a idade da autora, já que a história transcorre nos momentos em que Pancho Villa já havia se separado de Carranza, ou seja, pós-1913.

obras literárias da época. Em certo sentido, o realismo contido em *Cartucho* é apenas aparente, sendo que, visto de uma maneira mais analítica, o processo performático mimético aponta mais para uma *dessemelhança* em relação ao real. Essa *dessemelhança* está presente na maneira teatral como os corpos, o sangue, a violência e a morte são representados; na forma como Campobello parece camuflar sua idade e, portanto, quais teriam sido suas reais impressões sobre os eventos narrados; e na estrutura fragmentada da obra, que rompe com a linearidade e com a historicidade dos romances realistas ou mesmo das autobiografias tradicionais. Sendo assim, o realismo da obra constitui-se apenas como uma superfície da mesma, superfície essa que esconde o verdadeiro jogo ficcional que ela constrói. *Cartucho* é mais inovadora e ousada esteticamente que os outros romances “revolucionários”. Se *Los de abajo* já expressava rupturas estéticas em relação ao romance do século XIX, *Cartucho* foi o ponto de encontro entre a ousadia estética das vanguardas e o realismo literário predominante na literatura mexicana até então.

A relação entre memória, história e identidade, em *Cartucho* e em outras obras, será analisada mais detidamente no último capítulo do livro. Nosso intuito nesse primeiro momento foi o de apresentar as primeiras obras que posteriormente compuseram o cânone do romance da Revolução Mexicana e a forma como elas abriram caminho para uma literatura mais democrática, a partir da inserção da representação de atores antes marginalizados no campo literário mexicano. Como buscamos demonstrar, essa inserção não se deu sem conflitos e ambiguidades, muito menos de maneira linear.

No próximo capítulo, veremos que, junto com a literatura “revolucionária”, outro tipo de literatura se consolidava a partir de elementos diferentes do realismo, ao passo que enfatizava a modernidade por uma perspectiva estética menos ousada que a dos estridentistas: os Contemporâneos – o “grupo sem grupo” – surgiram em meados da década de 1920, como outra opção para a literatura mexicana, sendo que esse embate terminaria na polêmica de 1932. Tal polêmica demonstra que, apesar da representatividade de *Los de abajo* como exemplo de literatura revolucionária e da presença de outros romances que compartilhavam dos elementos da obra de Azuela – e os aprofundavam –, o protagonismo que mais tarde foi concedido às obras que compuseram o “romance da Revolução Mexicana” não estava consolidado na cena literária do início dos anos 1930. A polêmica de 1924–1925 encontraria eco na de 1932, a segunda com atores muito melhor definidos e posturas ainda mais claras. Como a política se estabelece nesse debate literário é o que veremos a seguir.

3. A literatura entre a vanguarda e a Revolução

Apresentação

Neste capítulo, abordaremos os Contemporâneos como principal objeto. Para isso, faremos uma retração no período de nossa análise, para os primeiros anos de 1920, e terminaremos o capítulo após abordar a polêmica nacionalista de 1932. O motivo pelo qual faremos essa retração é a complexidade e multiplicidade dos temas que perpassam os Contemporâneos, o que nos parece exigir uma análise mais detida e o espaço de um capítulo do livro, indo bem além do que já foi apresentado no primeiro capítulo. Refletir sobre o lugar dessa vanguarda na literatura mexicana significa pensar sobre a relação entre a arte “pura” – ou “arte nova”, nas palavras de José Ortega y Gasset – e a arte “revolucionária”; sobre a recepção e difusão da literatura europeia; sobre a difusão de uma nova concepção de modernidade, que envolvia não apenas os avanços técnicos, mas também as novas interpretações filosóficas, psicológicas e científicas.

Ao abordarmos os Contemporâneos em um capítulo à parte, nossa intenção foi a de analisá-los como um contraponto que foi se construindo em relação à literatura “revolucionária”, que também começava a se formar. Consideramos importante explorar os elementos intelectuais e estéticos presentes no grupo que se apresentou como a principal alternativa ao modelo literário que vigorou no México nas décadas de 1930 e 1940. Enquanto um trabalho de história intelectual, é nossa intenção refletir sobre a formação da tradição do “romance da Revolução Mexicana” não a partir de um caminho definido de antemão, mas como a consequência de uma série de escolhas feitas por diversos agentes, dentre eles escritores, críticos e agentes estatais. Nesse sentido, os Contemporâneos são elementos fundamentais dessa história, ao se configurarem como uma contra-proposta ao “romance revolucionário”, tido como pitoresco e estereotipado por alguns de seus membros.

Não obstante, a importância dos Contemporâneos também pode ser observada quando se verifica que, ao que pese suas críticas a diversos elementos que

formaram a “cultura revolucionária”, colaboraram em sua construção a partir de cargos estatais e relações com diversos agentes de Estado.

Neste capítulo, explora-se os caminhos possíveis para a literatura mexicana no período pós-revolucionário, evitando uma análise teleológica, além de demonstrar o quão complexa eram as relações tanto dos escritores entre si, quando entre estes e o Estado, indo além de uma concepção simplista sobre os “pólos” literários que existiam no país naquele momento.

Os Contemporâneos: a vanguarda que não foi

“Os Contemporâneos é um lugar imaginário no qual coincidiram diversos discursos e maneiras de exercer o fazer literário e cultural entre os anos de 1920 e 1932”. Essa é uma das diversas tentativas de Guillermo Sheridan em descrever o grupo em seu clássico trabalho *Los Contemporâneos ayer*.¹ De fato, uma das principais características dos Contemporâneos é sua efemeridade enquanto grupo: não existem proclamas, não existem diretrizes, quase se pode dizer que não existe sequer unidade entre eles. “Grupo sem grupo” nos dizeres de Xavier Villaurrutia; “grupo de solidões” nos de Jaime Torres Bodet; “agrupação de foragidos” nos de Jorge Cuesta. Se na modernidade tudo parece se desmanchar no ar, os Contemporâneos, quando vistos por si mesmos, mal parecem ter existido.

Não obstante, se suas atuações em equipe foram confusas, efêmeras e conturbadas, suas contribuições à cultura mexicana foram bastante sólidas e de larga duração, marcando o cenário literário na ingrata tarefa de fazer frente – e paradoxalmente contribuir – à cultura “revolucionária”. Mesclando individualidades e, não pouco frequente, rivalidades, os Contemporâneos abalaram um palco que se desejava rígido: o do teatro pós-revolucionário.

Frente a essa indefinição de membros, Sheridan destaca a presença de dois grupos dentro dos Contemporâneos²:

- 1 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporâneos ayer*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, primera edición Eletrónica, Kindle, 2015. A citação acima encontra-se na posição 74.
- 2 É preciso ressaltar que esta denominação não estava presente no início – os Contemporâneos só começaram a se identificar como grupo por volta de 1924, quando Xavier Villaurrutia ministrou a conferência “Los jóvenes poetas de Mexico”, na Biblioteca Cervantes, na Cidade do México. Na verdade, o nome lhes foi imputado apenas após a publicação da revista *Contemporâneos*, em 1928, que, segundo afirmam os próprios, era mais um projeto de Bernardo Ortiz de Montellano, que era diretor, do que um trabalho do grupo. Ela é também o único projeto no qual todos participaram, sendo que Salvador Novo, por exemplo, apresentava resistência em trabalhar com Jaime Torres Bodet, de quem sempre desgostou.

- 1) O primeiro grupo formado por Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo e José Gorostiza;
- 2) O segundo, formado por Xavier Villaurrutia e Salvador Novo, em um primeiro momento; e, posteriormente, integrado por Jorge Cuesta e Gilberto Owen.

Sheridan ressalta a diferença de idade entre os dois subgrupos que, apesar de parecer mínima – três anos e meio em média –, alcançava cinco anos e meio quando se tratava da diferença entre Ortiz de Montellano e Salvador Novo, ocasionando uma significativa distância de experiências quando consideramos as constantes rupturas ocorridas nas décadas de 1910 e 1920. Para se ter um exemplo mais claro, quando o primeiro subgrupo chega à Escola Nacional Preparatória – todos os Contemporâneos estudaram nela –, em 1915, encontraram uma situação muito diferente do segundo subgrupo, que entrou para a mesma três ou quatro anos mais tarde: a mudança dos preceitos positivistas para uma perspectiva humanista, próxima ao Ateneu da Juventude, já se encontrava mais solidificada, bem como a própria estabilidade política do país – mesmo que conflitos armados ainda ocorressem.³ Mais especificamente, segundo Sheridan, quando o primeiro grupo estava por terminar a Preparatória e Novo recém ingressava, o espírito da instituição estava passando por mudanças profundas, principalmente a partir da entrada de diversos quadros dos “Sete Sábios”⁴, que buscavam resgatar os valores do Ateneu da Juventude, ministrando conferências, concertos de música, concursos filosóficos, organizando boletins culturais etc.⁵

Outra diferença é em relação à importância de alguns atores para cada um dos subgrupos: no primeiro nota-se uma maior proximidade ao Ateneu da Juventude e, principalmente, a Antonio Caso, enquanto entre os mais jovens esta relação

A revista foi publicada entre os anos de 1928 e 1931.

- 3 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Electrónica, Kindle, 2015, pos.212-222.
- 4 Os Sete Sábios (ou Geração de 1915), foi a forma como os membros fundadores da *Sociedad de Conferencias y Conciertos* ficaram conhecidos. O grupo era composto pelos seguintes integrantes: Alberto Vázquez Mercado, Antonio Castro Leal, Vicente Lombardo Toledano, Alfonso Caso, Teófilo Olea y Leyva, Jesús Moreno Baca, Manuel Gómez Morín. O grupo destacou-se no planejamento e execução de diversas políticas públicas no México pós-revolucionário.
- 5 *Idem*, pos.853-875.

variou entre a indiferença e o desprezo.⁶ As referências literárias também eram bastante diversas: para o primeiro subgrupo, Enrique González Martínez – pai de Enrique González Rojo – era a principal personalidade; Novo, Villaurrutia e Cuesta se concentraram, principalmente, em André Gide⁷, Oscar Wilde⁸, Jean Cocteau⁹, Marcel Proust¹⁰ e Jean Giraudoux.¹¹ Pesou, na formação dos escritores, a reabertura do comércio de livros e revistas entre a Europa, os Estados Unidos e a América Hispânica. Nesse sentido, a *Revista de Occidente*, dirigida por Ortega y Gasset, e a *Nouvelle Revue Française* foram importantes difusoras das inovações europeias, como a psicanálise – difundida na América Hispânica a partir de 1922 pela *Revista de Occidente*¹² – e as obras de Gide, Cocteau, Giraudoux, entre outros.

A importância de Enrique González Martínez é cabal para o primeiro subgrupo, principalmente Torres Bodet, que, em *Fervor* (1918), busca se aproximar de seu estilo

6 *Idem*, pos.222.

7 André Gide (1869-1951) foi um escritor francês responsável pela publicação de dezenas de livros. Foi um dos fundadores da editora Gallimard e da *Nouvelle Revue Française*. Vindo de uma família abastada, pôde dedicar-se à literatura e a projetos editoriais. Assumidamente homossexual, publicou obras polêmicas, como *O imoralista* (1902), na qual encontramos alusões à homossexualidade do protagonista Michel, que, de maneira semiconsciente, planeja a morte de sua mulher, e *Corydon* (1924), um livro que buscava combater os preconceitos da época em relação à homossexualidade.

8 Oscar Wilde (1854-1900) foi um escritor, poeta e dramaturgo britânico de origem irlandesa. Seu trabalho mais conhecido é *O retrato de Dorian Gray* (1890), que conta a história de Dorian Gray, personagem que tem sua juventude mantida ao passo que seu retrato, pintado por Basílio Hallward – que parece apaixonado por Gray –, envelhece. A obra aborda temas como a vaidade, a luxúria, a estética e a moral burguesa vitoriana – esta última bastante contestada pelo personagem Lorde Henry Wotton que, a partir de suas provocações, conduz Dorian Gray à decadência moral. Ver WILDE, Oscar. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1961, p. 51-224. A homossexualidade era considerada crime na Era Vitoriana e Oscar Wilde foi condenado em 1895 a dois anos de prisão e trabalho forçado, por sua relação com Lorde Alfred Douglas. Ver LAVER, James. Ensaio biográfico-crítico. In: WILDE, Oscar. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1961, p. 13-39.

9 Jean Maurice Cocteau (1889-1963), francês, foi poeta, romancista, dramaturgo, cineasta e ator. Assim como Gide e Wilde, também era homossexual.

10 Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust (1871-1922) foi um escritor francês, cujo trabalho mais conhecido foi a saga *Em Busca do tempo Perdido*, publicada em sete volumes, entre 1913 e 1927. Assim como outros escritores que influenciaram os Contemporâneos (principalmente o subgrupo mais jovem), provinha de família abastada e era homossexual, sendo a homossexualidade representada em *Sodoma e Gomorra*, parte da série. Proust também foi aluno de Henri Bergson, na Sorbonne, cujos métodos intuitivos e baseados na sensibilidade, Proust incorporou aos romances.

11 Jean Giraudoux (1882-1944) foi um escritor e dramaturgo francês. Seus romances mais conhecidos foram escritos durante a década de 1920, como *Siegfried el lemosin* (1922) e *Englantine* (1927).

12 Segundo Salvador Novo em *El universal Ilustrado*, 1º de novembro de 1928, p. 48, 54. In: ACOSTA ROJAS, Horacio; GONZÁLEZ DUNCAN, Viveka (Invés.). *Los Contemporáneos en El Universal*. Ciudad de México: Primera edición eletrónica, 2016., p. 300, pos.5907.

literário modernista.¹³ Segundo o próprio Torres Bodet, em sua autobiografia *Tiempos de arena*:

Lo que más continuaba atrayéndome, en González Martínez, era el rigor de la afirmación poética; aquello que Ventura García Calderón llamó su “puritanismo” frente a los alardes de los más celebres modernistas. Por la dignidad de su vocación, sacerdocio laico, el poeta de *Los senderos ocultos* nos incitaba a vencer, en la medida en que nos fuera posible, las complacencias verbales que suelen propagarse, como epidemias, en las letras de Hispano-américa [sic].¹⁴

González Martínez, com quem os primeiros Contemporâneos tiveram contato através de seu filho, González Rojo, representou – assim como Amado Nervo para Ortiz de Montellano – o elo com o passado. Sem dúvida, um dos motivos pelos quais a poesia dessa primeira etapa fosse muito menos “moderna” que a dos estridentistas, ou mesmo que da poesia de Salvador Novo e Xavier Villaurrutia, pertencentes à segunda fase dos Contemporâneos. A poesia a seguir, de autoria de Torres Bodet, que consta no livro *Nuevas canciones*, de 1923, portanto cinco anos posterior a *Fervor*, cuja obra o próprio Torres Bodet renega –, demonstra a forma como os primeiros Contemporâneos apresentaram poucas rupturas estéticas em seus poemas:

13 Sheridan vê semelhanças entre as poesias de Torres Bodet e as encontradas nos livros *Los senderos ocultos* (1909) e *Parábolas* (1918). Ver SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Electrónica, Kindle, 2015, pos.1221-1227. Sobre o Modernismo hispano-americano, o termo designa um movimento literário que fundia elementos do Parnaso, do Simbolismo e do Decadentismo francês, e buscava representar uma oposição ao racionalismo e ao positivismo, valorizando o subjetivismo, a liberdade individual e a vontade de inovação. Mais que uma ruptura, o Modernismo hispano-americano uniu elementos de escolas anteriores, como o Romantismo, o Realismo e o Simbolismo, enfatizando o refinamento das sensações, as emoções, os efeitos de som, luz e cor, um mundo original de imagens, virtuosismo formal e uma concepção de arte oposta à objetividade didática e social. O Ateneu da Juventude teve um papel fundamental na valorização desse movimento – Enrique González Martínez era membro –, que buscava conciliar a interpretação da realidade mexicana em conjunto com um interesse pelo pensamento universal. Ressaltamos que consideramos os movimentos literários como marcos de estudo válidos, porém com ressalvas: diferenças consideráveis podem ser observadas entre distintos autores do mesmo segmento, como pode ser notado entre Enrique González Martínez e Juan José Tablada (1871-1945), ambos modernistas, sendo que o último também se aventurou na técnica do *hai-kai* e dos caligramas, provocando uma ruptura estética que mais tarde repercutiu em obras de outros Contemporâneos, como Salvador Novo. Em um âmbito continental, os modernistas mais conhecidos são o poeta nicaraguense Rubén Darío (1867-1916), e o cubano José Martí (1853-1895). Uma análise sobre os modernistas hispano-americanos – especialmente José Martí – e sua relação com a política e a modernização, pode ser visto em RAMOS, Julio. *Desencuentros da modernidade na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

14 TORRES BODET, Jaime. *Tiempos de arena*. In: TORRES BODET, Jaime. *Obras escogidas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2ª edição, 1983, p. 242.

Canción de las voces serenas¹⁵

Se nos ha ido la tarde
 En cantar una canción,
 En perseguir una nube
 Y en deshojar una flor.

Se nos ha ido la noche
 En decir una oración,
 En hablar con una estrella
 Y en morir con una flor;

Y se nos irá la aurora
 En volver a esa canción,
 En perseguir otra nube,
 Y en deshojar otra flor;

Y se nos irá la vida
 Sin sentir otro rumor
 Que el del agua de las horas
 Que se lleva el corazón....

Como pode ser notado, a poesia é muito diversa da apresentada pelos estridentistas: não temos o barulho das klaxons; não encontramos o protagonismo das máquinas; não existe uma referência a uma cidade industrial, moderna; tam-

15 TORRES BODET, Jaime. Nuevas canciones. In: TORRES BODET, Jaime. *Obras escogidas* 2ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 9. No primeiro capítulo, reproduzimos a poesia *¿Quién me compra una naranja?*, de José Gorostiza, para a qual realizamos uma comparação semelhante com os estridentistas. No presente capítulo, reproduzimos a poesia de Torres Bodet de modo a reforçar esse argumento e, mais adiante, compará-la com obras de Salvador Novo e Villaurrutia.

pouco percebemos a referência a uma sociedade automatizada; não apresenta o tom irreverente. O que se nota é um tom intimista e sereno, metáforas que buscam expressar beleza, sendo o tema principal uma reflexão sobre a passagem da vida. Essas características se repetem em muitas outras poesias de Torres Bodet, encontradas em obras como *Poemas* (1924), *Biombo* (1925), *Destierro* (1930), dentre outras.¹⁶ Também podem ser encontradas em várias poesias de Bernardo Ortiz de Montellano, como *Tiempo*, *No la amante* ou *Sueño de amor perfecto*.

Ao ressaltar as características das poesias dos primeiros Contemporâneos, buscamos demonstrar que o ambiente cultural pós-revolucionário não se construiu apenas pela ruptura com o passado, mas, principalmente em um primeiro momento, manteve alguns elementos do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX. De fato, existem dois aspectos a serem considerados: o primeiro diz respeito às diversas mudanças advindas da instabilidade política da década de 1910 e começo da de 1920. Em um curto período de tempo, ocorrem diversas rupturas no cotidiano mexicano, o que fez com que muitas vezes a mesma geração tenha vivido experiências completamente diferentes. Isso se refletiu na maneira como os agentes culturais representaram suas experiências em suas obras e em quais foram seus referenciais culturais. O segundo aspecto está relacionado ao ritmo como a “cultura revolucionária” foi se construindo. Um de nossos objetivos é demonstrar que ela não foi algo uniforme ao longo do tempo, mas sim que sofreu diversas mudanças. Enquanto uma ideologia de Estado, adequou-se às narrativas oficiais, que variavam de acordo com as necessidades das elites políticas. Tampouco se consolidou rapidamente, como pode-se notar na passagem do relativo pluralismo evidenciado durante o governo de Álvaro Obregón (1920-1924) ao autoritarismo ideológico de Plutarco Elías Calles que, como já demonstramos, colaborou na polarização do espectro entre “revolucionários” e “reacionários”.¹⁷

E, dentre os Contemporâneos, não existe personagem mais interessante do que Torres Bodet para refletir sobre essa relação entre escritores e o poder. Se em alguns escritos o poeta elaborou uma poesia completamente distante dos padrões “revolucionários”, em outros momentos incorporou essas demandas, como em

16 Uma seleção de poesias dessas obras pode ser encontrada nas *Obras escogidas* de Torres Bodet.

17 Isso foi bem demonstrado por Víctor Díaz Arciniega. Nesse estudo, vamos procurar seguir essa linha argumentativa, tentando demonstrar como essa “cultura revolucionária” se modificou ao longo do tempo, mantendo o mesmo propósito de sustento ideológico dos governos pós-revolucionários.

*Canciones de un azul tranquilo*¹⁸, sempre mantendo uma linha próxima aos padrões do Modernismo. Guillermo Sheridan afirma essa contradição apresentada pelos Contemporâneos em colaborar na formação de um nacionalismo artístico com o qual não concordavam (e posteriormente entraram em choque), mas ninguém fez isso como Torres Bodet: foi secretário de Ezequiel A. Chávez na Escola Nacional Preparatória; secretário particular de José Vasconcelos em 1921; diretor do Departamento de Bibliotecas da Secretaria de Educação Pública entre 1922 e 1924; secretário de Bernardo Gastélum¹⁹, em 1925, quando este era o secretário de Salubridade; vinculou-se à Secretaria de Relações Exteriores em 1929, representando o México como diplomata em vários países, por dois períodos, de 1929 a 1943 e de 1970 a 1971; e também foi secretário de Educação Pública em duas ocasiões, de 1943 a 1946 e de 1958 a 1964. Torres Bodet, provavelmente, é um dos principais exemplos de escritores que participaram da vida burocrática mexicana, sendo um caso notório mesmo em um país como o México, no qual os intelectuais apresentaram fortes vínculos com o Estado.

Como será mostrado, após 1932 os Contemporâneos perderam espaço no cenário cultural mexicano – mas não na burocracia –, ao menos enquanto grupo, ainda que tenham continuado a produzir separadamente. De qualquer forma, sua disputa sempre foi por despertar uma nova sensibilidade, atenta às inovações estéticas europeias e estadunidenses. Nesse sentido, se os primeiros Contemporâneos esteticamente ousaram menos, Gilberto Owen, Novo e Villaurrutia, mais jovens, aprofundaram a ruptura com o Modernismo, ainda que partindo de referências do mesmo, como Juan Ramón Jiménez²⁰, Juan José Tablada e Ramón López Velarde²¹ (que também foi uma referência a to-

18 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera edición eletrónica, Kindle, 2015, pos.2855-2865. Uma versão do poema pode ser encontrada em ACOSTA ROJAS, Horacio; GONZÁLEZ DUNCAN, Viveka (Inves.). *Los Contemporáneos en El Universal*. Primera edición eletrónica. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 326-327; pos.6318-6338. A data da publicação original em *El Universal Ilustrado* é de 8 de outubro de 1922.

19 Bernardo J. Gastélum (1886-1981) foi médico, diplomata, e escritor. Ocupou diversos cargos burocráticos, dos quais destacamos seu trabalho com José Vasconcelos na SEP, tornando-se subsecretário em 1924, e sua gestão como chefe do Departamento de Salubridade e Assistência Pública (1925-1929).

20 Juan Ramón Jiménez (1881-1958) foi um poeta modernista espanhol bastante conhecido na América Hispânica. Também foi uma referência à vanguarda espanhola de 1927, que contava com poetas como Federico García Lorca e Rafael Alberti.

21 Ramón López Velarde (1888-1921), nascido em Jalisco, foi um dos poetas mais representativos do México no início do século XX. Apoiou Francisco Madero durante a Revolução e, em 1921, publicou seu poema *La suave patria*, associando seu nome ao da Revolução. É interessante observar como,

dos os Contemporáneos).²² Reproduziremos a seguir um poema e um trecho de um texto de Salvador Novo, de modo a evidenciar as diferenças em relação às composições do primeiro subgrupo:

Viaje²³

Los nopales nos sacan la lengua;
pero los maizales por estaturas
con su copetito mal rapado

y su cuaderno debajo del brazo –
nos saludan con sus mangas rotas

Las magueyes hacen gimnasia sueca
de quinientos en el fondo
y el sol – policía secreto –
(tira la piedra y esconde la mano)
denuncia nuestra fuga ridícula
en la linterna mágica del prado

A la noche nos vengaremos
encendiendo nuestros faroles

apesar de apresentar o México como tema central, ressaltando diversos elementos nacionais, a obra encontra-se distante do que alguns anos mais tarde seria estabelecido como os parâmetros da “cultura revolucionária”, evidenciando ainda elementos do catolicismo como “Niño Dios”, “Dios” e “católica fuente”, convivendo com uma ideia – tímida da mestiçagem e da cultura popular. *La suave patria*, assim como diversos outros poemas de López Velarde, podem ser encontrados no site: <https://www.poesias-del-alma.com/ramon-lopez-velarde-la-suave-patria.htm>. Acesso em: 24/04/2019.

- 22 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera edición eletrónica, Kindle, 2015, pos.3447-3458.
- 23 NOVO, Salvador. *Viaje*. Disponível em: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/125-055-salvador-novo?showall=1>. Acesso em: 24/04/2019.

y echando por tierra los bosques.

Alguno que otro árbol

quiere dar clase de filología.

Las nubes, inspectoras de monumentos,

sacuden las maquetas de los montes.

¿Quién quiere jugar tennis con nopales y tunas

sobre la red de telégrafos?

tomaremos más tarde un baño ruso

en el jacal perdido de la sierra:

nos bastará un duchazo de arco iris,

nos secaremos con algún stratus.

México-Puebla

Dear Editor:

Le mando lo último que he escrito. Una impresión de viaje en auto de Puebla a México (viceversa) en compañía de John Dos Passos – el ilustre autor de *Manhattan Transfers*, a quien nadie hizo caso en este México que él quiere tanto, pero al que no llegan sus numerosos y buenos libros – y de otras personas que aparecen en el Kodak que también le envió. Reconozco que esto está un poquito joyceano, pero creo que no obste.

Saludos muy afectuosos de

Salvador Novo.

A John Dos Passos

A fine morning this is. ¿A qué hora empezaremos a hablar de literatura?
John Dos Passos. Por tres generaciones ha vivido en los Estados Unidos. Yo no conozco sus libros. No es tan famoso, o qué pasa. Ahora pela una naranja y se la come. Brrrr! [...].

Ya empe !pum! zó el festival. Ya se ha de ir a acabar. ¿Cuál música oímos? Tituli camixtli huixitli clap clap clap clap clap clap clap clap. Traducido ya es lo mismo. Clap clap. Ésta es la recámara de las alumnas. La virgen de la silla. “El amor maternal es el más puro”. 1857-1917-1927. Constitución y Reforma.²⁴

O poema foi publicado em 1925, como parte integrante do livro *XX poemas*, enquanto o segundo trecho é parte do texto *México-Puebla*, publicado no periódico *El Universal Ilustrado*, no dia 17 de março de 1927. As diferenças de estilo em relação a Torres Bodet são claras: ao invés de um olhar intimista e sereno, baseado em sensações e centrado no sentimento de perda, o que encontramos em *Viaje* é a humanização de elementos naturais a partir do verso livre e marcado pelo humor. Também se pode notar, de maneira discreta – diferente das obras estridentistas –, a representação de elementos modernos, como o jogo de tênis e os telégrafos. Já nos trechos selecionados de *México-Puebla* é possível perceber uma maior semelhança com o estridentismo através de elementos como as onomatopeias – Brrrr!, Pum!; o uso de palavras e expressões em inglês; a representação de elementos modernos – o automóvel, a Kodak; a iconoclastia, manifesta na numeração “1857-1917-1927”, sendo a primeira a data da Constituição da Reforma e a segunda, a da Constituição revolucionária de 1917. A passagem “Tituli camixtli huixitli clap clap clap clap clap clap clap clap. Traducido ya es lo mismo. Clap clap” demonstra uma ácida ironia – e certo elitismo – em relação ao nacionalismo popular, que se apropriava de elementos indígenas, sendo que, na interposição de elementos do texto, parece ser o mesmo que um espetáculo que visa ao aplauso vazio do público. Essa interpretação ganha mais força quando se nota o desprezo do poeta para com a “cultura revolucionária”.²⁵

24 NOVO, Salvador. México-Puebla. In: ACOSTA ROJAS, Horacio; GONZÁLEZ DUNCAN, Viveka (Inves.). *Los Contemporáneos en El Universal*. Primera edición eletrônica. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 274, pos. 5389-5398; 275; pos. 5426.

25 Novo parece detestar tudo que remete à Revolução. O motivo mais provável para isso parece remeter à sua própria infância. Em sua autobiografia *La estatua de sal*, Novo, que nasceu em Torreón, território villista durante a Revolução, menciona, em poucas páginas, um episódio no qual Villa assassina um tio e quase mata seu pai. O desprezo – senão ódio – do poeta se manifesta claramente em uma passagem na qual remete aos villistas: “Ni sé siquiera si podré, ahora, mejorar la pintura de aquel cuadro de pesadilla

Os dois textos também demonstram a impossibilidade de procurar qualquer unidade estilística que reúna todos os Contemporâneos. Se algo unia os membros desse “grupo sem grupo”, eram os projetos editoriais e seus cargos burocráticos que, mais que sinal de verdadeira amizade, eram posturas estratégicas para projetar seus nomes e fazer frente ao nacionalismo popular que começava a se consolidar no país a partir da década de 1920 – no caso de Torres Bodet, esse enfrentamento estava longe de ser uma prioridade.

A burocracia e as revistas literárias: conciliações de interesses e espaços de disputa

As revistas literárias tiveram um importante papel na formação desses jovens, bem como na difusão de suas obras e sua consolidação como grupo. Participaram de diversas: *Pégaso* (1917), dirigida por Enrique González Martínez, contou com a colaboração de Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza e Enrique González Rojo – como já dito, filho de Enrique González Martínez; em *San-Ev-Ank* (1918), dirigida por Luis Enrique Erro e Octavio G. Barreda, colaboraram os mesmos quatro Contemporâneos de *Pégaso*; *Revista Nueva* (1918), dirigida por José Gorostiza e Enrique González Rojo, sendo que Torres Bodet e Ortiz de Montellano atuaram como redatores; *México Moderno* (1920-1923), cujo diretor era González Martínez e atuaram como colaboradores o primeiro subgrupo dos Contemporâneos e Xavier Villaurrutia e Salvador Novo; *Policromías* (1920), uma revista da Sociedade de Alunos da Escola Nacional Preparatória, dirigida por Ramón Rueda Magro, na qual colaboraram Villaurrutia, Novo e Gilberto Owen; em *El maestro* (1921-1923), fundada por José Vasconcelos, colaboraram Torres Bodet e Gorostiza, este último chegando a se tornar chefe de redação; *La Falange* (1922-1923), dirigida por Ortiz de Montellano e Torres Bodet, com colaboração de Enrique González Rojo, Villaurrutia e Novo; *Ulises* (1927-1928), dirigida por Novo e Villaurrutia, contando com a colaboração de Torres Bodet, Enrique González Rojo, Jorge Cuesta e Gilberto Owen; *Forma* (1927-1928), dirigida por

que es, a pesar de cuanto finja la gente de mi generación adicta a las “reivindicaciones revolucionarias”, la verdadera imagen, la verdadera impresión de quienes, a esa edad, sentimos de cerca la brutalidad insensata de la Revolución”. O ataque aos defensores do nacionalismo popular é óbvio em Novo, assim como, evidentemente, enquanto homossexual assumido – em tempos nos quais estes eram perseguidos – a “virilidade” – de aspecto machista e homofóbico – na qual a construção dessa “cultura revolucionária” se fundamentava tampouco poderia atraí-lo. NOVO, Salvador. *La estatua de sal*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Electrónica, 2010, pos.1208-1213.

Manuel Puig Casauranc, e que teve Novo como redator e Villaurrutia e Owen como colaboradores; *Contemporáneos* (1928-1931), revista que deu nome ao grupo, não obstante ser mais uma iniciativa de Ortiz de Montellano – que a dirigiu do início ao fim – que um trabalho em equipe, foi a única a contar com todos os Contemporáneos, de ambos os subgrupos; por fim, *Exámen* (1932), dirigida por Jorge Cuesta e na qual Villaurrutia, Novo e Owen colaboraram.

Ainda que as revistas literárias não sejam nosso foco – elas demandariam uma pesquisa à parte –, elas foram fundamentais para os Contemporáneos em sua atuação como grupo, principalmente quando consideramos a diferença de idade entre alguns deles. Embora todos tenham se conhecido na Escola Nacional Preparatoria²⁶, as revistas foram importantes agentes em sua função de “preencher as brechas geracionais”²⁷ entre eles. Como afirma Sheridan, as revistas “funcionam tanto no tempo como no espaço: preenchem e unem”²⁸, são “uma manifestação de diversas intimidades que, ao se unirem, optam por uma repercussão pública”.²⁹ Mais especificamente:

Son laboratorios y productos terminados a un tiempo: cada revista es ella misma en tanto que posee una peculiaridad (una “línea”) que es el resultado de sus colaboradores y sus propias líneas, mas esa peculiaridad está fraguada de fragmentos, de “adelantos”, de obras en proceso, de información complementaria. Una multitud de fragmentos y una multitud de escritores que suponen posible adecuarse en un cuerpo híbrido y cambiante como en una celebración. [...] Aglutinante y orgánica, una revista no lo es por azar ni por designio: entre una suma de colaboraciones y una revista hay una enorme distancia: el que una parezca serlo y otra lo que sea depende de su habilidad para lograr lo más de su naturaleza deleznable, de habitar a fondo su carácter vehicular, pues sólo así se habrá de convertir en vehículo de su tiempo.³⁰

26 Enquanto os membros do primeiro subgrupo foram contemporâneos na Escola Nacional Preparatoria, Novo e Villaurrutia entraram anos mais tarde, sendo que o último apresentou Novo a Torres Bodet, quando este (Bodet) foi secretário de Ezequiel Chávez na Escola Nacional Preparatoria.

27 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Electrónica, Kindle, 2015, pos.8081.

28 *Idem*, pos.8085.

29 *Idem*, pos.8085-8091.

30 *Idem*, pos.8091-8096.

Nada mais adequado ao conjunto de individualidades que formaram os Contemporâneos do que esse aspecto fragmentado, múltiplo, próprio das revistas. Foi nessa capacidade em dar organicidade ao fragmentado, em aglutinar elementos dispersos e distintos que o “grupo sem grupo” encontrou seu lugar. Ao longo de suas colaborações nas revistas das décadas de 1920 e 1930, os jovens poetas puderam dar visibilidade às suas obras, fazer frente à “cultura revolucionária” – em outros momentos atuar lado a lado com ela, ou mesmo participar de sua formação –, divulgar suas principais referências literárias etc.

De fato, quando se analisa a atuação dos Contemporâneos por meio das revistas, nota-se facilmente que a única publicação na qual todos colaboraram foi *Contemporâneos*. Mais que um fator de comprovação da união entre os membros do grupo, *Contemporâneos* demonstra o débil fio que os entrelaçava: do segundo subgrupo, apenas Villaurrutia não reagiu com desconfiança em relação à publicação: até o número 12, de maio de 1929, no qual Torres Bodet, assumindo seus compromissos frente à Secretaria de Relações Exteriores, deixou a direção da revista, apenas Owen havia publicado na mesma, ainda assim, tendo colaborado apenas na segunda edição. Bastou Torres Bodet partir para que Cuesta, Owen e Gorostiza – o terceiro, apesar de fazer parte do primeiro subgrupo, sendo o mais solitário dos Contemporâneos, tampouco parecia apreciar Torres Bodet – comesçassem a colaborar. Novo, o mais inquieto e vanguardista dos jovens, só veio a colaborar no número 26, em julho de 1930. Segundo Sheridan, Novo depreciava não só a revista, como o próprio Ortiz de Montellano, fazendo de ambos matéria de deboche em sua coluna “El cesto y la mesa” na *Revista de Revistas*.³¹

Se o segundo subgrupo não quis colaborar em *Contemporâneos* por causa de Torres Bodet, por outro lado, em *Ulises*, dirigida por Villaurrutia e Novo, foram incluídos Jorge Cuesta e Gilberto Owen como colaboradores fixos e Samuel Ramos³² em um segundo momento. Os membros do primeiro subgrupo foram mantidos à distância, sendo incluídos apenas no terceiro número – ao todo, foram publicados seis números –, um poema de Torres Bodet e outro de González Rojo.³³

Bem antes de *Contemporâneos*, a *Revista Nueva*, surgida em junho de 1919 e dirigida por Gorostiza e González Rojo, exerceu um papel fundamental na formação

31 *Idem*, pos.7341-7351.

32 Samuel Ramos (1897-1959), embora tenha colaborado com os Contemporâneos, nunca se vinculou ao grupo. Destacou-se por seu trabalho filosófico, cuja obra mais conhecida foi *El perfil del hombre y la cultura en México*, publicada em 1952.

33 *Idem*, pos.6087-6092.

do grupo – ao menos para os membros mais velhos. Nada vanguardista, a publicação demonstra o apego do primeiro subgrupo à tradição: dependência do modernismo; fidelidade ao panteão literário consagrado e espírito de continuidade à literatura da época. A revista foi publicada no momento em que os ateneístas começavam a ocupar o centro da vida cultural mexicana e, portanto, representou a euforia militante – concatenada aos interesses de reformular a política cultural mexicana – e sustentou-se a partir da referência de González Martínez no campo estético e de Antonio Caso, no filosófico.³⁴

É preciso levar em consideração que o primeiro subgrupo de Contemporâneos viveu com mais intensidade os primeiros momentos do nacionalismo cultural mexicano e nunca manifestaram a mesma oposição que o segundo em relação aos projetos culturais do Estado. Em meio à “onda ateneísta”, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano e José Gorostiza decidiram fundar o “novo” Ateneu da Juventude, ainda em 1919, sendo a *Revista Nueva* seu meio de difusão. Entre os colaboradores estavam Carlos Díaz Duffó Jr.³⁵, Genaro Estrada³⁶, González Martínez e Carlos Pellicer³⁷, entre outros. Segundo Sheridan, o novo Ateneu não seguiu a organização do anterior, e não restaram notícias que divulgassem ciclos de conferências ou outros registros confiáveis. Torres Bodet não chega sequer a mencionar a instituição em sua autobiografia. Outras obras, como *Literatura mexicana siglo XX, 1910-1949*³⁸, de José Luis Martínez, que busca fazer uma síntese crítica da produção literária mexicana na primeira metade do século XX – a publicação original é de 1949 –, o menciona brevemente.

Não obstante, o impacto do Ateneu ainda se fez forte entre a primeira geração de Contemporâneos até 1922, quando foi fundada a revista *La Falange*. Dirigida por Torres Bodet e Ortiz de Montellano, era animada pelos mesmos valores em voga no

34 *Idem*, pos.1366-1371; 1398.

35 Carlos Díaz Duffó Jr. (1888-1932) era filho do jornalista e dramaturgo Carlos Díaz Duffó. Estudou na Escola Nacional Preparatória, estudou Direito e fez parte do Ateneu da Juventude. Atuando como professor e escritor, teve sua obra publicada em diversas revistas literárias.

36 Genaro Estrada Félix (1887-1937), assim como Gastélum, nasceu em Sinaloa. Como diversos outros escritores mexicanos, ocupou cargos públicos, como a chefia da Oficina de Publicações da Secretaria da Indústria e do Comércio, em 1917, e se destacou no comando da Secretaria de Relações Exteriores entre 1930 e 1932.

37 Carlos Pellicer (1897-1977) foi um escritor, poeta e político mexicano. A inserção de Pellicer nos Contemporâneos é ambígua. Guillermo Sheridan não o vincula diretamente ao grupo, mas o apresenta como um colaborador. Apesar disso, é muito comum a inclusão dele como parte do grupo.

38 LUIS MARTÍNEZ, José. *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*. México D.F.: CONACULTA, 2001.

início da década pós-revolucionária: revitalização do folclore, interesse pelo “nacional” e uma beligerância cultural. A revista, de forte cunho arielista, propôs “expressar a alma latina”, reunir “todos os literatos do México” em “um núcleo que seja expoente dos valores humanos de nossa terra” e “servir de índice da cultura artística nacional aos demais povos do mundo”. Também se opôs à “influência saxã”, reivindicando “os foros da velha civilização romana da qual todos viemos”. Aponta para uma irmandade universalista com a França, a Itália e a Espanha, países latinos, e opõe o “progresso industrial e mecânico dos povos saxões” à “alta cultura” e à “poesia imanente” dos povos latinos.

A apropriação de elementos do arielismo, fundida a um messianismo cultural vasconcelista é evidente. A principal obra de José Enrique Rodó, *Ariel*, foi publicada em 1900 e teve grande impacto na produção intelectual latino-americana. Além da defesa de um espiritualismo inspirado nas culturas gregas e hispânicas – em oposição ao “utilitarismo saxão” –, ela preserva os valores aristocráticos presentes em outras leituras dos Contemporâneos – como Nietzsche, além de Huysmans³⁹, Lamaitre e Guyau – afastando-se de uma postura política explicitamente “reacionária”. “Reacionário”, como compreendemos em nossa pesquisa, é completamente diferente do que a demagogia callista estabeleceu como “opositores ao Estado pós-revolucionário”, em 1925, mas antes é um termo que designa indivíduos que enxergam na modernidade – desenvolvida após a Revolução Francesa – a ruptura com um mundo ordenado, feliz e harmônico, no qual, submissas à tradição e a Deus, as pessoas conheciam seu devido lugar social. Ainda que esta lógica religiosa tenha sofrido modificações, muitas vezes se laicizando, permanece no reacionário a concepção de um mundo em declínio, vinculado à ideia de um Ocidente no qual a vulgaridade banalizou diferenças “naturais” entre os indivíduos, rompendo com a hierarquia “natural” desse universo em harmonia.⁴⁰

39 Joris-Karl Huysmans foi um discípulo de Émile Zola. Rompeu com o mestre na obra *Às avessas* que, embora marcada por elementos naturalistas, distanciou-se das composições de Zola pelo pouco espaço dado à narrativa, valorizando especulações artísticas e filosóficas, e pelo claro desprezo às camadas populares. O protagonista da obra é Des Esseintes, um dândi excêntrico e neurastênico que, após excessos em Paris, decide se isolar da sociedade. Dentre os temas evocados por Des Esseintes estão a beleza da forma poética e a decadência da aristocracia. Após *Às avessas*, Huysmans escreveu *Nas profundezas* (no original *Là-bas*), uma obra satanista, para depois converter-se ao catolicismo, sendo hoje um dos autores mais lidos pela extrema-direita, tanto no Brasil, como na Europa. Utilizamos a edição HUYSMANS, J.K. Tradução de José Paulo Paes. *Às avessas*. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2011.

40 Modificamos um pouco, ampliando as ideias de Mark Lilla sobre o “reacionário”, explicitadas em seu livro *A mente naufragada*, já mencionado. Lilla não apresenta uma definição clara do termo “reacionário”, nem tampouco é nossa intenção aqui defini-lo de maneira rígida. Consideramos que o termo é tão polissêmico como “intelectuais”. No entanto, gostaríamos de frisar a diferença dos reacionários para

No entanto, se os Contemporâneos mantiveram ao longo do tempo uma concepção aristocrática sobre a cultura, fundamental para diversas críticas feitas à “cultura revolucionária”, também se afastaram de uma postura reacionária à Revolução – mesmo Novo, o mais crítico à “cultura revolucionária”, chegou a ser contagiado pelo messianismo cultural de Vasconcelos. Pelo contrário, os membros mais velhos dos Contemporâneos integraram-se ao projeto cultural do Estado, principalmente através de José Vasconcelos, de quem Torres Bodet foi secretário particular. *La Falange* incorpora essa visão ariologista/vasconcelista da cultura. De fato, *Ariel* serviu bem a Vasconcelos e aos Contemporâneos: se as massas eram inevitáveis, era necessário educá-las, incorporando-as a uma lógica iluminista.

La Falange foi publicada em 1922-1923, quando Torres Bodet exercia o cargo de diretor do Departamento de Bibliotecas Públicas da Secretaria de Educação Pública e um ano após ter se tornado secretário particular de Vasconcelos. Ainda que a autobiografia de Torres Bodet seja marcada por um aspecto conciliatório, que em muitos casos falsifica – ou ao menos omite – rivalidades, como é o caso de sua relação com Salvador Novo, não temos motivo para duvidar de sua admiração por Vasconcelos. Algumas palavras de suas primeiras impressões sobre o “maestro da juventude” são reveladoras dessa admiração:

[Vasconcelos] Quería poner en sus realizaciones de educador ese mismo entusiasmo con que había sabido envolver, a lo largo de su existencia, los hechos y las ideas de que hablaría más tarde, en sus memorias, con cólera generosa. Místico siempre, exponía sus más íntimas experiencias con una franqueza en la que vibraba más pasión que satisfacción. Sus revelaciones no eran tan sólo el desahogo de un temperamento católico y voluptuoso, sino un puente entre su

os “conservadores” que, apesar de preocupados em manter as bases de uma sociedade hierarquizada e as tradições nacionais, não apresentam uma perspectiva claramente anti-iluminista, ancorada em uma concepção decadentista da cultura ocidental. Uma outra perspectiva interessante é fornecida por Antoine Compagnon em seu livro *Os Antimodernos: De Joseph de Maistre a Roland Barthes*, no qual o intelectual compreende o “reacionário” como parte de uma corrente mais ampla de pensadores, os “antimodernos”. O reacionário, na concepção de Compagnon, se associa a um passado medieval mais antigo que o absolutismo de Luís XIV, no qual as “liberdades feudais” existiam e o rei representava “a vontade do povo”. Ver COMPAGNON, Antoine. *Os Antimodernos: De Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 29. Esclarecemos que, a nosso ver, a interpretação de Compagnon sobre o que é o “reacionário” é um pouco imprecisa. Não obstante, diversos elementos que ele observa existir nos “antimodernos” parece ir ao encontro do que compreendemos como “reacionários”. São elas: um ideal contrarrevolucionário; o anti-iluminismo; o pessimismo; uma concepção da natureza humana como má; uma estética do sublime, como algo terrível e fascinante (a Revolução ou qualquer outro grande acontecimento); e a vituperação como estilo literário.

violencia – optimismo trágico – y mi modesto respeto de advenedizo. Oscuramente lo comprendíamos: demasiados años y cosas nos separaban. Arder le gustaba a él. Y a mí contemplarle brillar – con un brillo que, de repente, lo consumía. Entre uno y otro ¡qué gran distancia! ¿Podía acortarla una indiscreción?⁴¹

A partir do trecho acima, nota-se a admiração de Torres Bodet pelo afinco que Vasconcelos colocava em seu projeto cultural. É também interessante o lugar em que o poeta se coloca em relação a Vasconcelos: o de um aluno frente a um mestre. Ressaltamos que, em nenhum momento, em sua vontade de contemporizar, Torres Bodet critica qualquer atitude de Vasconcelos, o que pode levar a entender que, para o contemporâneo, o comportamento complicado do mestre era simplesmente uma questão de temperamento intenso – o mesmo temperamento que proporcionava o ímpeto em seus projetos culturais na década de 1920.

Se Torres Bodet foi próximo a Vasconcelos, Salvador Novo aproximou-se de Pedro Henríquez Ureña, enquanto faltava a uma aula de Direito.⁴² Henríquez Ureña dava uma aula de literatura mexicana e Novo resolveu assisti-la; o professor lhe fez uma pergunta, frente à timidez de seus alunos em respondê-la. A partir desse momento, estabeleceu-se uma relação entre professor e discípulo, sendo Novo incorporado ao círculo de Henríquez Ureña. Segundo a autobiografia de Novo:

Contesté, sonrió, terminó su clase. A la salida lo aguardé, intrigado. Conversamos, caminamos. Era Pedro Henríquez Ureña, de cuya sabiduría, existencia, importancia, yo no sabía nada. Sin advertirlo, fui poco a poco envuelto en las redes en que socratizaba a un pequeño grupo de reverentes discípulos: Daniel Cosío Villegas, que era en Leyes profesor de algo; Eduardo Villaseñor, recién llegado de Morelia; los de la Selva – Salomón el poeta, que acababa de publicar *El soldado desconocido*, con dibujo de Diego, y sus hermanos menores Rogério y Roberto. Compañero de Vasconcelos, y ahora su protegido, Pedro Henríquez Ureña había sido el alma del famoso Ateneo de la Juventud y el maestro satisfecho de Alfonso Reyes, a quien Xavier admiraba y cuyos libros tenía. Había fundado en la Universidad restituida

41 TORRES BODET, Jaime. Tiempo de arena. In: *Obras escogidas*. 2ª edição. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 261. Apesar de não duvidarmos da admiração que Torres Bodet sentia por Vasconcelos, fazemos ressalvas à classificação de “cólera generosa” às memórias do ateneísta. As memórias de Vasconcelos são marcadas por diversos insultos e acusações que extrapolam qualquer compreensão de parcimônia.

42 NOVO, Salvador. *La estatua de sal*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Electrónica, 2010, pos.2469-2474.

por Vasconcelos un Departamento de Intercambio Universitario y una Escuela de Verano para extranjeros, cuyas clases se daban donde se pudiera: en salones de la Preparatoria o de Leyes, o en Licenciado Verdad, donde tenía su oficina con un gran escritorio lleno de papeles pequeños, notas y papeletas de su letra perfectamente caligráfica. Vivía en Rosas Moreno 27, a una cuadra de mi casa. Una vez que estuvo perfectamente seguro de mi inglés, me nombró que diera en la Escuela de Verano una clase de literatura mexicana. Intervenia en las ediciones de México Moderno y en la revista de ese nombre, para la cual me encargó una sección, “Repertorio”; me indujo a preparar una *Antología de cuentos hispanoamericanos* y la hizo publicar. En largos monólogos, mientras íbamos a pie desde la Universidad hasta su casa, me exploraba, me instruía, me calibraba.⁴³

As relações Vasconcelos-Torres Bodet e Henríquez Ureña–Novo demonstram a importância dos intelectuais do Ateneu para a nova geração. Isso é particularmente importante, pois os Contemporâneos, mesmo com todo o rechaço que sofreram pelos “nacionalistas”, foram os principais responsáveis por construir uma ideia de revista cultural moderna no México, com espaço tanto para suas próprias publicações, quanto para a crítica e divulgação de obras que chegavam do exterior. Isso já era feito pelos modernistas, mas eles não captaram, como os Contemporâneos conseguiram fazer, a consolidação de obras de autores como Freud, Ortega y Gasset, Julien Benda ou Frank Wedekind.⁴⁴ Os Contemporâneos, enquanto “herdeiros” do Ateneu, foram responsáveis por divulgar e se apropriar da cultura europeia – diferentemente do Ateneu, mais moderna que clássica –, tradição que seria mantida por gerações posteriores de escritores.

No entanto, se a relação entre Torres Bodet e Vasconcelos se manteve sem nenhum percalço, o mesmo não se pode dizer de Novo e Henríquez Ureña, cujos laços duraram apenas entre 1921 e 1922:

Libre de su paternal vigilancia, mis dieciocho años se dieron a disfrutar cuantiosamente los chorros de oro de las clases y el empleo que Pedro me había asignado en la Universidad. A su regreso [do Brasil]: cargado de libros sudamericanos y resuelto a fortalecer los contactos postales con los escritores de aquellos países y los de aquí,

43 *Idem*, pos.2474-2483.

44 A pluralidade de autores modernos lidos pelos Contemporâneos, incluindo autores pouco difundidos na América Latina, demonstra a necessidade que eles sentiam de se manterem atualizados frente às novidades europeias, bem como seu papel de mediadores dessas novidades.

Pedro frunció el ceño frente a la evidencia de mi disipación. [...] Por primeras providencias, me dejó cesante y – para notoria satisfacción de los discípulos que me habían admitido un poco a fuerza en su grupo – cortó todo lazo conmigo.⁴⁵

Uma comparação entre a brusca ruptura entre Novo e Henríquez Ureña e a harmoniosa relação entre Torres Bodet e Vasconcelos nos leva a pensar na importância dos ateneístas nas trajetórias dos dois Contemporâneos: Torres Bodet seria o mais próximo da política cultural do Ateneu – e, posteriormente, da “cultura revolucionária” –, enquanto Novo seria o mais vanguardista dos jovens poetas. Essas relações pessoais entre mestres e discípulos tiveram grande importância nas distâncias intelectuais entre Torres Bodet e Novo.

Gilberto Owen, nascido em Rosario, no estado de Sinaloa, em 1904, assim como Torres Bodet, desde cedo contou com o apoio do alto escalão da burocracia mexicana. O então presidente Álvaro Obregón, durante uma visita ao instituto no qual Owen estudava, assistiu a um discurso do jovem que lhe agradeceu. Assim, dispôs para que ele pudesse se mudar para a Cidade do México para continuar seus estudos e trabalhar na Secretaria da Presidência. Owen continuou trabalhando nesse escritório até julho de 1928, desempenhando várias funções. Foi durante o ano de 1923 que Owen conheceu Jorge Cuesta e, posteriormente, Xavier Villaurrutia, em encontros no Café América. Foi então que o segundo subgrupo dos Contemporâneos começou a ganhar contornos mais claros.

O marco que costuma ser utilizado para demarcar temporalmente a consolidação dos Contemporâneos é o ano de 1924, quando Xavier Villaurrutia profere a conferência “La poesía de los jóvenes de México”, na Biblioteca Cervantes, em setembro. O texto da conferência é um interessante exercício historiográfico, no qual o autor traça um percurso literário que se inicia nos tempos pré-hispânicos, perpassa os primeiros autores novo-hispânicos – Francisco de Terrazas⁴⁶ e Saave-

45 NOVO, Salvador. Mis recuerdos de Pedro Henríquez Ureña. In: *Revista de la Universidad de México*, nº10, junho de 1966, p. 18-19. O texto apresenta o aspecto de uma homenagem pública de Novo ao seu antigo mestre, publicada em uma revista de caráter oficial da Universidade. Em um texto autobiográfico – publicado apenas nos anos 1990, muito depois da morte de Novo – o poeta descreveu essa ruptura de forma menos discreta, detalhando questões sexuais e sugerindo uma possível atração sexual de Henríquez Ureña por ele. Não obstante, o texto de Novo, além de invasivo quanto a questões íntimas de diversos intelectuais mexicanos, assume muitas vezes aspecto provavelmente calunioso, constituindo-se mais em uma fonte de impressões e rancores de Novo, que em um documento que se pretende fidedigno ao que realmente ocorreu. Para essa outra versão, ver NOVO, Salvador. *La estatua de sal*. Primera edición eletrónica. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, pos.2520-2535.

46 Francisco de Terrazas (1525-1600) foi considerado o primeiro poeta castelhano nascido no México.

dra Guzmán⁴⁷ –, antes de chegar a Juan Ruiz de Alarcón⁴⁸ e Sor Juana.⁴⁹ Por fim, ironiza o romantismo e chega ao modernismo. A trajetória linear configurada por Villaurrutia conclui com a abertura do horizonte para os novos poetas, membros do “grupo sem grupo” – nas palavras do próprio: Jaime Torres Bodet, Carlos Pelli- cer, Enrique González Rojo, José Gorostiza e Ignacio Barajas Lozano.⁵⁰ Villaurru- tia também fornece a explicação para a conciliação dessa diversidade em um grupo:

La producción de estos poetas, inconciliables por el alcance diverso, por la distinta personalidad, puede agruparse, sin embargo, ya que se halla presidida por un concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente.

Quién más, quién menos, todos han asimilado las conquistas de nues- tra lírica; y cada cual muestra ahora, depurada, su propia expresión.⁵¹

Como se pode notar, mesmo a justificativa de Villaurrutia é frágil, unindo a multiplicidade literária dos jovens poetas no feixe de uma concepção vaga da arte “como algo substantivo e transcendente”. O nome “Contemporáneos” também não é mencionado nesse momento, configurando-se em uma definição a *posteriori*. A reunião dos jovens em um “grupo sem grupo”, deve-se mais ao resultado de uma lógica produtiva – eles vinham produzindo e colaborando em conjunto em revistas desde o final da década anterior (ao menos o primeiro subgrupo) – do que a uma maneira única de perceber a arte. Nesse caso, fica evidente a diferença em relação aos estridentistas, que tinham uma concepção claramente iconoclasta, irreverente e programática da arte, vinculada às vanguardas europeias – coloca-

Vindo entre os primeiros colonizadores, sua obra marcou a transposição da cultura espanhola para o Novo Mundo.

- 47 Antonio de Saavedra Guzmán foi um historiador e poeta da Nova Espanha que viveu durante a segunda metade do século XVI. Destacou-se pela composição da obra *El peregrino indiano*, poema épico no qual contou a trajetória de Hernán Cortés desde sua saída de Cuba até a tomada de Tenochtitlán.
- 48 Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (1572/1581?-1639) foi um dramaturgo do Século de Ouro da Nova Espanha.
- 49 Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) foi monja e uma das mais importantes escritoras do Século de Ouro. Cultivava o estilo barroco e tornou-se um dos símbolos da literatura mexicana.
- 50 Ignacio Barajas Lozano (1899-1965), poeta, participou na revista *La Falange*. Após sua primeira obra, *La sombra del sueño*, publicada em 1922, só voltou a publicar em 1945, com o livro *Palabras en la niebla*.
- 51 VILLAU RRUTIA, Xavier. La poesía de los jóvenes en México. In: SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. Primera edición electrónica. México: Fondo de Cultura Económica, 2015, pos.3531-3537.

vam-se como a culminação de todas as vanguardas –, e se organizavam a partir dos manifestos públicos, além de outras iniciativas, como as revistas e as produções em conjunto, como demonstrado no primeiro capítulo.

É interessante notar que a consolidação dos Contemporâneos enquanto grupo deu-se pouco antes do início da polêmica de 1924-1925 e da radicalização ideológica durante o governo Calles. O período de valorização de uma concepção plural de cultura – com todos os seus limites –, sustentada por uma perspectiva iluminista por parte de Vasconcelos, cedeu lugar a um direcionamento mais limitado do nacionalismo popular: a “cultura revolucionária”, como vimos no primeiro capítulo, foi ganhando os contornos de uma ideologia de Estado que buscava separar “revolucionários” de “reacionários” e construir o “novo ser mexicano”.

A mudança de governo também trouxe consequências diretas para os Contemporâneos. Calles nomeou Bernardo Gastélum – ex-subsecretário de Educação Pública no período de José Vasconcelos – para o cargo de Chefe de Salubridade Pública. Gastélum – nascido em Culiacán, Sinaloa, no ano de 1884 – já havia conquistado a amizade de Torres Bodet, Ortiz de Montellano, González Rojo e Villaurrutia quando de seu cargo junto a Vasconcelos, e levou os jovens para trabalhar com ele quando assumiu a Secretaria de Salubridade. A secretaria passou a ser chamada de “Parnasillo de Salubridad” por aqueles que desgostavam dos Contemporâneos.⁵² Torres Bodet, sempre próximo ao poder, converteu-se em secretário particular de Gastélum, enquanto González Rojo e Villaurrutia cuidavam dos trabalhos editoriais e Ortiz de Montellano e Gorostiza ficaram a cargo da biblioteca. A união entre Gastélum e os Contemporâneos mostrava-se bastante atípica e arriscada para o médico, pois, naquele momento, os jovens poetas começavam a ser identificados com a homossexualidade – assim como Novo e Villaurrutia, Gorostiza também era homossexual – e com a literatura “afeminada”, atacada pelos “nacionalistas”.

Enquanto Torres Bodet e os outros aproximaram-se de Gastélum, Salvador Novo tornou-se chefe de publicações na Secretaria de Educação, sob o comando de Puig Casauranc, ocupando este cargo até 1932, quando foi com Casauranc para a Secretaria de Relações Exteriores. Entre ambos, travou-se uma intensa amizade, que resultou em garantias para Novo: dinheiro, prestígio, acesso às editoras e liberdade intelectual. Novo, um perfeito dândi mexicano, bem vestido e elegante, orgulhoso de sua homossexualidade, construía

52 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporâneos ayer*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Eletrónica, Kindle, 2015, pos.3708-3759.

para si uma imagem que o colocava no centro da intelectualidade mexicana da época: publicava ensaios, traduções e poemas; publicava textos sobre moda e costumes.⁵³ Uma espécie de Oscar Wilde mexicano, o poeta impactava uma sociedade – e intelectualidade – marcada por uma moral machista e agressiva, sintetizada na concepção de “virilidade” associada à Revolução. Próximo de Villaurrutia e Carlos Pellicer, não procurou se juntar a Torres Bodet que, em meados de 1926, já começava a planejar a revista que seria *Contemporáneos*, enquanto Novo, no ano seguinte, publicaria *Ulises* com Villaurrutia.⁵⁴

As diferenças entre os dois grupos se refletiam nas revistas: *Ulises*, publicada anteriormente (1927-1928), foi a primeira revista no México a romper com o modernismo mexicano de fins do século XIX, constituindo-se a partir do experimentalismo e de um esnobismo próximo ao de muitas vanguardas europeias. O nome “Ulisses” resgata a metáfora do viajante aventureiro, semelhante também ao “filho pródigo” de Gide⁵⁵, autor tão caro à dupla Villaurrutia-Novo. A revista incorporava críticas literárias e trabalhos dos colaboradores, bem como traduções de autores estrangeiros, mas não se vinculava a nenhuma vanguarda, preferindo pensar em termos de “atualidade” como forma de não se vincular a elas. “Irreverente, irresponsável, tipicamente efêmera e cheia de erros de imprensa”, nos dizeres de Cuesta⁵⁶, pretendia ser uma oposição ao nacionalismo popular que ganhava força na segunda metade dos anos 1920, ao experimentar esteticamente, revisar e criticar posturas oficiais e ridicularizar o nacionalismo mexicano que vinha sendo consolidado.

Se *Ulises* apresentava uma postura crítica à “cultura revolucionária”, seu principal financiador era ninguém menos que Puig Casauranc, o mesmo secretário de Educação Pública que havia prometido que a Secretaria “editaria e ajudaria a divulgação de toda obra literária mexicana em que a decoração amaneirada de uma

53 *Idem*, pos.4495-4511.

54 Villaurrutia estava envolvido nos dois projetos, apesar de *Contemporáneos* ficar a cargo, principalmente, de Ortiz de Montellano.

55 Em *A volta do filho pródigo*, André Gide recria a parábola bíblica contida em *Lucas* 15: 11-32, alterando o final e, consequentemente, a “moral” da narrativa. Na obra de Gide, o Filho Pródigo retorna e se encontra frente ao desejo de um terceiro irmão de repetir suas façanhas. Atendendo ao pedido da mãe, ele decide conversar com o caçula para dissuadir-lhe da partida, mas fracassa quando o irmão mais novo o convence da importância da vontade de descobrir o desconhecido. Ao final, o filho pródigo acoberta a fuga do caçula e permanece na casa para consolar a mãe. GIDE, André. *A volta do filho pródigo*. Rio de Janeiro: Editora Saraiva, 2015, p. 123-144.

56 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Eletrónica, Kindle, 2015, pos.6214.

falsa compreensão esteja substituída” por obras literárias que “pintem a dor alheia” e possam “abrir as cortinas que cobrem o viver dos condenados à humilhação e à tristeza por nossos brutais egoísmos” e que possam “fazer sentir as saudáveis rebeldias ou suaves ternuras da compaixão” que levem os mexicanos “a buscar melhoramentos coletivos”. Ao que a pesquisa indica, nenhum romance “revolucionário” contou com o apoio da SEP durante a administração de Casauranc, mas este decidiu financiar a revista vanguardista – sem envolver o seu nome ou o da SEP.

A ambiguidade do posicionamento de Casauranc pode ser contestada afirmando que ele soube separar sua posição pessoal de seu lugar como funcionário público. Esta interpretação é plausível. No entanto, o que gostaríamos de enfatizar é que, ao se analisar o contexto cultural e político pós-revolucionário é preciso atenção às complexidades que envolvem esses intelectuais: em diversos casos – o de Casauranc não foi uma exceção – os agentes culturais se viram diante de medidas estratégicas, funcionais para a legitimação do Estado e de sua ideologia, e que lhes proporcionaram um meio de sustento – é preciso pagar as contas e, muitas vezes, (por que não?) viver bem. Em alguns casos – que também não são poucos –, os intelectuais realmente acreditavam no projeto estatal que, apesar de todas as suas ambiguidades e problemas, buscou construir um novo lugar social – inumeráveis vezes mais simbólico que estrutural – para as camadas populares. Em outros, os intelectuais buscaram se conformar em participar na formação de um nacionalismo cultural do qual não só discordavam, mas sentiam verdadeira repulsa, como é o caso de Novo que, a convite do mesmo Casauranc – desta vez contando com apoio oficial da SEP –, colaborou em *Forma*, praticamente no mesmo período que *Ulises*, e cuja proposta era propagar o nacionalismo cultural. Novo foi escolhido por Casauranc para ser o “representante do critério artístico da Secretaria da Educação” e foi basicamente considerado um “censor” por seus colegas. Conhecido pela irreverência e dotado de uma mordaz inteligência, Novo logo convocou alguns companheiros de grupo, como Villaurrutia e Owen.⁵⁷ É preciso ressaltar que *Forma*, criada em 1926, surgiu pouco após a polêmica de 1925, quando os ânimos que opunham “nacionalistas” e “vanguardistas” – nesse momento tanto os estridentistas quanto os Contemporâneos – se exaltaram. Não seria um exagero interpretar que a revista colaborou ainda mais para o ambiente de animosidade que atingiria o ápice em 1932, com a segunda polêmica literária.

57 *Idem*, pos.6016-6021. A revista, em um processo quase óbvio, desatou em disputas internas, levadas com bom humor por parte dos Contemporâneos, que cometiam pequenas “sabotagens ideológicas aos nacionalistas”.

Contemporáneos, dirigida por Bernardo Ortiz de Montellano e com a colaboração inicial de Torres Bodet, foi uma luxuosa revista cultural. De acordo com Sheridan, a revista saía com três tipos de papel fino; além do negro, se usava na capa duas tintas mais; e cada número tinha entre 98 e 112 páginas. A *Revista de Occidente*, de Ortega y Gasset era a principal referência para o formato da publicação.⁵⁸ Na revista, eram publicados ensaios, poesias e artigos, bem como notícias, avisos e comentários breves. O trabalho gráfico foi feito em colaboração com o artista espanhol Gabriel García Maroto,⁵⁹ que buscou adaptar a capa a elementos do cubismo e *art nouveau*. A revista, bastante cara, teve apoio financeiro de Bernardo Gastélum nos primeiros sete números e de Genaro Estrada nos seguintes, e contava com frequentes anúncios. Apesar de dirigida por Ortiz de Montellano e de ter contado com a participação de todos os *Contemporáneos*, a revista também divulgou a cultura mexicana, ainda que nem sempre de acordo com a “cultura revolucionária”. De fato, desde seu primeiro número, encontramos a publicação do ensaio de Maroto sobre Diego Rivera, com reproduções de diversas de suas obras⁶⁰; no segundo, um artigo de Enrique González Rojo sobre Salvador Díaz Mirón⁶¹; e no terceiro, a publicação de *La luciérnaga*, de Mariano Azuela.⁶² Basicamente, *Contemporáneos* constituiu-se como uma revista moderna que, se não manifestou um vanguardismo irreverente e iconoclasta como *Ulises*, tampouco quis se confundir ao nacionalismo popular de *Forma* – que, é preciso lembrar, foi parcialmente sabotado por Novo.

Contemporáneos, como afirmam diversos integrantes do “grupo sem grupo”, não foi uma revista feita em equipe, mas proporcionou ampla divulgação dos jovens poetas no cenário cultural mexicano. Moderna, cara e bem difundida, a publicação conseguiu ficar mais tempo que suas antecessoras no mercado e preparou o cenário para a polêmica de 1932.

58 *Idem*, pos.7137-7142.

59 Gabriel García Maroto (1889-1969) foi um escritor e pintor espanhol. Fez parte da Geração de 27, junto com Rafael Alberti, García Lorca, dentre outros. Publicou um ensaio sobre Diego Rivera no primeiro número de *Contemporáneos*.

60 GARCÍA MAROTO, Gabriel. La obra de Diego Rivera. In: *Contemporáneos* n°1, p. 43-75. Atualmente, diversas revistas mexicanas como *Contemporáneos*, *Ulises* e *La Falange* podem ser adquiridas por meio digital, o que facilita o acesso ao pesquisador e possibilita a abertura de um campo ainda pouco explorado, principalmente no Brasil.

61 GONZÁLEZ ROJO, Enrique. Díaz Mirón muerto y vivo. In: *Contemporáneos* n°2., p. 204-208. Salvador Díaz Mirón (1853-1928) foi um político e poeta mexicano. Sua poesia influenciou diversos autores, dentre eles, Rubén Darío.

62 AZUELA, Mariano. *La luciérnaga*. In: *Contemporáneos* n°3, p. 235-252.

Seria inviável determo-nos em todas as revistas que contaram com a participação dos Contemporâneos, mas é importante ressaltar que foi a partir delas que eles puderam amadurecer como poetas e como grupo. Nelas, eles estreitaram seus laços de amizade, manifestaram suas antipatias – culturais e pessoais –, explicitaram suas rivalidades internas e lutaram contra uma concepção oficial de cultura que enxergavam como estereotipada, pitoresca, feita para exportação.⁶³ Nesse sentido, como afirma Jean-François Sirinelli:

As revistas conferem uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão – pelas amizades que as subentendem, as fidelidades que arrebanham e a influência que exercem – e de exclusão – pelas posições tomadas, os debates suscitados, e as cisões advindas. Ao mesmo tempo que um observatório de primeiro plano da sociabilidade de microcosmos intelectuais, elas são aliás um lugar precioso para a análise do movimento das ideias. Em suma, uma revista é vista antes de tudo como um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade, e pode ser, entre outras abordagens, estudada nessa dupla dimensão.⁶⁴

Nesse emaranhado de afetos e sociabilidades nos quais as revistas se constituem, opera-se também um movimento de partilha do sensível particularmente complexo:

63 José Gorostiza, elogiando *La ruca de aire*, de José Martínez Sotomayor, diria: “El suyo no es un México de exportación, literariamente soviético, que satisfaga las ideas de Europa acerca de nuestra energía vital, ni tampoco la jícara literaria que se ha fraguado por allí para satisfacer a los americanos turistas de pie ligero. GOROSTIZA, José. “Morfología de *La ruca de aire*”, [Apud.] SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México D.F.: Fondo de Cultura Económico, Primera Edición Electrónica, Kindle, 2015, pos.7624-7629. A obra de Martínez Sotomayor – que conta a história de uma menina do campo que se apaixona por um garoto da cidade – agradou diversos Contemporâneos pela semelhança com temas apresentados nas obras dos próprios Contemporâneos: apesar da maior parte da narrativa se concentrar no campo, o romance privilegia o ambiente urbano como um lugar moderno que funciona como espaço de esperanças e sonhos; a narrativa, embora seja em terceira pessoa, lida com perspectivas como a fragmentação do indivíduo e o uso de diversos sentidos; a obra não menciona a Revolução Mexicana, nem faz qualquer referência a elementos característicos da “cultura revolucionária”; em algumas passagens, observa-se uma ruptura com a narrativa linear e realista que até então havia prevalecido na literatura mexicana. MARTÍNEZ SOTOMAYOR, José. *La ruca de aire*. México D.F.: UNAM, 2012. A obra de Sotomayor, assim como diversos outros romances curtos, encontram-se disponíveis gratuitamente na página: <http://www.lanovelacorta.com/>. Acesso em: 26/04/2019. Ensaio sobre esses romances curtos (“novelas cortas”, em espanhol) também podem ser encontrados no mesmo site.

64 SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.) *Por uma história política*. 2ª edição. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 249.

uma revista, ao contrário de um texto – acadêmico, ensaístico ou ficcional, ao que pese as possibilidades de rupturas narrativas que podem ser apresentadas, particularmente nesse último –, não se organiza buscando uma uniformidade. No caso das revistas produzidas pelos Contemporâneos, como em diversas outras revistas vanguardistas, o que se observa é uma busca pela pluralidade, dispondo, em uma mesma publicação, de textos bastante dissonantes. As revistas representam a fragmentação de um universo que se quer coeso; elas se colocam ao “comum partilhado” como um espelho quebrado em diversos pedaços, nos quais cada fragmento reflete uma imagem distinta do todo. Em uma revista, a ordem da leitura não se impõe ao leitor: ele pode selecionar os artigos que deseja ler, rejeitar outros e, eventualmente, responder aos seus colaboradores via cartas, interferindo na identidade da revista. Nas publicações nas quais os Contemporâneos se envolveram, essa fragmentação do “comum partilhado” é ainda mais evidente, seja analisando as diferenças entre uma revista e outra, seja aprofundando-se em uma mesma revista: à exceção de *Ulises*, comandada por Novo e Villaurrutia, verdadeiros opositores da “cultura revolucionária” – o primeiro claramente ressentido com a Revolução e com a perseguição sofrida por conta de sua homossexualidade –, as publicações davam espaço inclusive para o nacionalismo popular oficial.

Os romances “contemporâneos”

Como se pôde ver até o momento, os Contemporâneos se interessavam principalmente pela poesia e pela crítica. Foi apenas em 1923 que o interesse pela narrativa começou a despontar entre os jovens poetas. Novo publicou em *La Falange* o texto *!Qué México! Novela en que no pasa nada*⁶⁵, na qual ressalta-se o tédio provocado no personagem devido à “pobreza cultural”, na visão de Novo, da Cidade do México em relação a outras capitais.⁶⁶ Apesar disso, a narrativa se evidencia vanguardista, em diversos momentos semelhante aos moldes apresentados pelos estridentistas:

65 Essa foi a versão original do texto. No entanto, estamos utilizando a versão final, de 1928, quando o nome já havia se fixado como *El joven*. Novo realizou algumas mudanças entre o original de 1923 e a versão final, que deveria ter sido publicada em *Ulises*.

66 ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ, Gabriel; MARTINEZ GIL, Guadalupe. *El joven*. Disponível em: http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com_content&view=article&id=114&Itemid=161. Acesso em: 04/05/2019. Posteriormente, em 1925, Novo transformou o texto no romance curto *El Joven*..

Siguió caminando. Todo lo conocía. Sólo que su ciudad le era un libro abierto por segunda vez, en el que reparaba hoy más, en el que no se había fijado mucho antes.

Leía con avidez cuanto encontraba. ¡Su ciudad! Estrechábala contra su corazón. Sonreía a sus cúpulas y prestaba atención a todo.

Man Spricht Deutsch. Florsheim. Empuje usted. Menú: sopa moscovita. *Shampoo.* “Ya tengo el Taíta del arrabal”, ejecute con los pies a los maestros, *Au bon Marché*, Facultad de México, vías urinarias, extracciones sin dolor, se hace *trou-trou*, examine su vista gratis, diga *son-med*, Mme. acaba de llegar, estamos tirando todo, hoy, la reina de los caribes.⁶⁷

A cidade é o centro da narrativa e é desvelada por um *flaneur* que a olha com estranhamento e encanto. Ela já não é mais a mesma, os sentidos do jovem são invadidos por anúncios, muitos deles repletos de palavras estrangeiras – a cidade burguesa é também cosmopolita. O texto, apesar de estar em terceira pessoa, apresenta uma linguagem rápida e fragmentada, representando uma modernidade literária em consonância com a paisagem descrita. Arqueles Vela havia publicado *La señorita Etcétera* no ano anterior, Azuela publicava no mesmo ano *La malhora* e Novo, o mais vanguardista dos que viriam a ser os Contemporâneos, parecia não desejar ficar atrás.

Segundo Rosa García Gutiérrez, a literatura urbana na qual a obra de Novo se enquadra é definida pela experiência da cidade moderna como vital, ideológica e determinante de uma poética, tendo começado a ser desenvolvida na Europa durante o final do século XIX.⁶⁸ Sem dúvida, não se trata apenas da cidade simplesmente como espaço urbano – isso já havia sido representado em outros romances, como *Santa* (1903), de Federico Gamboa –, mas sim da cidade como centro da experiência narrativa, muitas vezes assumindo o lugar central da trama, junto com o protagonista.

A Cidade do México representada por Novo, apresenta-se de maneira fragmentada, rápida, traduzida em cartazes publicitários e cujo cosmopolitismo é evidenciado em palavras estrangeiras. Contudo, está sempre atrasada em relação à Europa e parece “imitar” tudo de lá:

67 NOVO, Salvador. *El Joven*, p. 8. Grifos no original.

68 GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. *El joven* de Salvador Novo: hacía la novela urbana moderna en México. In: *Boletín*, vol.I, n°2. México, 1996, p. 221.

No hemos tenido nunca humanismo ni Renacimiento. A Cristo nos lo trajeron ya en ediciones de *copyright*. Hasta que en Guadalupe, Juan Diego tuvo la asombrosa visión; y el tomasino obispo, ya con el cuerpo del delito, trazó los planes que sabéis.

El teatro, la novela, los frescos, todo lo tenía ya Europa; Tezozomoc se había dormido sobre sus algodones. Lo único que producía Tenochtitlán eran esculturas y piedras de los sacrificios que a su vez favorecían el turismo norteamericano y las excavaciones desconcertantes.⁶⁹

Na narrativa humorada, e colonizada, de Novo percebe-se a crítica ao nacionalismo mexicano: na sua versão do México, quase nada é original e aquilo que é se transforma em material para turismo e em constrangimento. Tendo iniciado a escrita do texto em 1923 e terminado em 1928, é possível que Novo tenha aumentado, ao longo do processo de escrita e revisão, as críticas à “cultura revolucionária”, cujos defensores passaram a atacar ainda mais os Contemporâneos após a polémica de 1925. Nesse sentido, é menos interessante, nesse primeiro momento, fazer a crítica ao que Novo entendia como “imitação” de um modelo europeu – algo que será discutido com mais profundidade quando abordarmos a polémica de 1932 – do que compreender o texto como um contra-ataque à proposição de literatura que intelectuais e Estado buscaram tornar hegemônica após 1925. Nesse sentido, é possível compreender a própria linguagem do texto – fragmentada, vanguardista, cheia de estrangeirismos e repleta de referências a clássicos estrangeiros (Dante, Homero, Shakespeare, Goethe e Victor Hugo)⁷⁰ – como uma contraposição ao que Novo via como uma proposta cultural decorativa e feita para turistas.⁷¹

69 NOVO, Salvador. *El Joven*, p. 37.

70 No caso mencionado, Novo apresenta uma sutil ironia ao mesclar elementos modernos e clássicos: “En un tranvía, junto a un joven con traje *kuppenheimer*, están sentados Dante, Homero, Shakespeare, Goethe, Hugo...”. NOVO, Salvador. *El joven*, p. 43.

71 Em *La estatua de sal*, Novo diz: “Era el año de la consumación de la independencia – 1921 – y su centenario se celebraba con la resurrección estruendosa del nacionalismo decorativo [...]”. NOVO, Salvador. *La estatua de sal*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Electrónica, 2010, pos.2282. A pesar de o texto ter sido escrito em 1945, Novo parece ter mantido essa posição ao longo de praticamente toda a sua juventude, como pode ser visto em texto escrito em 1928, em que diz: “No hay que confundir con estos [o ibero-americanismo-socialismo, o estridentismo e uma cultura cronológica] los verdaderos valores de la América del Sur, que no andan saliendo de su casa porque en ella hacen su obra como nosotros acá la nuestra; reconoced que un verdadero valor de cultura deviene propiedad internacional y no enarbola sino la bandera del mundo, y no tiene necesidad de proclamas ni poemas murales”. NOVO, Salvador. A la nueva generación. In: ACOSTA ROJAS, Horacio; GON-

A narrativa dessa cidade, tal como elaborada por Novo, apropria-se de tropos literários presentes em Edgar Allan Poe e Baudelaire, nos quais a solidão e o individualismo contrastam com o espaço urbano moderno. Assim, Novo converte a Cidade do México em um espaço literário moderno, aproximando-a de outras cidades ocidentais modernas.⁷²

O que se percebe aqui, como no caso das obras estridentistas, é a formação de uma nova percepção da cidade moderna. A obra de Novo a ficcionaliza ao passo que o escritor também se ficcionaliza – ele é o próprio protagonista da trama –, proporcionando novas formas de perceber a Cidade do México, distintas das percepções que se tinham dela durante o Porfiriato. Novo busca torná-la visível enquanto objeto da modernidade: não a modernidade utópica e ainda não materializada que observamos na cidade dos estridentistas mas, antes, uma que se percebe como real a partir de sua ficcionalização: é a cidade do presente mexicano, a que se formou pós-Revolução.

A associação entre cidade moderna e Revolução é explícita na obra de Novo e evidencia-se o uso do humor para criticá-la:

Con la Revolución, por fin, hubo tantos autos – ya rápidos y yanquis – como generales. ¡Qué grandes días aquellos en que la familia, toda la familia del general Aguado iba en su auto a admirar las obras del desague! Y los días de campo!

Y por el 1917 – ¿el sincronismo de las invenciones? – se hicieron circular algunos camiones. Se pensó que serían mejores los fuertes y sólidos.

[...]

Los numerosos chóferes de los generales eran, un poco, revolucionarios también. Por mimetismo se les había hecho cara de bandidos. Usaban sombrero tejano y, generalmente, guardaban algo de dinero. Y cuando el general evacuaba, sus leales chóferes compraban un camión con sus ahorros, y con la diaria sisa en las refacciones de las que el general no entendía papa.

ZÁLEZ DUNCAN, Viveka (Inves.). *Los Contemporáneos en El Universal*. Ciudad de México: Primera edición eletrónica, 2016, p. 297, pos.5846-5850.

72 GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. *El joven de Salvador Novo: hacía la novela urbana moderna en México*. In: *Boletín*, vol.I, nº2. México, 1996, p. 219-220.

He aquí por qué la Revolución y a Mister Ford debemos una nueva casta que tiene en los rieleros su género próximo, y en la libertad no sujeta a cable ni a riel su específica diferencia.⁷³

Na crítica humorada de Novo, a Revolução é associada ao progresso e à cidade, mas é também o estabelecimento de novos privilégios (é a família do general quem desfruta dos carros), a prática da criminalidade (os choferes dos revolucionários, por “mimetismo” ficavam com cara de bandidos) e o furto (os choferes ficavam com o dinheiro dos generais). A vinculação entre a Revolução e a cidade é particularmente interessante pois, entre as obras literárias pesquisadas até o momento, essa associação direta não apareceu. Especialmente quando a literatura “revolucionária” seria construída associada ao campo⁷⁴ e tendo no camponês seu ideal de herói – Demetrio Macías, provavelmente, foi sua representação máxima –, a obra de Novo se destaca por dar visibilidade à Revolução na cidade, fazendo um tipo de crítica muito próximo à feita pelos primeiros romancistas “revolucionários”.

Outro aspecto interessante da narrativa de Novo, e que se faz presente nas outras obras em prosa dos Contemporâneos, são as constantes referências a autores e livros estrangeiros, funcionando como contraponto ao desejo de se formar uma literatura nacional e popular por parte da intelectualidade mexicana da época. Durante todo o texto são comuns passagens como as que se segue:

– Esta retórica preceptiva contiene la más alta filosofía. Ni Sócrates a sus jóvenes discípulos les definía tan precisamente sus obligaciones. Prueba de ello las ediciones de Clásicos de la Universidad. Los *Diálogos* de Platón son estupendos, aunque algo indigestos algunos, como el “Banquete”. ¡Y valen un peso, con pasta inglesa! ¿Ya los leíste?

– No. He estado viendo *Los valores literarios* de Azorín.

– Pues yo desde que leí *Al revés*, he estado leyendo la *Iliada*. Huysmans me sugirió a Wilde y leí *Intenciones*; de allí a Walter Pater y de los estudios griegos al escudo maravilloso de Aquiles Pélida, en cuyo tiempo, por su mal, no había talonarios.⁷⁵

73 NOVO, Salvador. *El Joven*, p. 17-18.

74 Uma das poucas exceções seria *La sombra del Caudillo*, de Martín Luis Guzmán e as memórias de Vasconcelos. Ainda assim, enfatizamos, essas obras não foram escritas buscando se inserir em uma tradição literária que ainda não existia. No caso de Vasconcelos, especificamente, nunca procurou escrever romance – o filósofo não tinha qualquer apreço pela prosa ficcional.

75 NOVO, Salvador. *El Joven*, p. 27-28.

Do trecho acima podemos estabelecer algumas coisas. A primeira é que se nota a importância do Ateneu da Juventude na formação intelectual desses jovens. As leituras mencionadas no trecho repercutem o repertório intelectual do Ateneu⁷⁶, principalmente no que toca aos clássicos gregos e os autores espanhóis, como é o caso de Azorín.⁷⁷ Outro aspecto são as referências a obras que também foram lidas pelos outros Contemporâneos, como é o caso de Huysmans e Wilde. Assim, tratam-se de referências não apenas pessoais, mas de toda uma geração literária no México, que se formou após a Revolução. Um terceiro ponto é a tentativa de se desenvolver uma literatura complexa e cosmopolita, inserindo o México em um contexto literário ocidental. Por esta perspectiva, a obra é inevitavelmente mexicana, por ter sido escrita no México e por se tratar da Cidade do México como tema, mas está em conexão com o que é produzido na Europa, ao menos com seu cânone literário.

Essa disputa entre o nacional no universal ou o universal no nacional será um dos principais temas da polêmica de 1932. O que podemos concluir da obra de Novo é que essas tensões já começavam a aparecer e se intensificaram após a polêmica de 1925. Não temos absolutamente nenhuma dúvida de que a obra de Novo é não apenas uma experimentação formal, mas também uma tentativa de se opor à ideia de uma literatura nacional-popular que, ainda que não contasse com praticamente nenhuma obra – Martín Luis Guzmán, o segundo romancista “revolucionário”, que não se identificava com os defensores de uma literatura nacionalista, publicou *La sombra del Caudillo* no mesmo ano de 1928 –, já era uma concepção publicamente defendida após 1925.

Após Salvador Novo, Gilberto Owen publicou *La llama fría*⁷⁸ no *El Universal Ilustrado*, em 1924. Na época de sua publicação, não teve qualquer êxito de crítica, passando de maneira quase despercebida. Mesmo os outros Contemporâneos não se preocuparam em escrever resenhas ou divulgar a obra. Segundo Sheridan, o texto se aproxima estilisticamente dos romances vanguardistas de Mariano Azuela, como *La luciérnaga* e *La malhora*.⁷⁹ O interessante da obra de Owen – e que permanecerá sendo uma característica nos próximos romances escritos pelos Contemporâneos – é

76 Sobre as leituras feitas pelos membros do Ateneu da Juventude, ver o capítulo “El intelectual” de *Ulises criollo*, de José Vasconcelos.

77 José Augusto Martínez Ruiz (1873-1967), mais conhecido como Azorín, pertence à “Geração de 98” espanhola. Sua obra desenvolveu-se a partir de diversos gêneros literários, como o romance, o ensaio, a crônica, a crítica literária e o teatro.

78 OWEN, Gilberto. *Poesia y prosa*. México, D.F.: Imprenta Universitaria, 1953, p. 119-151.

79 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Eletrónica, Kindle, 2015, pos.5439.

que o estilo de escrita se destaca mais que a histórica contada. Isso porque, em termos de enredo, a trama é muito simples: trata-se da história de um garoto que volta à cidade de sua infância e reencontra uma mulher mais velha – Ernestina – por quem ele era apaixonado. A beleza de Ernestina é apenas uma lembrança do que havia sido quando o garoto se mudou para a Cidade do México, mas ao longo da narrativa as nuances dessa paixão vão se revelando.

A história é contada em primeira pessoa, o que a diferenciava dos padrões literários do México na época. A principal referência de Owen é Proust, cuja obra *À Sombra das Raparigas em Flor* é discretamente aludida.⁸⁰ O narrador em primeira pessoa permite que a trama seja contada desde a subjetividade do protagonista, revelando suas impressões, medos e memórias, rompendo com uma narrativa linear, que era então hegemônica no México. Não se tem uma noção clara da temporalidade da narrativa, sendo o tempo submetido às impressões do narrador. Destaca-se também a linguagem, muito poética, bem diferente do que era feito na prosa mexicana da época:

¿Cuál eres tú, Ernestina? He aquí como he venido a certificar la deficiencia de mis sentidos, la enorme ineptitud de mi razón para conocerte y de mi conciencia para juzgarte. ¿Cómo eres tú, verdadera? Sé que mi fracaso, que yo exhibo aquí como los pobres limosneros, a las puertas de la iglesia del pueblo, sus llagas, no puede ser ofrecido en desagravio; pero hay también algo menos apresurado que este libro, y es la miseria mía que yo guardo para cuando, en las noches, me entra una hambre profunda de irla soltando al viento, poquito a poco, en unos largos suspiros que allá te irán a encontrar, entre la brisa, buscándote el corazón.⁸¹

A linguagem poética produz um intenso nível metafórico, que vai além da representação alegórica convencional. O texto aborda temas mais “universais”, como o amor, a memória e a incapacidade de se chegar a uma verdade exata.

80 Em determinada passagem, quando o protagonista reencontra Ernestina reflete: “Es extraordinariamente difícil el principio de nuestra conversación; llego a pensar que no hemos sido aún presentados y que habremos de improvisar un pretexto cualquiera – ¿es tuyo este pañuelo oloroso a mujeres en flor?, ¿le molesta el canto de ese pájaro y me permite que arroje un poco de invierno en mi más helado desprecio? – para empezar a hablar del tiempo, de la temperatura, y luego de las pequeñas coincidencias que atan para todo el verano de los hoteles”. OWEN, Gilberto. *Poesía y prosa*. México, D.F.: Imprenta Universitaria, 1953, p. 137. Essa mesma obra de Proust foi a principal referência de outros romances escritos pelos Contemporâneos, como é o caso de *Novela como nube* (1928), do próprio Owen, *Margarita de niebla* (1927), de Torres Bodet, e *Dama de corazones* (1928), de Xavier Villaurrutia.

81 OWEN, Gilberto. *Poesía y prosa*. México, D.F.: Imprenta Universitaria, 1953, p. 149-150.

Como visto no trecho acima, o protagonista aceita a incapacidade de conhecer plenamente a amada, sendo a compreensão do “outro” limitada às impressões de quem o observa, portanto relativa. O sujeito que os Contemporâneos reconhecem é um sujeito já fragmentado – pós-Freud –, complexo, indo na contra-mão do ideal de formação de subjetividade desejado pelo Estado, que buscava por um indivíduo coeso, vinculado às concepções de nação e Revolução.

Se Novo e Owen foram os primeiros Contemporâneos a experimentar a prosa, apenas em 1927-1928 a narrativa entrou para o centro da produção do grupo. Nesses dois anos, foram publicados *Margarita de niebla* (1927), de Torres Bodet; *Dama de corazones* (1928), de Xavier Villaurrutia; *Novela como nube* (1928) e *Examen de pausas* (1928), de Gilberto Owen. Vamos optar por uma análise de conjunto dessas obras, devido às diversas características em comum que elas apresentam. É preciso ressaltar que, embora essas obras não remetam à Revolução Mexicana ou às consequências do processo revolucionário, são importantes enquanto contraponto do modelo literário que irá se consolidar no México, principalmente após a polêmica de 1932, que será vista no final deste capítulo. Consideramos ser importante apresentar como se estruturava o modelo de narrativa que era visto como alternativo ao realismo preponderante na literatura mexicana e que se tornou ainda mais prevalente nos anos 1930.

Antes de aprofundarmos na análise das obras, é preciso compreendê-las em seu contexto. O primeiro aspecto relevante é entendê-las como uma reação a dois eventos que ocorreram em 1925: a polêmica literária abordada no primeiro capítulo desse trabalho; e a publicação do livro *A desumanização da arte*⁸², de José Ortega y Gasset. A polêmica de 1925, como vimos, estabeleceu um “modelo” – não aceito pelos Contemporâneos – do que deveria ser a literatura “revolucionária”. Já o livro de Ortega y Gasset afirmava que o refinamento estético nas artes e na literatura produziam um anti-representacionismo que se afastava dos elementos humanos encontrados no romantismo e no realismo/naturalismo. Sobre a “nova arte” (que incluía a literatura moderna europeia e norte-americana), o filósofo espanhol estabelece alguns pontos:

Se se [sic] analisa o novo estilo encontrar-se-á nele certas tendências sumamente conexas entre si. Tende: 1º) à desumanização da arte; 2º) a evitar as formas vivas; 3º) a fazer com que a obra de arte não seja senão obra de arte; 4º) a considerar a arte como jogo, e nada mais; 5º)

82 ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez Editora, 2005. Essa obra, junto com *El tema de nuestro tiempo*, do mesmo autor, publicada em 1923, foram referências na polêmica de 1925. ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo*. Madri: Revista de Occidente, 1934.

a uma essencial ironia; 6º) a eludir toda falsidade, e, portanto, a uma escrupulosa realização. Enfim, 7º) a arte, segundo os artistas jovens, é uma coisa sem transcendência alguma.⁸³

Ortega y Gasset entende que, até o realismo, vigorava uma compreensão “humana” da arte, ou seja, uma arte que tinha se desenvolvido a partir de uma estética que buscava uma representação da realidade de acordo com os padrões humanos, isto é, daquilo que é entendido como realidade vivida. A nova arte, de vanguarda, propunha, ao invés disso, deformar a realidade, rompendo com seu aspecto humano. Para Ortega y Gasset, a arte anterior às vanguardas era marcada por um patetismo (de patético) que se volta para as emoções. Na nova arte, não existia espaço para as emoções, pois não havia nada a ser sentido nelas, já que se afastavam do humano.

É preciso ressaltar que Ortega y Gasset possuía uma concepção aristocrática da sociedade,⁸⁴ que para ele se dividia entre a massa vulgar e uma minoria seleta. Para o filósofo, a arte de vanguarda tinha estabelecido uma separação entre aqueles que a entendiam – essa minoria seleta – e os que não a entendiam – o vulgo, acostumado ao melodrama. Cabia a essa minoria seleta gostar ou não da arte de vanguarda, já que o vulgo não a compreendia. Ainda assim, esta arte seleta era irônica a si mesma, jovial, e “esportiva”; apresentava-se como um jogo. Ela tinha descido do altar no qual a arte fora colocada nos séculos anteriores.

No plano literário, a nova arte dava-se pela intensificação da metáfora, compreendida como “o mais radical instrumento de desumanização”; o papel central dado aos mínimos detalhes da vida, no romance e na poesia, também seriam parte dessa desumanização. Em consonância com uma maior presença da poética, essas inovações permitiram extremar o realismo, superando-o. Os exemplos dados no campo literário dessa superação são: Proust, Ramón Gómez de la Serna e Joyce. Esse foi o ponto que irritou os Contemporâneos, que saíram em defesa da literatura que tinham como referencial.

83 ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez Editora, 2005, p. 31.

84 Em *A rebelião das massas*, escrito pouco depois, em 1930, quando o “comunismo” soviético já estava bem estabelecido e o fascismo já tinha uma notória visibilidade, Ortega y Gasset apresenta essa definição: “Eu disse e continuo crendo, cada dia com mais enérgica convicção, que a sociedade humana é aristocrática sempre, queira ou não, por sua própria essência, até o ponto de que é sociedade na medida em que seja aristocrática, e deixa de sê-lo na medida em que se desaristocratize. ORTEGA Y GASSET, José. *A rebelião das Massas*. Rio de Janeiro: Livro Iberoamericano, 1958, p. 64. No entanto, é preciso ressaltar que Ortega y Gasset considera a democracia liberal o melhor sistema político existente até então, obrigando aqueles que são fortes a aceitar e defender os que são débeis. A lógica é que dentro dessa democracia liberal existe uma seleção entre uma minoria apta ao comando e uma maioria vulgar.

Assim, *Novela como nube*, *Dama de corazones* e *Margarita de niebla* surgiram como respostas tanto às propostas de se fazer uma literatura “revolucionária” quanto à concepção de desumanização de Ortega y Gasset. Havia também o receio de que o México não acompanhasse os avanços narrativos ocidentais. Assim, segundo Sheridan, os três romances apropriam-se do tema de À sombra das raparigas em flor, de Proust: o amor de um jovem por duas mulheres.⁸⁵ Cabe aqui uma ressalva: se no romance de Proust o que se observa é a decadência de uma aristocracia nobre frente à ascensão das camadas burguesas, nas obras em prosa dos Contemporâneos, os personagens são todos de classe média. Isso é significativo: dado seu distanciamento das camadas populares, viram-se diante da realidade mexicana, na qual, devido à inexistência de uma nobreza, não lhes era possível mais que representar a burguesia mexicana.⁸⁶

As três obras também apresentam as mesmas características já observadas em *La llama fría*, de Owen. No que diz respeito a dialogar com o cânone moderno ocidental, esses romances configuram-se como um verdadeiro sistema de referências: Beethoven⁸⁷, Góngora⁸⁸, Paul Morand⁸⁹, Goethe⁹⁰, Wilde⁹¹, Bernard Shaw⁹², Baudelaire⁹³, Picasso⁹⁴, Daudet⁹⁵, Gide⁹⁶, Freud⁹⁷, em *Margarita de*

85 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Eletrónica, Kindle, 2015, pos.6771-6775.

86 Para uma compreensão da literatura de Proust nos limitamos à leitura dos dois primeiros tomos de *Em busca do tempo perdido*: PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. São Paulo: Abril, 2010. Tradução de Fernando Py; *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Editora Globo, 2005. Tradução de Mario Quintana.

87 TORRES BODET, Jaime. *Margarita de niebla*. In: *Narrativa completa*. Tomo I. México D.F.: EOSA, 1985, p. 39.

88 *Idem*, p. 40.

89 *Idem*, p. 47.

90 *Idem*, p. 51.

91 *Idem*, p. 58.

92 *Idem*, p. 60.

93 *Idem*, p. 63.

94 *Idem*, p. 65.

95 *Idem*, p. 65.

96 *Idem*, p. 72.

97 *Idem*, p. 85.

niebla; Gide⁹⁸, Shakespeare,⁹⁹ Sócrates¹⁰⁰, Chaplin¹⁰¹, Apollinaire¹⁰², cubismo¹⁰³, Joyce¹⁰⁴, em *Novela como nube*; as óperas *Carmen* e *Fausto*,¹⁰⁵ Racine, Mallarmé e Góngora¹⁰⁶, Lamartine e Musset¹⁰⁷, impressionismo¹⁰⁸, Picasso¹⁰⁹, Victor Hugo¹¹⁰, Balzac, Rimbaud e Cocteau¹¹¹, Nietzsche¹¹², Stendhal¹¹³, dadaísmo, Apollinaire e Reverdy¹¹⁴, Robinson Crusóe¹¹⁵, Jean Giraudoux¹¹⁶, Proust¹¹⁷, Shakespeare¹¹⁸, em *Dama de corazones*.

Como pode ser notado, as referências são constantes nos textos, chegando ao exagero, principalmente se levarmos em conta que são romances curtos, nenhum deles alcançando cem páginas. Dentre as referências, observa-se o que já vimos em outras obras dos Contemporâneos: clássicos da arte e autores modernos, a já mencionada tensão entre uma herança ateneísta e as tendências literárias modernas da época.

Em termos de enredo, não existe muito o que comentar. *Margarita de niebla* conta a história de um professor que termina por se casar com uma ex-aluna, após ficar em dúvida entre ela e outra mulher, Paloma. Cada uma das mulheres indica possibilidades

98 OWEN, Gilberto. *Poesía y prosa*. México, D.F.: Imprenta Universitaria, 1953, p. 156.

99 *Idem*, p. 156.

100 *Idem*, p. 156.

101 *Idem*, p. 169.

102 *Idem*, p. 185.

103 *Idem*, p. 191.

104 *Idem*, p. 196.

105 VILLAUURUTIA, Xavier. *Dama de corazones*. México, D.F.: UNAM, 2012, p. 30-31. Disponível em: <http://www.lanovelacorta.com/damadecorazones/index.html>. Acesso em: 06/05/2019.

106 *Idem*, p. 33.

107 *Idem*, p. 34.

108 *Idem*, p. 39.

109 *Idem*, p. 39.

110 *Idem*, p. 42.

111 *Idem*, p. 44.

112 *Idem*, p. 46.

113 *Idem*, p. 46.

114 *Idem*, p. 51.

115 *Idem*, p. 51-52.

116 *Idem*, p. 53.

117 *Idem*, p. 53.

118 *Idem*, p. 62.

distintas de vida, e o personagem oscila todo o tempo entre ambas. A obra, publicada pela editora Cvltrva, foi um êxito de vendas e logo teve uma segunda edição.¹¹⁹ *Novela como nube* é a única na qual o relato está em terceira pessoa, ocasionando um distanciamento entre o personagem e suas ações. Ainda assim, é marcada pela linguagem poética observada nos outros romances escritos pelo grupo. Na história, Ernesto se vê às voltas com quatro mulheres: Ofelia, Eva, Elena e Rosa Amália, casando-se por fim com a última. Cada mulher tinha personalidades muito distintas e representavam diferentes possibilidades de vida. Por fim, *Dama de corazones*, a menos experimental das três obras, está narrada na primeira pessoa do singular e conta a história de Julio, apaixonado por duas mulheres: Aurora e Susana. Também nesta obra, o protagonista se vê diante de personalidades opostas: enquanto Susana é alegre e travessa, Aurora é séria, reservada e culta. Ao final da trama, Julio não se relaciona com nenhuma das duas, resultando o amor vago como uma neblina.

Rosa García Gutiérrez apresenta bem os elementos compartilhados nos romances dos Contemporâneos: a brevidade dos textos; o questionamento da dicotomia ficção/realidade; o caráter meta-literário ou autoconsciente; a experimentação; a dissolução do “Eu”; o predomínio do tempo subjetivo; a eliminação da anedota; o aproveitamento de técnicas líricas e cinematográficas; o atmosférico e nebuloso.¹²⁰ É preciso ressaltar também que esta experimentação estética não é uma adaptação acrítica do que era produzido na Europa, mas antes – como afirma García Gutiérrez e com a qual estamos plenamente de acordo – uma tentativa de interferir no complexo processo de construção de uma literatura nacional, inserindo-a dentro de um contexto mais amplo de literatura – tida então como “universal”. Nesse sentido, romances como *Ulysses*, de James Joyce, as obras de Proust, os romances vanguardistas espanhóis, as obras de Gide, entre outras, foram vistos como referências para a renovação de um gênero literário que parecia desgastado, envelhecido e em decadência.¹²¹

Acrescentamos que essas rupturas estão inseridas não apenas no plano literário, mas em uma transformação da cultura ocidental como um todo, principalmente a partir das teorias de Albert Einstein, que modificaram o princípio da

119 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Eletrónica, Kindle, 2015, pos.6721.

120 GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. Aventura y Revolución: el proyecto novelístico de los Contemporáneos. In: JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo. (coord.). *Una selva tan infinita*. La novela corta en México (1872-2011). México: UNAM, 2011, p. 235. O livro encontra-se disponível para download em: <http://www.lanovelacorta.com/>. Acesso em: 07/05/2019.

121 *Idem*, p. 235, nota 2.

noção de realidade, estabelecendo o tempo e o espaço como relativos, mudando, mas não descartando, toda a concepção da Física – ancorada em Galileu e Newton – até então conhecida; na filosofia, a partir de obras como as de Nietzsche, que desafiavam a moral cristã e a filosofia clássica; e em Freud, que propunha um sujeito fragmentado e menos coeso que o sujeito racional cartesiano.

No que toca ao México, essas concepções recém ganhavam força no país, em razão do isolamento no qual a Europa entrou durante a Primeira Guerra Mundial e também decorrido da própria Revolução Mexicana. Os anos de 1920 no México foram marcados pela tensão entre a construção de uma identidade própria, nacional e popular, e a incorporação dessas novidades. Os Contemporâneos, herdeiros culturais do Ateneu da Juventude e intelectuais conscientes das mudanças culturais pelas quais o continente europeu passava, representavam essa tensão de maneira exemplar e lutaram contra a “alienação cultural” do México. Não se tratava de negar a Revolução – ao que pese o desprezo de Novo pela cultura oficial –, mas sim de inserir, no país que se formava, os princípios modernos que vigoravam na cultura “universal”. A polêmica de 1925 iniciou uma disputa de sensibilidades, na qual se operou a estética realista frente ao experimentalismo; o compromisso com a nação frente à autonomia da arte; a representação épica da Revolução como fator artístico e literário definidor; a recuperação da fisionomia indígena e popular como oposição à europeia.¹²²

Essa disputa colaborou na fragmentação do universo cultural mexicano frente à tentativa de intelectuais e Estado em construir uma “cultura revolucionária”. É preciso ressaltar que muitas das intenções que sustentavam essa concepção nacional-popular eram progressistas e estavam de acordo com princípios revolucionários que buscavam a inclusão das classes populares. Por outro lado, essa concepção de cultura não escapava completamente de estratégias de manipulação e legitimação de governos autoritários, como foi o caso do general Plutarco Elías Calles quem, como vimos, deu um grande passo na separação do espectro cultural e político entre “revolucionários” e “reacionários” – basicamente, qualquer um que não se enquadrasse nesses princípios culturais. Sabemos bem que o exercício dessa autoridade não se deu apenas pela força, chegando mesmo a se apropriar, por seu potencial representativo, de obras que foram críticas à própria Revolução. Mas não se pode deixar de lado as estratégias de intervenção direta e indireta na produção intelectual da época – como foi o caso do boicote a Martín Luis Guzmán e o exílio de Nemesio García Naranjo.¹²³

122 *Idem*, p. 238.

123 Ver o capítulo 1 dessa tese.

No que toca à mudança de sensibilidades entre o romance realista/naturalista de finais do século XIX e inícios do XX e o romance vanguardista, é importante pontuar que existe uma mudança de perspectiva entre a representação externa da “realidade” para uma exploração interna, subjetiva, do indivíduo. Na partilha do sensível, para utilizar o termo de Rancière¹²⁴, a ampliação que se verifica nos primeiros anos pós-revolucionários se dá entre uma literatura que se faz democrática ao inserir as camadas populares na literatura, portanto de acordo com uma democratização política inclusiva¹²⁵ – ou seja, uma literatura que se faz mais democrática porque simula a democracia política do mundo referencial – , e uma literatura que é *esteticamente* democrática, por aniquilar qualquer hierarquia entre seus elementos compositórios: a linguagem é tão importante quanto a história contada; os menores gestos são tão relevantes quanto os eventos que marcam a narrativa. A literatura, com seu próprio sistema de valores, não é homóloga à política institucional e, evidentemente, nem precisa ser.

É preciso cautela ao expandir esse argumento: ao incorporar as camadas populares, a literatura “revolucionária” mostra-se mais democrática do que a literatura mexicana que vigorou durante o Porfiriato. Isso porque, até então, considerava-se que as camadas populares não eram “dignas” de ocuparem um papel central na literatura, principalmente como “heróis” da narrativa – quando eram representadas, era sempre a partir de um lugar ameaçador à ordem, como é o caso de *El Zarco*, de Altamirano; ou como lugar do vício, como ocorre em *Santa*, de Federico Gamboa; ou como subordinadas, como em *Maria Luísa*, de Mariano Azuela. Assim, a partir de *Los de abajo* essa barreira foi rompida e os camponeses pobres passaram a ocupar esse lugar central. Desde então, qualquer classe social passou a ser reconhecida como merecedora de se tornar tema literário.

O que se vê na literatura a partir de autores como Flaubert e, principalmente, Proust, Joyce, Virginia Woolf e William Faulkner – incorporados pelos Contemporâneos – é que qualquer coisa poderia se tornar tema literário, inclusive nem mesmo a própria história precisaria ocupar o lugar central do texto. Sendo assim, a narrativa

124 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005; RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

125 Esse é um ponto que exige cuidado. Em nossa concepção, não se pode afirmar que o México pós-revolucionário tenha sido uma democracia liberal, mas é inegável que houve distintos níveis de democratização a partir da preocupação com a qualidade de vida das camadas populares, bem como sua própria inclusão no sistema político – seja com a participação dos trabalhadores via CROM, seja através dos zapatistas durante o governo de Álvaro Obregón. O governo de Lázaro Cárdenas foi o auge dessa democratização, a partir de uma inclusão política das camadas populares no sistema de governo.

dos Contemporâneos inscreveu-se numa ambiguidade de difícil resolução para o momento cultural mexicano: sendo mais democrática na literatura, era mais conservadora na política. Isso faria com que tal perspectiva fosse mal vista entre setores e personagens dedicados a construir uma “cultura revolucionária”, que muitas vezes não hesitaram em se defender a partir de argumentos intelectualmente pobres e torpes, como pode ser verificado na polêmica de 1932.

Por fim, não vamos nos estender muito mais nos romances, mas uma última obra vale a menção nesse tópico: *Examen de pausas* (1928), de Gilberto Owen. Em questões de linguagem e estética, ela apresenta os mesmos elementos que as obras analisadas anteriormente: construída em primeira pessoa, apresenta uma linguagem poética, parte da subjetividade do protagonista, valoriza a metáfora e as sensações, desenvolve todo um sistema de citações. No entanto, enquanto apropriadora e divulgadora de ideias é uma interessante aplicação da teoria do narcisismo de Freud, a partir da relação entre o protagonista – um rival do poeta Gilberto (fragmentação do “Eu” entre o autor e o narrador) – e uma mulher chamada Elvira, que nada mais é que o complemento do próprio narrador, ou seja, a representação de seu amor narcísico.¹²⁶

Em um sentido mais amplo, é possível considerar que as apropriações da obra de Freud na literatura dos Contemporâneos respondem a uma fundamentação mais profunda que a representação de elementos da psicanálise em suas obras: ela encontra-se no cerne das mesmas. O narcisismo é o princípio de sua própria literatura: apaixonados por si mesmos, incapazes de ver a beleza no que não lhes é semelhante ou no que consideram o seu “Ideal do Eu”¹²⁷ – para tomar uma estrutura do vocabulário de Freud –, os Contemporâneos falam *de* e

126 É possível notar o conhecimento que Owen tinha das teorias de Freud e sua transposição para a literatura. Segundo Freud, o narcisismo constrói-se a partir de uma “distorção” no Complexo de Édipo, levando o indivíduo a se apaixonar por si mesmo e não pela mãe. Uma pessoa narcisista ama: a) o que ela mesma é (a si mesma); b) o que ela mesma foi; c) o que ela mesma gostaria de ser; d) a pessoa que foi parte dela mesma (filhos). Os principais elementos da teoria freudiana encontram-se na obra de Owen: a fragmentação do sujeito; o Complexo de Édipo; o amor a si; o amor a um outro que é parte de si – no caso Elvira; o amor ao que essa pessoa foi – a paixão pelas fontes de seus relatos autobiográficos. Ver FREUD, Sigmund. *Obras completas, vol. 12*. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 35-36.

127 O “Ideal do Eu” seria uma estrutura simbólica externa tomada como referência para o sujeito que deseja. Diferencia-se do “Eu ideal”, que seria uma projeção imaginária de si. Enquanto estrutura imaginária, ela completa a falta, enquanto o simbólico a instaura. Sendo assim, o “Ideal do Eu”, enquanto plano simbólico, indica o desejo por um traço da estrutura idealizada – a beleza, a força ou qualquer outra qualidade. Tais estruturas encontram-se em diversos textos de Freud, como o já mencionado *Introdução ao Narcisismo, e Psicologia de Massas e Análise do Eu*. FREUD, Sigmund. *Obras Completas. Volume 11. Psicologia das massas e análise do Eu e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

para si. O repúdio à literatura nacionalista e popular é, no fundo, o repúdio ao “Outro”, aos populares. Tal repúdio não é uma exclusividade dos vanguardistas e encontra-se mesmo entre os escritores nacionalistas, ainda que de maneira envergonhada – nestes, a Revolução popular impõe-se como uma realidade e se faz vontade (nunca totalmente suprida (ou mesmo desejada) de alcançar o “outro”, as classes populares. Mas, no caso dos Contemporâneos, o repúdio é um projeto. Mais que isso, ele é condição da estrutura de sua própria identidade ou, sendo mais específico, de suas identidades intelectuais. Eles são especiais, únicos, porque não são os “outros”. “Narciso acha feio o que não é espelho”.¹²⁸

Nada disso retira a relevância dos Contemporâneos. Pelo contrário, foram importantes não só por apresentar uma possibilidade de literatura distinta da nacionalista, mas também por atuarem como vetores de teorias que vinham sendo divulgadas no exterior. Em um momento no qual tanto a Europa quanto o próprio México saíam de um isolamento, devido a seus respectivos conflitos, esta tarefa era das mais importantes.

É preciso observar que, ainda que uma polaridade cultural se fazia cada vez mais evidente, os Contemporâneos, seja através de suas atuações na administração pública, seja por suas colaborações artísticas e/ou jornalísticas, não deixaram de ter contato com vários intelectuais da época, de outros grupos ou vertentes. Entre as revistas literárias – como foi o caso de *Forma* e *Contemporâneos*, que incorporavam distintas perspectivas – e a experimentação do Teatro de Ulisses, que contou com colaborações de Martín Luis Guzmán e Julio Jiménez Rueda¹²⁹, dentre outros, estabeleceram-se redes intelectuais que repercutiram na trajetória desses homens. Ao explorar o campo intelectual mexicano dos anos de 1920 a finais dos anos de 1940, é possível perceber múltiplas formas de interação entre seus diversos membros, sendo possível observar a formação de diversas redes de sociabilidade¹³⁰ que perpassam os grupos literários, as revistas literárias e culturais, a burocracia estatal, as polêmicas, as editoras e algumas iniciativas efêmeras.

128 Citamos Caetano Veloso na letra da canção “Sampa”.

129 Sobre Julio Jiménez Rueda, ver o capítulo 1 dessa tese.

130 Sobre as redes de sociabilidade, ver COSTA, Adriane Vidal; MAÍZ, Claudio (Orgs.). *Nas tramas da “cidade letrada”*. Sociabilidade dos intelectuais latino-americanos e as redes transnacionais. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018; PITA GONZÁLEZ, Alexandra (Comp.). *Redes intelectuales transnacionales en América Latina durante la entreguerra*. México: Universidad de Colima; Miguel Ángel Porrúa, 2016. Na coletânea de Pita González, ver, principalmente, o artigo de VUELVAS SOLÓRZANO, Marco Antonio. La formación de la red en torno a la revista *Ulises*, 1927.

O Teatro de Ulisses e a *Antología de la poesía mexicana moderna*

Antes de abordarmos a polêmica literária de 1932, analisaremos brevemente o Teatro de Ulisses e a *Antología de la poesía mexicana moderna*, por terem se constituído em fatores que aumentaram a tensão entre os defensores da literatura nacionalista e os Contemporâneos.

O Teatro de Ulisses surge da necessidade de Novo e Villaurrutia de encontrar recursos para a manutenção da revista *Ulises*, após a retirada de financiamento de Casauranc, devido ao fim de sua liderança na Secretaria de Educação Pública, em 1928. Ao mesmo tempo, a proposta do teatro, como era de se esperar dos Contemporâneos, era romper com as representações melodramáticas e as comédias que estavam em voga no teatro mexicano da época.

Embora capitaneado principalmente por Novo e Villaurrutia, o Teatro de Ulisses incorporou diversos outros intelectuais, como Antonieta Rivas Mercado¹³¹, Martín Luis Guzmán e Júlio Jiménez Rueda. Traduzia-se e montava-se Eugene O'Neill¹³², Gide, John Masefield¹³³, além de obras próprias.

Buscava-se a representação de peças que não seriam financiadas pelos empresários de teatro na época, temerosos de arriscar seu dinheiro com obras experimentais que não trariam nenhum retorno financeiro. As apresentações no Teatro de Ulisses chocaram o público e colaboraram para intensificar as antipatias em relação ao grupo. Alfonso Teja Zabre, por exemplo, publicou em *El Universal*, no dia 1º de junho de 1928, um artigo intitulado “Desafio a los vanguardistas”, no qual afirmou que uma “reação contrária a um teatro tão *antinacionalista* não demorou em se fazer manifesta” e que tais ataques “fizeram muito para despertar um sentimento popular contrário não só ao Teatro de Ulisses, como também ao grupo de amigos”.¹³⁴

Nesse momento, com os estridentistas em Jalapa, ficou mais clara a separação do campo intelectual em dois grupos preponderantes: os “nacionalistas”,

131 Maria Antonieta Rivas Mercado (1900-1931) exerceu importante participação cultural no México pós-revolucionário. Foi atriz, escritora e financiou diversas iniciativas artísticas. Ativista, defendeu os direitos das mulheres em princípios do século XX. Rivas Mercado e José Vasconcelos tiveram um caso amoroso entre os anos de 1928 e 1929. Ao ser rejeitada por Vasconcelos, cometeu suicídio dentro da Catedral de Notre Dame, em Paris, com a pistola que seu ex-amante sempre levava consigo.

132 Eugene O'Neill (1888-1953) foi um dramaturgo anarco-socialista estadunidense. A obra representada pelos Contemporâneos foi *Welded* (1924). Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1936.

133 John Edward Masefield (1878-1967) foi um escritor, poeta e dramaturgo inglês.

134 TEJA ZABRE, Alfonso. Desafio a las vanguardias. In: *El Universal*. 1º de junho de 1928 [Apud]. SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Eletrónica, Kindle, 2015, pos.6503-6508.

defensores de uma literatura “viril”, e os “Contemporâneos”, defensores de uma arte universalista. Não obstante, é preciso chamar a atenção novamente para a pluralidade desse campo intelectual, permeado de nuances: Julio Jiménez Rueda, um dos iniciadores da polêmica de 1925 e defensor de uma literatura “viril”, colaborou com o teatro experimental de Ulisses, dirigido pelos escritores tidos como “afeminados” e que começavam a ser vistos como os principais inimigos do “nacionalismo” cultural mexicano.¹³⁵

O Teatro de Ulisses durou apenas três anos (1926-1929), mas foi fundamental para o grupo e também marcou a história do teatro mexicano, sendo uma das primeiras experimentações vanguardistas.

A *Antología de la poesía mexicana moderna*, publicada em 1928, e cujos créditos pela organização foram dados a Jorge Cuesta (apesar de ter sido um trabalho colaborativo), foi um novo marco na trajetória dos Contemporâneos. A obra constitui-se de uma seleção dos principais poetas da história mexicana, avaliados de acordo com as concepções de mérito dos Contemporâneos, excluindo-se circunstâncias extra-literárias como a época, as biografias dos autores ou o valor cívico-político das poesias.¹³⁶ Essa revalorização da história da poesia buscava obviamente, como diversas outras iniciativas dos Contemporâneos, confrontar os valores da ideologia cultural que começava a ganhar força no cenário mexicano.

A coletânea foi dividida em três seções. Na primeira, colocaram os poetas nascidos entre 1850 e 1875. O período marca o fim do romantismo e o auge do modernismo, da época da *Revista Moderna* (1896-1911). Os escritores selecionados foram: Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón, Francisco A. de Icaza, Luis G. Urbina, Amado Nervo e Rafael López. Na segunda seção entraram os poetas nascidos entre 1876 e 1889, entre o final do modernismo e imediatamente posteriores a ele, e que chegaram a publicar na *Revista Moderna* e outras posteriores, como *Nosotros* (1912-1914) ou *Pégaso* (1914). Foram eles: Efrén Rebolledo, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, Manuel de la Parra, Ricardo Arenales, Ramón López Velarde e Alfonso Reyes. Finalmente, a terceira seção incluía todos os jovens do grupo Contemporâneos, além de Manuel Maples Arce.¹³⁷

135 *Idem*, pos. 6513-6519.

136 *Idem*, pos.6931-6937.

137 SHERIDAN, Guillermo. *Señales debidas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 50. Maples Arce que, a diferença dos Contemporâneos, foi apresentado com certa ambiguidade – adjetivado de “romântico”, com uma poesia marcada por “deploráveis regressões românticas”; sua vinculação ao socialismo político lhe foi da “maior utilidade” (deixando em segundo plano sua estética) –, não se pronunciou prontamente sobre a mesma, mas publicou, doze anos depois, em Roma, uma *Antología de*

É notória a função da *Antología* como revalorização da história da poesia mexicana, construindo uma trajetória literária que culmina na própria produção dos jovens. Tal reconsideração, priorizando uma pureza e liberdade estéticas, provocou a reação de diversos críticos, como foi o caso de César Arconada, da *Gaceta Literária*, de Madri, que reclamou da ausência de um tom épico e cívico na obra, bem como das ausências de Juan Dios Peza – o “poeta da família” –, Guillermo Prieto, Altamirano, Manuel M. Flores, Agustín F. Cuenca e Manuel Acuña.¹³⁸ Outros, como Jorge D’Abuison, colunista do jornal *Excélsior*, criticavam a petulância dos jovens em definir quais poetas eram ou não relevantes, e também o lugar que eles ocupavam na história da poesia. Diversas críticas, como é fácil supor, mantinham o tom homofóbico dos ataques que os jovens já vinham sofrendo desde a polêmica de 1925. De todos esses ataques, chama atenção o de Carlos Pellicer, que em carta a Gorostiza, datada de 12 de julho de 1928 disse:

Un señor que cuesta mucho trabajo leerlo hizo por ahí una *Antología* sobre la que estoy escribiendo algo. Está hecha con criterio de Eunuco: a Othón, a Díaz Mirón y a mí nos cortaron los guevos. Todo el libro es de una exquisita feminilidad. La gracia y ponderación de la dulce Francia luce sus discretos postizos en todas las notas que preceden a los poemas, y las consabidas citas de Gide se suceden con sabio reparto. A Gutiérrez Nájera se le ha suprimido porque era demasiado afrancesado y femenino, tal vez... es un libro para leer en la cama, atropellado por cualquier chofer. Es curioso, en el País de la Muerte y de los hombres muy hombres, la poesía y la crítica saben a biscochito francés... tenemos doscientos años de francesismo [sic]: de Diderot a Gide y Cocteau, pasando por Hugo y sus derivados.¹³⁹

Como se pode notar, o texto reproduz argumentos já levantados durante a polêmica de 1925: a associação entre a poesia e o falo; a oposição “virilidade” X “feminilidade”; a crítica a uma suposta dependência cultural em relação à Europa, principalmente à França. É possível captar inclusive um ataque direto a Novo – que não participou da antologia – no trecho “es un libro para leer en la cama, atropellado por cualquier chofer” –, visto os membros dessa catego-

la poesía mexicana moderna, em contraposição à dos Contemporâneos.

138 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. Primera edición eletrónica. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Kindle, 2015, pos.6888-6894.

139 PELLICER, Carlos. Carta a José Gorostiza. [Apud.]. SHERIDAN, Guillermo. *Señales debidas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 61.

ria profissional serem os tipos de amantes preferidos do contemporâneo.¹⁴⁰ No entanto, o que mais chama a atenção nos ataques de Pellicer é a expressão de um ódio contra o que é “eunuco”, “afeminado”, apelando para uma cultura do “País da Morte” e dos “homens muito homens”, ao passo em que ocultava sua condição de homossexual – que depois seria sutilmente representada em poesias incluídas em suas obras *Hora de Junio* (1937) e *Recinto y otras imágenes* (1941).¹⁴¹ A agressividade masculinizada de Pellicer, além de uma apropriação dos discursos dos “nacionalistas”, é também evidência da possibilidade de interiorização dos preconceitos e discriminações sociais por parte de alguns homossexuais. Mais reveladora ainda quando parte de alguém que teve contato com os jovens.

O impacto da *Antología* foi tal que Manuel Horta, diretor do semanário *Revista de Revistas*, ordenou a um repórter que fizesse uma pesquisa com escritores consagrados, que não se abstiveram de criticar a empreitada. Dentre eles, Federico Gamboa afirmou não ter lido o livro, mas criticou a ausência de Gutiérrez Nájera e Amado Nervo¹⁴²; José de Jesús Núñez y Domínguez apontou Torres Bodet como o responsável pelo trabalho, acusando-o de “desprezo por certos valores literários”. O repórter criou a teoria de que Jorge Cuesta não existia de fato, sendo apenas um pseudônimo criado pelo grupo, o que seria sustentado até a polêmica de 1932.¹⁴³

Ao contrário do rigor analítico observado em relação aos poetas do passado, os jovens foram bastante benevolentes em relação a si mesmos. Sheridan elenca alguns elogios feitos a cada um deles:

140 Em *La estatua de sal*, Novo detalha suas relações com os choferes. NOVO, Salvador. *La estatua de sal*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Electrónica, 2010.

141 Carlos Monsiváis menciona a homossexualidade de Pellicer em alguns momentos em sua introdução de *La estatua de sal*. Monsiváis o cita como exemplo da não integração plena dos homossexuais na sociedade mexicana da época. Nem mesmo o fato de que tinham prestígio, dinheiro, engenho, audácia, boas relações sociais lhes garantia “dispensa moral”, ainda em casos como “o do respeitadíssimo Carlos Pellicer, nunca óbvio”. MONSIVÁIS, Carlos. El mundo soslayado (donde se mezclan la confesión y la proclama). In: NOVO, Salvador. *La estatua de sal*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Electrónica, 2010, pos. 344. A homossexualidade nos poemas de Pellicer aparece de maneira sutil, quase velada, como pode ser percebido no seguinte trecho de “Horas de Junio”: “Amor así, tan cerca de la vida./ amor así, tan cerca de la muerte./ Junto a la estrella de la buena suerte/ la luna nueva anúnciate la herida/ En un cielo de junio la escondida/ noche te hace temblar pálido y fuerte;/ el abismo creció por conocerte/ robando al riesgo su sorpresa henchida./ Hiéreme así, dejándome la herida/ la sangre que no cuaja ni la muerte/ – la llaga con la sangre de la vida –./ Ya estás herido por mi propia suerte/ y somos la catástrofe emprendida/ con todo nuestro ser desnudo y fuerte”. Disponível em: <https://www.poesi.as/cp3704.htm>. Acesso em: 08/05/2019.

142 Federico Gamboa estava mal informado sobre a *Antología*, que incluía poemas de Amado Nervo.

143 SHERIDAN, Guillermo. *Señales debidas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 59.

1) Torres Bodet: “Amplia cultura, una extensa e intensa producción, una curiosidad viva”, “de sus excursiones por la retórica de hoy regresa enriquecido con un sentido nuevo”, “poesía fina, honda, de matices, moderna”.

2) Ortiz de Montellano: “Poesía llena de pájaros y paisajes, de juguetes y de juegos”, “a la trascendencia de su temblor infantil y a la madurez de sus conclusiones espirituales junta ahora una dimensión nueva, esencial en todo poeta: la sensualidad”.

3) González Rojo: “Poeta de la inteligencia, las contribuciones de la sensualidad... lo inquietan, como una invitación a perderse”, “la amplitud de su cultura lo instala en un clima de depurado escepticismo, alejándolo de la frivolidad de las modas”, “en él existe la seguridad de una sólida, excelente tradición”.

4) Novo: “Original sensibilidad” que “gana una nueva emoción para nuestra poesía: el humorismo” que es “la pirueta del mundo y de la inteligencia saltando el cable tenso de los sentimientos humanos”.

5) Gorostiza: “Poesía lenta y aguda como su inteligencia”, “ansioso mar de perfección”, recuperó antes que los poetas españoles de hoy “el tono de los antiguos cantos populares castellanos”, “escrupulosa honradez de una labor...que acertó a no expresarse sino en una dirección, más pura siempre”.

6) Villaurrutia: “Espíritu crítico acertado, nutrido de buen gusto y de lecturas”, “no construye su poesía con materiales ruidosos – claxons, radio, tumulto – ni es el parnasiano de mármoles fríos o el poeta sensual de los colores”, “poesía de formas equilibradas”, construida “en función del tacto y de la vista”. Creador de formas “finas como el temblor de una línea y que son sus emociones poéticas”.

7) Owen: Creador de un “clima irreal, extremado hasta el artificio”, de poemas en prosa en que “las asociaciones de ideas, juegos de nombres e imágenes inesperados, finas alusiones literarias” caben como en una caja pequeña. “Sus poemas tienen la atracción de un juego de manos”, se le ha llamado oscuro, “¿por qué no mejor misterioso?” “El engaño de su poesía es tan evidente y tan claro como un vaso de agua. ¿Dónde acaba el cristal, dónde empieza el agua? Tan claro como un vaso de agua, tan claro y tan misterioso”.¹⁴⁴

Tanto o lugar autoimputado dos Contemporâneos na literatura mexicana como os autoelogios feitos indicam que a *Antología* extrapola a função de uma coletânea literária, assumindo feições de uma declaração/manifesto. Isso é particularmente importante visto que o grupo nunca escreveu nenhum texto coletivo que indicasse sua vinculação enquanto tal. No que toca aos Contemporâneos, tudo parece girar em torno de polêmicas e isso se reflete na seleção e organização das poesias. É preciso lembrar que Jorge Cuesta recebeu os créditos por este trabalho, o que lhe rendeu acusações por parte dos opositores do grupo de que ele estaria sendo usado para acobertar os outros integrantes. Por outro lado, Ortiz de Montellano defendeu a ideia de que Cuesta teve toda a responsabilidade pelas notas críticas e seleção dos poemas. Segundo ele:

Se ha dicho – ¡con qué exacta verdad! – que lo más valioso de la literatura mexicana ha sido y es la lírica. Mientras la crítica y la novela se confunden todavía con el periodismo y el folletín, con retraso de años largos, la poesía marcha en la primera línea a la altura de la de los países más cultos. Así llega a comprobarlo la Antología de la Poesía Mexicana Moderna que, editada cuidadosamente por la Editorial “Contemporáneos”, acaba de aparecer con *notas críticas y estricta selección de poemas* de Jorge Cuesta, culto, inteligente, escritor nuevo.¹⁴⁵

Bernardo Ortiz de Montellano não só transfere a Cuesta toda a responsabilidade da obra – ao que parece de modo intencional, mas não com o intuito de prejudicá-lo –, mas aproveita para criticar o estado do romance nos idos de 1928. Sheridan, no entanto, afirma que a obra foi um processo coletivo, pois em carta de Torres Bodet enviada a Cuesta, o primeiro pede para que o segundo assuma os créditos pela autoria, já que era o único poeta que não possuía nenhuma poesia inclusa na antologia.¹⁴⁶ De acordo com Sheridan, a seleção dos poemas foi feita por Ortiz de Montellano, González Rojo, Torres Bodet, Villaurrutia e Jorge Cuesta – Novo estava afastado do grupo e Owen e Gorostiza estavam no exterior.¹⁴⁷ Ao que parece, ainda que Cuesta tenha participado da obra, não foi o único responsável por ela. No fim, a questão da autoria da

145 ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. Motivos. Una Antología nueva. In: *Contemporáneos*, nº1, junio-agosto de 1928. Primera Edición Facsimilar en libro electrónico. México: Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 76-81.

146 SHERIDAN, Guillermo. *Señales debidas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 51. A carta está datada de 8 de março de 1928.

147 *Idem*, p. 48-49.

obra tornou-se mais uma história no tão conturbado espectro de polêmicas e contradições que caracterizou a atuação intelectual dos Contemporâneos.

A *Antología de la Poesía Mexicana Moderna*, junto com a revista *Contemporâneos* marcaram cronologicamente a formação dos jovens enquanto grupo, constituindo-se como os primeiros trabalhos em que nomes de membros dos dois subgrupos foram colocados lado a lado no mesmo espaço. Junto com o Teatro de Ulisses, prepararam o terreno para uma polêmica que, de certa forma, continuaria a de 1925, agudizando as polaridades em torno da literatura e da política pós-revolucionárias. Partamos enfim, para o último tópico deste capítulo.

A polêmica de 1932

O Teatro de Ulisses, a *Antología de la Poesía Mexicana Moderna* e a revista *Contemporâneos* foram os principais fatores que possibilitaram a visibilidade dos Contemporâneos enquanto grupo. A revista, por seu longo tempo de vida, foi o que mais contribuiu para esta visibilidade, por isso vamos nos deter um pouco mais em sua análise.

Após a previsão da saída de Calles da Presidência, em dezembro de 1928, esperava-se que Bernardo Gastélum assumisse a Secretaria de Educação Pública durante o início do governo de Álvaro Obregón e que os Contemporâneos o acompanhassem. A possibilidade de ocupar oficialmente um ministério fez com que Gastélum desejasse financiar, de seu próprio bolso, uma revista cultural, antes de ser oficialmente designado para o posto. *Contemporâneos* estreou no dia 15 de junho de 1928, coordenada pelo próprio Gastélum, Torres Bodet, Ortiz de Montellano y González Rojo.

O assassinato de Obregón, no dia 17 de julho de 1928, desestabilizou os planos do grupo, devido à incerteza de que Gastélum ocuparia o cargo de secretário de Educação. O então secretário de Salubridade¹⁴⁸ publicou na terceira edição de *Contemporâneos* um artigo intitulado “El hombre”, no qual prestou homenagem ao ex-presidente assassinado. O texto de sete páginas reconstrói elogiosamente a trajetória de Obregón, ressaltando como fundamental para a Revolução sua luta contra Pancho Villa – que se dedicava mais, segundo Gastélum, “a saquear povoados que a converter os incrédulos ao movimento *socialista* mexicano” –, bem como sua importância enquanto presidente, principalmente em relação às políticas agrícolas e operárias. Grifamos a palavra “socialista” para

148 Equivalente ao Ministério da Saúde no Brasil.

mostrar o uso vago e propositalmente intencionado do termo, que era identificado às políticas populares, mas, no caso mexicano, jamais foi visto como via para o comunismo. Gastélum aproveitou para criticar o fanatismo católico, visto o presidente eleito ter sido assassinado por José León Toral, católico – a Guerra Cristera ainda estava ocorrendo –, o que se mostrava como uma excelente oportunidade para reafirmar sua lealdade ao Estado mexicano e afastar qualquer possibilidade de compartilhar com as suspeitas que recaíam sobre Calles. Em relação à personalidade de Obregón e sua importância para o país, Gastélum não poderia ser mais elogioso:

Tal fué el hombre. Inteligencia despierta y en constante elaboración constructiva, participó – segundo por segundo – en las necesidades y gestos del organismo patrio. Influyó con su confianza en el entusiasmo de organización colectiva y supo saturar los odios que despierta el éxito honesto con la generosidad de su corazón invariable. Agudo y genial, encontró a todas horas el motivo que condensaba, en su aspecto irónico – es decir, cierto – la complicada situación del instante.

En estos días de apasionado trabajo reconstructivo, *C o n t e m p o r á n e o s* deplora la ausencia definitiva de ese gran espíritu que ajeno a toda tendencia dogmática, permanecía continuamente abierto a las más ondulantes inquietudes. Fue una de las más amplias ventanas por donde la revolución inquiría las curiosidades filosóficas y sociales que la ampliación de todo método inteligente de gobierno supone.¹⁴⁹

A imagem construída é a de um Obregón conciliador, generoso e comprometido com a reconstrução nacional. Destaca-se também sua postura contrária ao dogmatismo, que ganha força em um momento no qual o grupo vinha sendo constantemente atacado pelos críticos defensores do nacionalismo popular. É relevante também o fato de que o artigo, apesar de assinado exclusivamente por Gastélum, vinculou a revista à defesa da imagem de Obregón, como pode ser evidenciado no segundo parágrafo da citação. Essa defesa é fundamental para, mais uma vez, demonstrarmos a flexibilização das relações entre os intelectuais e a política mexicana, muitas vezes se orientando mais pelas circunstâncias – algumas vezes isso significava necessidades financeiras por parte dos intelectuais – do que pelas posições literárias-ideológicas. Não que estas

149 GASTÉLUM, Bernardo. Un Hombre. In: *Contemporáneos I*, junio-agosto de 1928, n°3, agosto de 1928, p. 227-228. México: Fondo de Cultura Económica, 2018. O destaque na palavra “Contemporáneos” encontra-se na edição original.

fossem secundárias. Nossa pesquisa tem demonstrado a importância das desavenças literárias e das polêmicas que ocorriam na cena pública mexicana. No entanto, o que a maioria dos casos tem indicado é que em um país no qual o Estado ainda era o principal mecenas cultural, cujo incentivo se dava muitas vezes através do oferecimento de cargos públicos, as questões literárias não impediram escritores e artistas contrários à “cultura revolucionária” de participar de sua construção. O que se verifica é que as polêmicas literárias e culturais circulavam paralelamente à atuação burocrática desses intelectuais. Que algumas vezes estes fatores se confundiam – como foi o caso da censura a Guzmán e do exílio de Gutiérrez Nájera e, como veremos, da quase retirada de Alfonso Reyes da Embaixada do México no Brasil – não significa que esta era a prática mais comum.

A tensão entre obregonistas e callistas cresceu, o que fez com que Calles buscasse se articular da forma mais rápida possível, mantendo os obregonistas – como era o caso de Gastélum – em seus postos oficiais, o que rendeu um pouco mais de tempo para a manutenção da revista. As articulações que envolviam o novo governo, representado oficialmente pelo presidente Emilio Portes Gil, do Partido Nacional Revolucionário – e não oficialmente por Plutarco Elías Calles – funcionaram, e Gastélum, incômodo para o alto escalão do PNR, recebeu o cargo de ministro plenipotenciário na Itália e na Hungria – um “suave” tipo de exílio já conhecido por intelectuais como Alfonso Reyes.¹⁵⁰

Genaro Estrada, bem visto pelos setores callistas, passou a ser o principal financiador de *Contemporáneos*. Estrada desempenhava cargos na Secretaria de Relações Exteriores desde 1921 e, neste momento, era subsecretário da pasta. Tudo se configurou de maneira a confluir nessa união entre Estrada e os *Contemporáneos*: já com a possibilidade de mudança de governo e os arranjos burocráticos, os jovens escritores viram seus cargos ameaçados. Alfonso Reyes os aconselhou então a prestar concursos para trabalhar na Secretaria de Relações Exteriores, o que lhes garantiria estabilidade empregatícia. Assim, José Gorostiza, Ortiz de Montellano, Villaurrutia e Torres Bodet ingressaram na instituição ainda em 1927. Owen os acompanhou um pouco mais tarde, em julho de 1928. A publicação de *Contemporáneos* foi garantida até 1932, quando Genaro Estrada pôde manter seu financiamento. Os jovens, mais do que nunca, estavam vinculados à burocracia estatal.¹⁵¹

150 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. Primera edición económica. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Kindle, 2015, pos.7231-7236.

151 *Idem*, pos.6828-6851.

Contemporáneos sobreviveu por quatro anos, algo atípico para o mercado editorial mexicano da época e, tendo em vista seu alto preço, circulou entre a elite intelectual e financeira mexicana. E os seus colaboradores, já conhecidos no cenário cultural, ganharam uma notoriedade pública que levou ao longo confronto cultural de 1932, iniciado quando Alejandro Nuñez Alonso – espanhol radicado no México – publicou, no dia 17 de março, a enquete “Está en crisis la generación de vanguardia?” no periódico *El Universal Ilustrado*, envolvendo diversos contemporáneos. O fato de que o grupo – ou o “conjunto de individualidades” – já começava a se dissolver parecia justificar a enquete. Como será demonstrado, a polêmica intensificou as rivalidades que vinham sendo formadas após 1925, repetindo os mesmos argumentos homofóbicos e machistas como legitimação de uma “cultura revolucionária” que servia de substrato ideológico para o Estado pós-revolucionário.

A matéria de Alejandro Nuñez Alonso é bastante tendenciosa e muitas vezes busca distorcer o sentido das respostas dos entrevistados. Com frequência, as edições das entrevistas foram caracterizadas por cortes e mesmo por invenções que iam no sentido contrário das falas dos entrevistados, sendo estas, muitas vezes retificadas posteriormente pelos escritores – nunca por Nuñez Alonso.

Os primeiros entrevistados foram Guillermo Jiménez¹⁵² – escritor e jornalista, próximo ao grupo –, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Salvador Novo, Samuel Ramos, Bernardo Ortiz de Montellano e Abreu Gómez. Felipe Teixidor¹⁵³ e Francisco Monterde¹⁵⁴ não responderam. Como se pode notar, nem todos os entrevistados pertenciam ao grupo dos Contemporáneos, mas todos colaboraram na revista homônima. Nas respostas dadas, Guillermo Jiménez apontou Novo e Villaurrutia como “a alma do grupo”, destacou as conquistas, afirmou seu saldo positivo e disse que as “revistas literárias devem viver menos que seus fundadores”.¹⁵⁵ Villaurrutia declarou-se satisfeito com o que fizeram, negou a crise, ressaltando que o grupo continuava trabalhando, afirmou a existência de seguidores – os jovens da revista *Barandal*¹⁵⁶ – e contestou que

152 Guillermo Jiménez (1891-1967) foi um escritor e jornalista, cujas obras literárias eram caracterizadas por serem relatos breves, mundanos e sentimentais. Embora não fosse parte dos Contemporáneos, possuía afinidades literárias com o grupo.

153 Felipe Teixidor (1895-1980) nasceu em Barcelona e naturalizou-se mexicano. Exerceu diversos cargos públicos e colaborou com a revista *Contemporáneos*.

154 Ver o capítulo 1 dessa tese.

155 SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 112.

156 *Barandal* circulou entre os anos de 1931 e 1932 e foi editada por Rafael López Malo, Octavio Paz,

Contemporáneos não foi uma revista de grupo, mas sim uma revista “de diretor”, referindo-se a Ortiz de Montellano.¹⁵⁷ Gorostiza – cuja entrevista foi a mais polêmica – retificou sua atitude “europeizante”, afirmou a crise e defendeu que “a ‘universalidade’ na literatura, quando não é sentida, e ainda o sendo, corre o perigo de ficar no mimetismo”.¹⁵⁸ Salvador Novo disse que a crise existia para uns, enquanto para outros não, enfatizou as relações entre os escritores e seus mecenas, e observou as rupturas literárias como benéficas para o “avanço” da literatura, não se importando se novos grupos ocupassem o lugar dos *Contemporáneos*.¹⁵⁹ Samuel Ramos afirmou haver repensado sua atitude após voltar de uma viagem à Europa, confirmou a crise e disse que a literatura europeia responderia a “um meio que a justificava”, enquanto a dos *Contemporáneos* “era escrava da europeia” e não respondia ao meio mexicano.

Das respostas, é possível explorar ao menos dois pontos: como os escritores percebiam a dependência que sentiam para o financiamento de suas empreitadas; e a questão do “mimetismo”, que foi uma constante ao longo de toda a polêmica. Em relação ao primeiro, a resposta de Novo é bastante representativa:

Es evidente que, en México, los autores necesitan siempre de un mecenas. Cuando existe este personaje magnánimo con las letras, los autores trabajan y publican. Cuando desaparece el mecenas, la producción se interrumpe. Otra característica de la crisis es que la mayoría de los escritores, sean o no de vanguardia, toman la literatura como un medio y no como un fin. Conseguido el fin, que no es literario precisamente, se acaba el medio, que sí es literario.¹⁶⁰

A resposta de Novo é algo que já debatemos anteriormente neste trabalho e será um tema constante ao longo dele, mas tem o mérito de explicitar a percepção de que ao menos parte do grupo almejava uma literatura independente de questões políticas e sociais, configurando-se como um fim em si mesmo e não como um “meio” para obter favores pessoais. Esta visão da literatura era uma novidade na cultura literária mexicana que, no século XIX, esteve majoi-

Salvador Toscano e Arnulfo Martínez Lavallo, estudantes da Escola Nacional Preparatória.

157 SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 114.

158 *Idem*, p. 115.

159 *Idem*, p. 116-117.

160 *Idem*, p. 116.

ritariamente vinculada a uma concepção utilitarista e formadora de cidadania que, como visto, era comum não apenas no contexto mexicano, mas em outros lugares do Ocidente. Essa disputa entre uma literatura utilitária e uma literatura autônoma foi uma das principais questões da polêmica de 1932, funcionando como concepções sensíveis estruturantes não apenas do debate, mas da forma de se produzir literatura, sendo as vanguardas uma ruptura na sensibilidade literária historicamente formada no país até então. Afinal, é nisso que se constituíram as vanguardas tanto na Europa quanto na América Latina: em ser uma ruptura não apenas estética mas, principalmente, sensível, frente a um mundo no qual todas as certezas pareciam se dissolver.

E isso se vincula ao segundo ponto desatado logo no início da polêmica: a questão da “imitação”. Para isso, voltemos ao argumento de Samuel Ramos:

La literatura europea, como quiera que se la juzgue, responde a un medio que la justifica. Y la nuestra, la de nuestro movimiento, no; era esclava de la europea, estaba rendida a ella, y la equivocación aparece patente al comprobar que nuestro medio no es igual al europeo, y que nuestros problemas son distintos a los que pueda tener cualquier país de Europa. El escritor, que tiene que actuar en todos los campos de la biología de su país, no podrá nunca, con ningún pretexto, sustraerse de los problemas esenciales, que forman la entraña de su medio y ambiente. Por eso mismo seguir las tendencias literarias de Europa significa, a fin de cuentas, *copiar o imitar* a Europa. Y ésta es una pobre exigencia para el escritor que se estime. Las naciones de Hispanoamerica todavía no estamos sincronizadas con las europeas. Por tanto, conviene buscar nuestro pulso y vivir conforme a sí; porque es cultura, substancia. Éste es el camino a seguir por nuestra literatura.¹⁶¹

A entrevista de Samuel Ramos pode ser tomada como exemplo da intenção de estabelecer uma separação clara entre o original e a “cópia” a partir de uma literatura que funcione como “resposta” a um meio – “La literatura europea, como quiera que se la juzgue, responde a um médio que la justifica. Y la nuestra, la de nuestro movimiento, no [...]”. Nós já vimos como esta oposição é arbitrária, mas vamos remeter à teoria do ficcional para elucidar a questão. Os “usos do fingir” – seleção, combinação e autodesnudamento do ficcional – substituem a oposição “real”/“fictício” pela tríplice “real-fictício-imaginário” – de acordo com Wolfgang Iser – sendo

161 *Idem*, p. 118. Grifos nossos.

a obra vinculada ao “real” a partir da mimesis. Essa realidade, no entanto, é sempre alterada pelo uso da ficção como agente mediador entre nossos sentidos e o mundo físico. Assim, nem a literatura europeia, nem a mexicana são simplesmente respostas a um meio, mas antes colaboram em sua construção a partir da ação da mimesis. Enquanto representações, elas “copiam” elementos presentes em determinado meio e os transformam, formulando algo novo.¹⁶²

As vanguardas mexicanas – e poderíamos estender isso ao Estridentismo – não poderiam nunca ser simples “imitações” da arte europeia, nem mesmo se assim o desejassem. Esta divisão entre vanguardas europeias e latino-americanas é um falso problema, pois, exceto pelo Futurismo, que foi a primeira vanguarda, todas as outras – europeias ou não – foram posteriores e incorporaram suas ideias, como a referência a elementos modernos, o verso livre – cujo primeiro uso se deu com Walt Whitman, em meados do século XIX –, a fragmentação do discurso, o potencial metafórico. É importante remeter, mesmo que brevemente, à polêmica sobre as “ideias fora do lugar” e extrair dela a conclusão de que as ideias sempre são adaptadas ao meio em que se disseminam¹⁶³ e que, menos que uma relação direta entre “ideias” e “realidades”, o que se observa são relações entre as ideias a respeito de si mesmas. Sendo assim, o que se nota são superposições e coexistências de ideias que disputam entre si a partir do campo da linguagem, cabendo aos sujeitos históricos, a partir de suas perspectivas, o litígio do que cada um considera quais ideias estão “fora” ou “no lugar”.¹⁶⁴ Ressaltamos que isso não significa que as ideias não se movam no campo do “real”, mas sim que elas próprias colaboram na determinação de nossas sensibilidades em torno dele.

Em relação à polêmica, é necessário ressaltar que os opositores aos Contemporâneos muitas vezes lançaram mão de atuações escusas. Em certos casos, a situação chegou à peculiaridade, como foi o caso da “distorcida” entrevista con-

162 Consideramos que a tensão entre ambas as funções observadas na mimesis por Aristóteles – imitação e representação – sobreviveram. Nesse sentido, tudo o que chamamos de “representação” carrega essa tensão: por um lado ela copia, repete, parcelas de um elemento primário; por outro, sempre cria algo novo, transportando essas parcelas de repetições para outro objeto. Isto está em sintonia com o que Wolfgang Iser chamou de “atos de fingir”, sendo esta tensão e criação o resultado de uma seleção e combinação de elementos já existentes. A mimesis que vincula tais atos ao “real” é justamente esta tensão entre o “velho” e o “novo”. Em linhas gerais, *toda representação imita e inova simultaneamente*. Ver ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Domínio Público. Edição kindle, pos.749-754.

163 Desnecessário entrar no debate de qual concepção é mais apropriada, se a de Roberto Schwarz ou a de Maria Sylvia Carvalho Franco.

164 PALTÍ, Elías. *O tempo da política: o século XIX reconsiderado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

cedida por José Gorostiza a Febronio Ortega¹⁶⁵, publicada em duas partes, sendo a primeira no dia 27 de março¹⁶⁶ e a segunda no dia 3 de abril¹⁶⁷ nos números 1146 e 22 da *Revista de Revistas*. Ao que parece, Ortega alterou o sentido das respostas de Gorostiza, dirigindo sua fala para uma defesa da necessidade dos escritores em voltar a 1917 e reavaliar tudo que havia sido feito desde então:

– ¿Y qué es lo que debía hacerse? [Pablo Leredo – pseudônimo de Ortega]

– Poner a flote nuestro complejo de inferioridad, reconocer sinceramente que somos poco, que carecemos de tradición, de cultura, de espiritualidad – todo lo que representan para Europa sus tres mil años de civilización –; en una palabra, saber en dónde estamos y partir de ahí y no de un punto imaginario. [Gorostiza]

– Gorostiza, fijese bien en lo que afirma, pues su programa se reduce a volver a 1917, a declarar que hemos perdido quince años. [Ortega]

– Exactamente. Debemos volver a 1917.¹⁶⁸

Além disso, a suposta entrevista apontava Mariano Azuela como o “único grande escritor” que existia no México, devido à sua humildade, honradez e seu “enraizamento” no solo mexicano. Se tais posicionamentos não correspondem aos de Gorostiza, isso não invalida o documento. Pelo contrário, o que as distorções e invenções de Ortega indicam são mais a opinião do próprio entrevistador do que a do entrevistado. Não se pode deixar de lado que, em uma polêmica, os argumentos são construídos muitas vezes buscando notoriedade e que o tipo de atuação evidencia uma forma de se representar publicamente. As revistas também funcionam a partir de fins comerciais e, é claro, uma polêmica, quanto mais intensa, gera maiores possibilidades de vendagem.

165 Ver capítulo 1.

166 SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 126-130.

167 *Idem*, p. 140-143. A numeração das edições, apesar de estranha, é a informada na coletânea organizada por Sheridan.

168 *Idem*, p. 141. Grifos no original. Febronio Ortega é, na verdade, Gregorio Ortega, o responsável pela difusão da obra de Mariano Azuela no exterior. Ver o capítulo 1 dessa tese e GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

Em sua retificação, Gorostiza respondeu a Nuñez Alonso afirmando que Ortega publicou a entrevista sem sua autorização e distorceu diversos aspectos dela, desde elementos argumentativos, até mesmo a respeito do conhecimento literário de seus colegas.¹⁶⁹ Gorostiza disse que não iria responder todos os aspectos da entrevista, deixando para fazer isso apenas quando a polêmica tivesse terminado.¹⁷⁰ Optou então por se retirar do debate.

A “entrevista” publicada lhe rendeu ataques posteriores, advindos de seus colegas. Jorge Cuesta, em artigo publicado no *El Universal Ilustrado*, em 14 de abril, criticou Gorostiza por dizer que os Contemporâneos “se copiavam uns aos outros”¹⁷¹; e Ortiz de Montellano, no dia 20, disse que o colega “perdeu uns dez anos de sua vida literária e trata de nos fazer todos perder”.¹⁷² Por outro lado, Febronio Ortega, no dia 17 de abril, reclamou da retificação feita por Gorostiza, reafirmando a veracidade do que foi dito na entrevista e chamando-o de covarde.¹⁷³ Gorostiza retornou mais uma vez ao debate, apenas para responder a Ortega, afirmando que, ao dizer que “era preciso voltar a 1917” estava se referindo a um sentido metafórico, não como se compreendia 1917 em sua época, mas sim a partir de 1932.

Apesar dessas disputas secundárias, as relações entre arte, literatura e política foram o centro da polêmica. No dia 26 de março, a Frente Única de Luta Contra a Reação Estética (FULCRE) publicou no jornal *El Nacional* – vinculado ao PNR – o texto *Intelectuales de vanguardia invitan a los retrógrados a una lucha ideológica a campo raso*, assinado por David Alfaro Siqueiros, Xavier Villaurrutia, Silvestre Revueltas e Luis Sandi.¹⁷⁴ O documento, na linha do que se verificou na polêmica de 1925, separava o campo artístico entre os artistas modernos mexicanos, defensores da Revolução, que se baseavam na tradição mexicana e, ao mesmo tempo, faziam esforços no caminho do classicismo, e, do outro lado, os intelectuais “retrógrados” e “conservadores”, que

169 *Idem*, p. 143-144.

170 Isso seria feito no artigo “La poesía actual de México”, publicado em 1937.

171 SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 164.

172 *Idem*, p. 173.

173 *Idem*, p. 167-168. Sheridan desconfia que Villaurrutia ajudou Ortega a elaborar a resposta, o que demonstra, mais uma vez, as rivalidades presentes dentro do grupo.

174 Luis Sandi Meneses (1905-1996), foi um músico e compositor. Também foi fundador do Coro de Madrigalistas de Belas Artes (vinculado ao Instituto Nacional de Belas Artes), secretário do Conservatório Nacional de Música da Cidade do México e diretor da Orquestra Sinfônica do México e da Orquestra Sinfônica Nacional.

praticavam técnicas “ultrapassadas” – provavelmente a pintura de cavalete – e não aproximavam a arte da política. O documento não poderia ser mais claro ao expor essa relação entre arte e política:

La obra estética no puede sustraerse a las condiciones en que se produce. En ella se reflejan inevitablemente las contiendas entre las clases antagónicas. La obra plástica ha jugado siempre un papel político y lo seguirá jugando mientras exista la lucha de clases. La Historia del Arte es magnífico terreno objetivo para regir fielmente el proceso histórico de la lucha de clases.

[...]

Si la convicción ideológica es la mayor fuerza motriz impulsora de la creación estética *dentro de la actual sociedad*, lógico es suponer que son los productores de arte adictos a la lucha del proletariado, lucha fervorosamente optimista, lucha de proporciones inmensas [*sic*], que no tiene igual en la historia del mundo (superior en mucho al misticismo religioso que impuso a las masas tumultuosas que lucharon por el cristianismo), quienes están en condiciones de crear arte grande. Los productores de arte, adictos a la clase capitalista, clase decadente que siente sin duda alguna la proximidad de su fin, participan lógicamente del desaliento de ésta y por lo mismo se expresan sin convicción, esto es, sin fuerza emotiva y humana.¹⁷⁵

A linguagem verificada no documento foi bastante utilizada na literatura da década seguinte, alinhando literatura e governo. O texto, publicado em um jornal de grande circulação, manifesta o fortalecimento de um viés político-artístico cujos inícios verificamos na década de 1920. Também é interessante o nome de Villaurrutia figurar na lista de assinantes, o que nos leva a pensar que o desejado para a literatura, ou seja, sua autonomia frente à política, não necessariamente era defendido em outros campos, como as artes plásticas. De qualquer forma, o que se observa são as diversas contradições desses intelectuais, bem como a dinâmica de suas redes. É preciso estar atento às modificações e nuances em suas trajetórias e discursos, muitas vezes circunstanciais. Pouco tempo após assinar o texto, Villaurrutia e seu grupo começou a ser atacado publicamente em meio à polêmica que se iniciava.

175 [Apud] SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 125.

E um dos principais ofensores foi um ex-aliado: Ermilo Abreu Gómez, que trabalhou em *Contemporáneos* por quase três anos – era amigo de Torres Bodet quando ingressou no corpo de redatores. Abreu Gómez tornou-se, junto com Héctor Pérez Martínez – um então iniciante e desconhecido crítico literário –, o principal rival do grupo na polêmica e permaneceria nela mesmo quando todos os outros participantes já tivessem se retirado. Segundo Sheridan, o que motivou Abreu Gómez a atacar os Contemporáneos foi mais um rancor derivado de um problema com Jorge Cuesta do que propriamente uma revisão crítica e racional de sua atitude humanística.¹⁷⁶

Abreu Gómez entrou na polêmica a partir de um artigo publicado em *El Universal Ilustrado* no dia 28 de abril, cujo título repetia a enquete de Nuñez Alonso: “Existe uma crise em nossa literatura de vanguarda?”. No artigo, Abreu Gómez resumiu as posições de cada um dos Contemporáneos até aquele momento¹⁷⁷; afirmou que os vanguardistas europeus, tais como Proust, Valéry e García Lorca, faziam uma “digestão ordenada” de uma cultura clássica que alguns vanguardistas mexicanos sequer conheciam¹⁷⁸; repetiu o argumento de que as vanguardas mexicanas realizavam um “lamentável transplante” das vanguardas europeias, o que resultava em uma esterilidade que não podia ser reproduzida “em nossa terra”.¹⁷⁹ Em oposição a tais posturas, o crítico afirmou que a literatura deveria servir para organizar a cultura de um povo e que nenhuma cultura popular poderia ser organizada sobre os resíduos de livros que se dedicavam a buscar fórmulas que lhe davam a “aparência de vitalidade”¹⁸⁰; defendeu o vanguardismo “humano” na pintura, oposto às “más vanguardas pictóricas” do país¹⁸¹; apropriou-se de maneira parcial do *Discurso por Virgílio* de Alfonso Reyes;¹⁸² apontou contradições em Salvador Novo, a partir de Gide¹⁸³; e defendeu a postura do professor – aqui considerado no sentido amplo da

176 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México D.F.: Fondo de Cultura Económico, Primera Edición Eletrónica, Kindle, 2015, pos.7447.

177 SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 173-175.

178 *Idem*, p. 175-176.

179 *Idem*, p. 176.

180 *Idem*, p. 177.

181 *Idem*, p. 177.

182 *Idem*, p. 178-179; nota 83. Abreu Gómez apropriou-se do texto de Reyes a partir de uma perspectiva que valorizava um “retorno ao mexicano” e rejeitava as “influências exóticas”, descartando o aspecto universalista defendido por Reyes no mesmo discurso.

183 *Idem*, p. 180-181; nota 90.

palavra, como “alguém com conhecimento para transmitir” – não como um “ente de livros”, mas sim como “um coração a serviço de uma doutrina ideal”.¹⁸⁴

Em relação à ideia das vanguardas mexicanas como “transplante” da cultura europeia, não resta o que dizer. Já analisamos esta teoria e os argumentos de Abreu Gómez não trouxeram nada de original para o tema. A defesa de artistas que “se voltavam para o mexicano”, por outro lado, é interessante por funcionar como exemplo de que, para Abreu Gómez e muitos outros intelectuais, era possível uma outra ideia de vanguarda, alinhada com os interesses ideológicos da “cultura revolucionária” que se formava. Segundo o polemista:

No son grandes ni han influido tan poderosamente en la consciencia nacional y el gusto actual, Rivera u Orozco o Lazo¹⁸⁵ o Mérida¹⁸⁶ o Rodríguez Lozano¹⁸⁷, precisamente porque son nuevos o porque son diestros en el manejo de sus artes, sino porque han sabido rebasar sobre las formas, sobre los aspectos, el espíritu nuevo de México, el ansia de nuestra sensibilidad y de nuestra capacidad de pensamiento. Esta vanguardia de la pintura, *haciéndose humana*, destruyó la rutina de las malas vanguardias pictóricas de México que habían soterrado el espíritu bajo la fórmula. El análisis humano de nuestra pintura moderna revelaría el enigma del problema que debe resolver nuestra literatura.¹⁸⁸

Ao que o trecho citado indica, Abreu Gómez não restringe o “vanguardismo pictórico” ao muralismo – embora todos tenham pintado murais, Rodríguez Lozano só o fez posteriormente, em 1942, quando foi preso em Lecumberri –, mas sim a pintores que tenham representado a cultura mexicana em suas produções. O trecho é particularmente interessante pelo uso da expressão “vanguarda humana”, claramente uma oposição à concepção de “arte desumanizada” de Ortega y Gasset, cujas teorias serão mencionadas diversas vezes ao longo da polêmica, sempre associando as

184 *Idem*, p. 182.

185 Agustín Lazo (1896–1971), pintor e dramaturgo, considerado um dos pioneiros do surrealismo mexicano. Foi amante de Xavier Villaurrutia, cuja relação Novo menciona em *La estatua de sal*.

186 Carlos Mérida (1891–1985) nasceu na Guatemala e naturalizou-se mexicano. Fez parte do movimento muralista.

187 Manuel Rodríguez Lozano (1891–1971) foi um versátil pintor mexicano. Embora nunca tenha feito parte do grupo, teve vínculo com os Contemporâneos.

188 SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 177. Grifos nossos.

vanguardas europeias ou os Contemporâneos – quem, como vimos, se opuseram à concepção do filósofo espanhol – à ideia de “desumanização da arte”.

Como o trecho também evidencia, o exemplo dessa “vanguarda humana” também deveria ser aplicado na literatura e, de fato, Abreu Gómez, no mesmo texto, mencionou escritores e obras que atendiam a esse perfil:

Véase como la vanguardia no puede estar sino en aquellos escritores que han sabido contribuir, aun a costa de una gran tragedia interior, al sostenimiento y a la organización de nuestra personalidad criolla. [...] Para la América, son vanguardia Guiraldes, Rodó, Montalvo, Martí, Darío; para nuestro solar de ayer lo son Lizardi, Inclán, Del Campo, Cuéllar, López Velarde; para el de hoy, Azuela, Gómez Palacio, Martín Luis Guzmán, López y Fuentes, Robledo, Rafael Muñoz, y también ¿por qué no decirlo de una vez? Este Novo, monstruoso enigma de una vanguardia preciosa en la que no cree.¹⁸⁹

Como pode ser visto, a vanguarda, para Abreu Gómez, era aquela que não rompia com a representação “realista” do objeto representado (e que não fosse contra o que ele considerava uma “moral mexicana”)¹⁹⁰, ainda que incorporasse rupturas estéticas (como é o caso de Darío ou Martí). É importante a menção aos escritores que mais tarde comporiam o cânone do romance da Revolução Mexicana. É o primeiro documento que encontramos que menciona Azuela, Martín Luis Guzmán, López y Fuentes e Rafael Muñoz como parte de um mesmo *corpus* bibliográfico. Isso demonstra que uma concepção unitária de textos literários que representassem a Revolução começava a se formar. O fato de que começavam a ser percebidas não mais como obras isoladas, mas como partes de um conjunto – por certo arbitrário – dava um diferente sentido para o lugar social dessa literatura no México pós-revolucionário. Some-se a isso o fato de que este apontamento deu-se em meio a uma polêmica que, no momento em que Abreu Gómez se inseriu nela, já tinha adquirido uma grande força e visibilidade. Obviamente, ainda era muito cedo para que tal tradição literária se formasse, mas o fato de que tais escritores, bem como outros futu-

189 SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 180. Guillermo Sheridan afirma não saber quem seja o “Robledo” mencionado, supondo que talvez Abreu Gómez esteja se referindo a Hernán Robledo, nicaraguense arraigado no México, admirador de Pancho Villa.

190 Pela “moral mexicana” de Abreu Gómez, entenda-se uma compreensão masculina e homofóbica a respeito do que deveriam ser os “valores mexicanos”.

ramente associados ao cânone revolucionário, fossem mencionados durante a polêmica, certamente colaborou para a percepção dos mesmos como parte de um conjunto textual.

Não obstante, pode parecer estranha a menção a Salvador Novo como parte do mesmo grupo de escritores “vanguardistas”. Tal menção sinaliza para um momento no qual as concepções de “literatura revolucionária” ainda não estavam claras, mas também não se pode esquecer que as polêmicas são momentos propícios para verificar o que foi apontado por Elias Palti: o sentido do que é dito não deve ser buscado apenas no significado das palavras, mas em contato com o remetente, o destinatário e o contexto no qual as coisas são ditas.¹⁹¹ Nesse sentido, a inclusão de Novo em meio a esse conjunto de autores vem acompanhada de uma subversão de uma fala associada a Novo, apropriada de Gide: “o local é o universal”. Abreu Gómez cita (em francês) diretamente as palavras do escritor em *Novos Pretextos*, obra publicada em 1911: “Las obras más humanas, las que siguen siendo de interés general, son también las más particulares, aquellas en las que se manifiesta de manera más especial el genio de una raza a través del genio individual”.¹⁹² Assim, é preciso levar em consideração que se trata do uso de um texto de Gide por Abreu Gómez para subverter o lugar de Novo e o sentido de seu posicionamento no debate. Ou seja, se o significado das palavras remete a um elogio a Novo, o sentido delas, no contexto da polêmica e da maneira como são articuladas por Abreu Gómez, foi, na verdade, o de um *ataque* ao poeta. O texto, publicado no periódico cultural de maior circulação na Cidade do México nas décadas de 1920 e 1930, foi dirigido ao grande público – ou ao menos ao público letrado do México –, o que incluía os próprios Contemporâneos. Assim, Abreu Gómez, mais do que esclarecer algo, queria provocar seus oponentes. As polêmicas movimentam muitos afetos, às vezes tanto ou mais que argumentos racionais.

Por último, deve ser mencionado que o texto de Abreu Gómez é mais extenso que muitos outros da polêmica¹⁹³, o que suspeitamos ter ocorrido em função do potencial de sua argumentação para incitar ainda mais o já conturbado debate. Também demonstra que a polêmica ganhava notoriedade e – possivelmente – aquecia a venda dos jornais e revistas culturais da época.

191 PALTÍ, Elías. *O tempo da política: o século XIX reconsiderado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

192 Utilizamos a tradução ao espanhol de Guillermo Sheridan, In: SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 181.

193 Ainda que não tenhamos acesso ao documento original, o texto foi publicado originalmente nas páginas 10, 48 e 49 da edição 781 do referido jornal. A maioria dos artigos publicados ocupava uma página.

Em carta a Genaro Estrada e Alfonso Reyes, datada do dia 3 de maio, Abreu Gómez reproduz a ideia de que existiriam alguns escritores vanguardistas “inumanos” e associa a Revolução Mexicana com o “despertar de uma nova consciência”. Nas palavras de Abreu Gómez:

La Revolución no está en el gobierno. Tal vez en el gobierno es donde menos está. La Revolución está en el despertar de una conciencia humana hacia lo humano. Se han arrancado las vendas de las llagas. Los revolucionarios de oficio creen curarlas ignorándolas o enriqueciéndose. Ciegos y pobres. ¿Cómo es posible continuar, atento el oído al ritmo de fuera y sordo al sentido más íntimo de lo propio, a la desolación de aquí dentro? ¿Qué justifica esta labor preciosa en medio de un charco de sangre? ¿Cómo proseguir confeccionando obras de respiración prenatal? No se oye el clamor de la gente, porque el egoísmo individual lo come todo. Es un crimen proseguir abriendo esta brecha.¹⁹⁴

No trecho acima nota-se a associação e crítica a dois tipos sociais: os burocratas que “corrompem” os ideais revolucionários, enriquecendo-se através dos cargos públicos, e os literatos “preciosistas”, “surdos” ao “clamor popular” devido ao seu “egoísmo”. A Revolução encarnaria uma nova forma de consciência em relação ao humano, por isso, ela seria oposta à literatura vanguardista dos Contemporâneos, vista como “desumana”.

Não seria exagero afirmar que esta concepção dos burocratas como corruptores da Revolução tenha sido provocada em Abreu Gómez a partir dos primeiros romances “revolucionários”: em algumas obras de Azuela – como é o caso de *Las moscas* (1918) e *Las tribulaciones de una familia decente* (1918) –, bem como em *La sombra del Caudillo*, de Martín Luis Guzmán, este era um tema central. Ressaltamos também o fato de que os Contemporâneos atuavam na burocracia pública, o que, de certa maneira, poderia servir para equivaler a corrupção burocrática com a literatura “preciosista” dos poetas. Embora não possamos comprovar com eficácia esta hipótese, não se pode descartar a possibilidade desse sentido implícito na crítica de Abreu Gómez. De qualquer maneira, é evidente a crítica tanto aos corruptores dos ideais revolucionários quanto aos Contemporâneos.

Outro elemento a ser ressaltado na participação de Abreu Gómez na polêmica é a reprodução de um tom homofóbico e misógino, semelhante ao que

194 SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 199.

vinha sendo utilizado para atacar os jovens desde a polêmica de 1925. Permeando todo o seu discurso, destacou-se sobretudo no trecho abaixo:

Quiérese tan sólo advertir, antes de que sea demasiado tarde, cómo cierta parte de la obra realizada por la vanguardia literaria es ineficaz para la formación y el crecimiento espiritual de nuestra literatura. La cuestión, en el fondo, más que literaria, es filosófica. Implica una revaloración humana de nuestras actividades y posiciones. *Y aquí no valen burlas, ni dengues pueriles, ni muecas femeninas: aquí sólo los hombres tienen la palabra.*¹⁹⁵

Como pode ser observado no trecho acima, mais que literário, para Abreu Gómez tratava-se de uma questão filosófica. A literatura deveria se pautar não apenas por questões estéticas, mas por uma “filosofia” que se identificasse com os valores da “cultura revolucionária”, os quais se fundamentavam em uma “virilidade” que excluía completamente as mulheres e os homossexuais – entenda-se, os Contemporâneos. Assim, na percepção de Abreu Gómez, eram os homens que deveriam decidir quais características fariam parte da reformulação da identidade nacional, associando diretamente a Revolução com o lugar do masculino, por excelência. Apagava-se assim o lugar e a força das mulheres que lutaram na Revolução, restando-lhes apenas o silêncio e a submissão, muitas vezes representados na literatura.¹⁹⁶ Aos homossexuais, o lugar de sempre: a marginalização e o ataque público.

A carta de Abreu Gómez para Genaro Estrada e Alfonso Reyes era, ao mesmo tempo, um reconhecimento da autoridade cultural dos escritores e um apelo para que intervissem na polêmica. Abreu Gómez afirma que apenas o exemplo dado por eles não tinha possibilitado que os jovens pudessem “revisar” seu posicionamento. A princípio, nenhum deles se posicionou e Alfonso Reyes o fez meses depois, em julho, após muita resistência. Nesse período, Reyes ocupava a embaixada do México no Brasil e seu acesso à polêmica era bastante restrito.

Ainda neste momento inicial da polêmica, Jesús Soto, um colaborador ocasional nas revistas *El libro y el Pueblo* e *Crisol* – pertencente ao Bloco de Obrei-

195 ABREU GÓMEZ, Ermilo. ¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia? In: SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 181. Publicado originalmente em *El Universal Ilustrado*, n°181, no dia 28 de abril de 1932. Grifos nossos.

196 A questão das mulheres durante a Revolução será abordada em capítulo posterior.

ros Intelectuais (BOI), – publicou nesta última, no dia 26 de abril,¹⁹⁷ o texto “Una crisis de literatos”, no qual desconsiderava que os Contemporâneos ainda fossem vanguarda, ao apontar que, nos dez anos anteriores, teriam se tornado um dos grupos centrais das correntes literárias mexicanas e também por pertencerem a tendências existentes ainda mais antigas nos demais países da Europa e América. Além disso, havia o fato de que nem os escritores eram mais jovens, nem suas obras eram novas, tendo surgido já outros grupos posteriores.¹⁹⁸ Soto também afirmou que o grupo estava se dispersando, o que surpreendia pela rara homogeneidade com que vinha atuando nos recentes anos.¹⁹⁹

Mas o mais importante do artigo de Jesús Soto é a afirmação de que o grupo não estava em sintonia com a sensibilidade dos mexicanos, algo que parecia de acordo com o desejo dos próprios membros do grupo:

No hay casi, en su obra total, nada que hiera hondamente la sensibilidad de los mexicanos y de ahí más que todo es de donde deriva su repulsa. [...] Y por último, aunque se manifieste mucho aprecio para ellos en los círculos intelectuales superiores y en los de *snobs* siempre a caza de rarezas, no han llegado a gustar jamás, no digamos a las masas, pero ni a un término medio del público. Posiblemente esto no les importa y hasta parecen haberlo buscado, pues quieren profesar el principio de que el arte es una selección que puede reducirse a oscura clave de iniciados. Y en este culto desde hace mucho se encerraron en su alta torre, desde cuyos ventanales asoman para ver el vulgo, ostentando una superioridad verdadera o fingida de la cual sólo un pequeñísimo número debería afanarse. No obstante, no hay que negar el claro talento de media docena o más de ellos, cuya fina labor al cabo ha de perdurar.²⁰⁰

O texto de Jesús Soto é muito mais ameno que os de Abreu Gómez e chega a reconhecer diversos méritos literários dos Contemporâneos, como o refinamento de seu estilo e a continuidade de um trabalho de renovação artística iniciado pelo Estridentismo. Não obstante, reforça os argumentos de Abreu Gómez ao concordar com a distância entre os poetas e a “sensibilidade

197 Segundo Sheridan, apesar da publicação estar datada de 31 de março de 1932, é óbvio que ela foi publicada em finais de abril, visto que menciona documentos posteriores a março.

198 SOTO, Jesús S. Una crisis de literatos. In: SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 187-188.

199 Vimos aqui como essa homogeneidade nunca existiu de fato.

200 *Idem, ibidem*, p. 191.

nacional”, ou seja, a ideia que os “nacionalistas” tinham do que deveria ser a cultura nacional revolucionária. *Crisol* era uma revista vinculada ao setor callista do PNR, tendo como diretor Miguel Martínez Rendón²⁰¹ e Carlos Gutiérrez Cruz²⁰² como um de seus primeiros administradores. Entre seus colaboradores estavam Narciso Bassols, Gerardo Murillo, Antonio Castro Leal, Daniel Cosío Villegas, Maples Arce, Diego Rivera e Héctor Pérez Martínez. É evidente o alinhamento do artigo com o discurso oficial do PRN e, portanto, de acordo com a construção da “cultura revolucionária”.

Em relação ao último colaborador mencionado, Héctor Pérez Martínez teve uma participação de destaque na polêmica. Se os argumentos de Jesús Soto eram moderados, o mesmo não acontecia com seu colega, que fazia eco aos ataques de Abreu Gómez, reproduzindo seus principais argumentos. Pérez Martínez entrou na polêmica no dia 7 de maio, por meio de sua coluna “Escaparate”, publicada no jornal *El Nacional*, órgão oficial do PNR. O artigo reproduziu o tom machista do discurso de outros “nacionalistas” e associou o “mexicano” às tradições aborígenes, bem ao tom do discurso oficial do partido. No entanto, o principal destaque do texto é a crítica feita a Alfonso Reyes, próxima à de Abreu Gómez e sua convocação para participar da polêmica:

II – Bajo la táctica espiritual de Pedro Henríquez Ureña, el Ateneo – ¿debemos mencionar dentro de él a Alfonso Reyes? – practicó una gimnasia mental completamente mexicana evitando que los ojos se fugaran de un paisaje que era urgentemente inmediato conocer. Pero olvidada esta lección de civismo por su alejamiento, Alfonso Reyes se nos ha vuelto un devanador de rutas extrañas que no agregan a lo nuestro ni siquiera una intención guiadora; y un editor de todos – absolutamente todos – sus pensamientos, que no constituyen, en su mayoría, una invitación a seguirlo por su laberíntica multiplicidad. Y éste es el máximo reproche que “Escaparate” está obligado a enviar a Reyes, ya que él está al tanto de la polarización de la actual literatura mexicana y no ha intentado definir, en una ejecutoria certera, sus posibles realidades.²⁰³

201 Encontramos poucas informações sobre Miguel Martínez Rendón. Poeta, nasceu em Monterrey, em 1891, e faleceu na Cidade do México, em 1966. Colaborou na revista *Crisol* entre 1929 e 1938.

202 Carlos Gutiérrez Cruz (1897-1930) foi um poeta mexicano. Diversos trabalhos, como *Sangre Roja: versos libertários*, vinculavam a poesia à ideologia comunista.

203 PÉREZ MARTÍNEZ, Héctor. Escaparate. In: SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 214.

O artigo de Pérez Martínez exibiu o mesmo malabarismo intelectual de Abreu Gómez em relação ao *Discurso por Virgílio*, ou seja, valorizou o trabalho do Ateneu da Juventude e, conseqüentemente, o de Reyes no que se relacionava à cultura mexicana, e deixou em segundo plano o fato de que os ateneístas defendiam a inserção do México em uma cultura universalista, de tradição hispânica, latina e clássica. Ressaltar esse aspecto universalista do Ateneu significava, indiretamente, defender o trabalho dos Contemporâneos na cultura mexicana, um dos principais herdeiros culturais do Ateneu nas décadas de 1920 e 1930, algo que Héctor Pérez Martínez e Abreu Gómez não estavam dispostos a fazer. Ressalta-se que Pérez Martínez também reforçou o lugar de Reyes como “guia cultural” da juventude, reclamando de seu distanciamento que, ao contrário do que o autor afirmou, não estava a par da polêmica. Ainda demorou um tempo para que Reyes, incomodado com as acusações recebidas, entrasse nela. Enquanto isso, a polarização político-literária aumentou.

No mesmo dia em que Pérez Martínez publicou seu texto, Hernán Rosales, jornalista nicaraguense radicado no México, publicou no jornal *El Universal* um artigo intitulado “Literatura de farmácia”.²⁰⁴ Nele, Rosales posicionou-se ao lado dos “nacionalistas” e afirmou que as vanguardas “não penetraram na consciência de ninguém”. Destacou o surgimento do Futurismo de Marinetti e sua ideologia enaltecedora da guerra, do que se seguiu um breve resumo sobre outras vanguardas europeias, como o Ultraísmo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Unanimismo e o Criacionismo – este último gerando dúvidas se o criador foi o francês Pierre Reverdy ou o chileno Vicente Huidobro. Após esse breve histórico, avaliou os “méritos” das vanguardas:

Para quienes conozcan la producción de todas estas inquietudes que se han titulado *vanguardistas*, en que por lo general se sacrifica la gramática, la lógica, la imagen de la naturaleza para reemplazarla por la personalista del poeta, y que se proclama como base de la nueva vida el absurdo y lo inconexo, se habrá dado cuenta de que quitando lo que de farsa pudiera haber en esto, se exalta de forma crepitante el culto a la fuerza, a la varonilidad [sic] y a la volición cósmica del pensamiento. Lo que no pasa precisamente con el grupo de jóvenes intelectuales que en México pretende llevar el control de la literatura nueva, pues no han hecho otra cosa, en resumen, que desorientarse por los tristes y penosos senderos de la literatura malsana de André Gide y de Oscar Wilde.²⁰⁵

204 ROSALES, Hernán. Literatura de farmácia. In: SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 209-212.

205 *Idem, ibidem*, p. 210-211.

A estratégia de Rosales é interessante: primeiro criticou todas as vanguardas, ressaltando o que considerava seus defeitos – o personalismo, o absurdo, a incoerência; seu aspecto de farsa; sua ideologia belicista (principalmente no Futurismo). Depois, elogiou o que considerava seus aspectos positivos – o culto à força, à “varonilidade” e à “volição cósmica” do pensamento²⁰⁶; para, finalmente, negar ambos aos Contemporâneos. Estes teriam sido “desorientados” pelas leituras de Gide e Wilde. Após a discussão feita em torno desses dois autores, fica evidente que a questão aqui é a sexualidade de diversos Contemporâneos, sendo a leitura e influência de Gide e Wilde – vistos como responsáveis por “desviar” os jovens poetas da homossexualidade –, um dos fatores que os impossibilitava de realizar uma literatura “viril”, aos moldes desejados pelos “nacionalistas” para a formação da “cultura revolucionária”. A imagem de Gide não deixa de ser interessante: para Novo e Villaurrutia, era inspiração sexual e literária; para Torres Bodet, era um perigo e, ao mesmo tempo, referência literária; para os “nacionalistas”, era perigo, malefício, desvio, deturpação moral dos jovens mexicanos. Rosales direcionou-se então para outra literatura:

En literatura..., ¿qué tenemos?... Lo único que en la actualidad pudiera tomarse en cuenta en materia literaria es la novela. Inicia estas actividades, aprovechando los motivos de la época fogueada de la Revolución, Mariano Azuela con su interesante novela *Los de abajo*. Siguen más tarde los periodistas metropolitanos Rafael Muñoz y Gregorio López y Fuentes con sus novelas en talla directa, *Vámonos con Pancho Villa* y *Campamento*, y el veracruzano Mancisidor. Es probable que haya otros cultivadores de la novela en las provincias, pero de éstos sólo he leído una sugestiva novelita que se titula *La revancha*, olvidándoseme por el momento el nombre del autor.

Género que ha triunfado en definitiva dentro de los laboratorios de la Revolución es el didáctico. Numerosos maestros e historiadores, profesionistas y hombres de ciencia en general, han publicado obras definitivas que cumplen una sólida misión cultural.²⁰⁷

O trecho citado é bastante interessante, visto que apresenta diversos elementos que vemos abordando: 1) novamente menciona um *corpus* de roman-

206 Tais qualidades apresentam valores bem nietzschianos, o que indica uma possibilidade de leitura de Rosales.

207 ROSALES, Hernán. Literatura de farmácia. In: SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 211-212.

ces que futuramente seria incorporado no cânone “revolucionário”. As obras mencionadas por Rosales foram todas analisadas no segundo capítulo, o que nos dispensa de analisar os motivos desta inclusão. Ressaltamos apenas que nem Rosales, nem Abreu Gómez mencionaram *Cartucho*, de Nellie Campobello, não se sabe se por desconhecimento ou por ser uma mulher, ou, possivelmente, as duas coisas estavam relacionadas. De fato, pelo que observamos até o momento, não havia muito espaço para as mulheres – e os homossexuais – no campo literário mexicano. Campobello, neste momento, já trabalhava na Escola Nacional de Dança, na elaboração dos balés revolucionários; 2) reforça o caráter didático que caracteriza a “cultura revolucionária” e que deveria estar presente na literatura “revolucionária”; 3) compreende o desenvolvimento cultural mexicano como uma “missão”. Associada ao seu caráter didático e à “cultura revolucionária”, a linha argumentativa conduz a compreender a literatura como algo que deveria ter uma função social, ou seja, “útil”, exatamente como vinha sendo defendido pelos nacionalistas desde a polêmica de 1925.

A associação desse *corpus* com o didatismo e sua função social foram elementos fundamentais para a construção da tradição literária que mais tarde ficou conhecida como “romance da Revolução Mexicana”. A formação desse cânone deu-se por meio de disputas públicas – e privadas – acirradas, sendo necessário, para se consolidar, a desvalorização ou anulação de outras correntes literárias.

É certo, no entanto, que os Contemporâneos, como disse Jesus Soto em “Una crisis de literatos”, não procuravam se aproximar das camadas populares em suas obras literárias. Um grupo de escritores de formação ateneista/arielista que tinha autores como Nietzsche, Ortega y Gasset – apesar das discordâncias com alguns argumentos –, Gide – em seu momento mais próximo de Nietzsche –, Wilde, Proust, Huysmans e os modernistas mexicanos como referências, provavelmente não se interessaria por representar as camadas populares em sua literatura; tampouco elas aparecem em seus romances ou são o centro de seus poemas.

Jorge Cuesta expressou, de maneira clara, esse afastamento das classes populares e de uma literatura “útil” em artigo publicado no dia 19 de julho, no jornal *Excélsior*²⁰⁸:

Sólo el artista reconoce al artista; sólo el mejor reconoce al mejor. Es por eso que el arte, el verdadero, es, según la expresión de Nietzsche, un arte para artistas. El público no lo disfrutará nunca.

208 CUESTA, Jorge. Conceptos del arte. In: SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 314-317.

Aquellos, entre el público, que además de un alma pequeña tienen el deseo de ocultarla, son los que luego dedican el arte al cumplimiento de una misión característica que los libra de ser medidos con la aplicación universal de su valor. Para ocultar su pequeñez, ocultan que el arte es un valor, una grandeza aplicable a todo, excepto a ellos mismos. Lo retiran de la vida, dentro de un recinto imaginario donde sólo cabe lo *artístico*, y si la traen de nuevo a la vida de la que antes lo retiraron, de la que antes substrajeron todo valor, es para hacerlo *vital*, para desvalorizarlo, para darle un contenido no artístico sino religioso, moral etcétera. Para ellos, ya no es el político, ya no es el religioso, ya no es el hombre de la sociedad, ya no es el hombre de la vida, ya no son ellos, en quienes puede encontrarse al artista, al mejor, al grande. Esto equivaldría a no separar la vida del arte; a obligar la vida a la grandeza, y a expulsar de ella, por lo contrario, lo miserable y lo mediocre. Para ellos, es el arte el que debe descender y empobrecerse; es el artista quien debe servir al político, al religioso, a la nación, a la vida; es el hombre mejor quien debe servir al hombre inferior; y es el hombre pequeño, son ellos, quienes deben engrandecerse con la grandeza que no es suya. Según ellos, el arte es para ellos, para el público.

Óigaseles predicar un arte para el pueblo, un arte para el proletariado, un arte para todos, un arte humano, ¿Qué significa ese deseo sino el de una grandeza para todos, una grandeza para los pequeños, una grandeza propia para cada cual, una grandeza de cualquier tamaño? Óigaseles decir: “La voz fuerte y la voz débil valen lo mismo en la escala de los tonos” esto es: la estupidez vale lo mismo que la inteligencia; la nobleza, lo mismo que la degeneración.

[...]

El arte no es para los pobres, para los mediocres del arte que, teniendo conciencia de su defecto, reclaman un arte propio para ellos, un arte *viril*, un arte nacional, un arte reducido a cierto miserable objeto, un arte pobre. El arte es acción y no espectáculo. La acción de cada quien es la que tiene que soportar este rigor, esta exigencia del arte que obliga a que sea mejor, a engrandecerse. El arte es un rigor universal, un rigor de la especie. No se libraré México de experimentarlo, a pesar de los imbéciles y faltos de moral que tratan de resistir a la exigencia universal del arte, oponiéndole la medida ínfima de un arte mexicano, de un arte a la altura de la nulidad humana, de

su pequeñez nacional. Será la nacionalidad lo que será medido por el arte, no el arte por ella.²⁰⁹

A citação é longa, mas resume como nenhuma outra a postura intelectual dos Contemporâneos. É óbvio que nem todos os escritores vinculados ao grupo são caracterizados pela virulência de Cuesta, sendo que, por exemplo, Torres Bodet não só concordava em grande medida com as pautas públicas dos “nacionalistas”, como atuou em conjunto com eles ao longo de toda sua vida.

O texto de Cuesta também evidencia a referência nietzschiana, notada não apenas na menção direta feita pelo autor, como também no próprio estilo da escrita, muito semelhante ao do filósofo. Também se nota tal referência na forma como Cuesta hierarquiza a sociedade: os fortes e os fracos – a “voz forte” e a “voz débil” –; a nobreza e a degeneração; os melhores em oposição aos medíocres e miseráveis; os grandes e os pequenos, os artistas e o público.²¹⁰ Apesar das diferenças consideráveis entre eles, os Contemporâneos compreendiam a arte e a cultura por uma perspectiva elitista, que hierarquizava e separava a cultura popular da “alta cultura”. Se muitos elogiavam os muralistas, por exemplo, era mais pela sua experimentação estética do que pelo didatismo de sua obra.

O artigo de Cuesta também pode ser considerado o ápice do elitismo dos Contemporâneos, momento no qual o “exclusivismo” do grupo esbarra nos ares de uma percepção reacionária sobre a arte: os adeptos de uma “cultura revolucionária”, “viril”, buscariam a degradação da arte. Em sua defesa da arte aristocrática, Cuesta quase olha com nostalgia para o passado. Nesse sentido, se no capítulo anterior percebemos a incorporação das camadas populares na literatura mexicana, agora ressaltamos a resistência a elas. A polêmica de 1932 é o ponto de inflexão entre dois olhares sobre a cultura mexicana: ou ela deveria se ater ao que a elite considerava “digno” de ser representado ou abriria caminho para as “massas”. A Revolução tensionou os limites da produção cultural no México

209 *Idem, ibidem*, p. 315-316; 317. Grifos no original.

210 Sheridan menciona *O caso de Wagner* (1880), mas também observamos os mesmos elementos em *A gaia ciência* – sobretudo nos livros I e II – e em *Genealogia da moral*. Como Nietzsche costumava repetir temáticas ao longo de seus livros, acreditamos ser possível encontrá-las em vários deles. No aforisma 77 de *A gaia ciência*, por exemplo, Nietzsche afirma: “O mau gosto tem tanto direito quanto o bom, e mesmo a prerrogativa diante deste, se constitui a grande necessidade, a satisfação segura e como que uma linguagem universal, uma máscara e um gesto compreensíveis absolutamente: já o bom gosto, o gosto eleito, tem sempre algo deliberado e buscado, não inteiramente certo de sua compreensão – ele não é e jamais foi popular! Ver NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012, p. 99.

de maneira mais intensa que em outros países latino-americanos e, se a literatura se tornava mais democrática, tal não ocorria sem a resistência dos agentes culturais. O fato de que os Contemporâneos atuavam na burocracia pública que implementava a “cultura revolucionária” demonstra que essa tensão inseriu-se em todas as ramificações do setor público e do meio intelectual e qualquer interpretação polarizada e dicotômica empobrece as contradições e ambiguidades das relações entre intelectuais, Estado e cultura no México. Por outro lado, não se pode desconsiderar que havia, de fato, uma oposição quanto à finalidade da literatura. A literatura dos Contemporâneos é elitista, reminiscência de tradições intelectuais da virada do século XIX para o XX. No outro campo, os defensores da “cultura revolucionária” realizavam a incorporação das camadas populares. Resta saber como e até que ponto ela foi realizada.

No contexto da polêmica, o texto de Cuesta não poderia ser mais claro: é um ataque aos seus opositores, bem como à “cultura revolucionária”, “viril”, vista como medíocre. A arte não é para todos, não poderia ser. Popularizá-la significaria a perda do vigor estético. Mais do que uma compreensão de arte, trata-se de um entendimento de sociedade, nesse sentido muito próximo ao de autores como Ortega y Gasset e José Enrique Rodó, que acreditavam que a democracia liberal selecionava os melhores, dividindo a sociedade em uma minoria seleta e a massa vulgar.

Segundo Sheridan, nas culturas latino-americanas o exercício da vida literária tendeu a emular os procedimentos políticos: a organização em grupos, as filiações partidárias, o fortalecimento com e como autoridade política. Assim, desde as independências, os escritores se organizavam em grupos literários que aspiravam a representar ou acompanhar o poder político.²¹¹ Essa é uma tese sustentada também por Ángel Rama, cujo clássico *A cidade das letras*²¹² aborda justamente as complexas relações entre os escritores e o poder. Ao que pese o fato de que essas vinculações entre literatura e política não são uma exclusividade latino-americana, nos levando a relativizar os argumentos de Sheridan e Rama, o México é um país profícuo para analisar tais relações, pois a Revolução foi esse furacão mencionado em *Los de abajo*, o turbilhão intenso que trouxe a autodestruição inovadora invocada por Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar*.²¹³ Ela trouxe a destruição material e interferiu no ritmo do desenvolvimento intelectual, mas também serviu de base para

211 SHERIDAN, Guillermo. Estudio preliminar. In: SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 16.

212 RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015. A primeira edição é de 1984.

213 BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

a reconstrução do país: material, simbólica e no campo das ideias. Como vimos mostrando, os intelectuais tiveram um papel fundamental nessa reformulação cultural.

É nesse sentido que deve ser compreendida a batalha literária de 1932, que reproduziu e reforçou argumentos da polêmica de 1925. E para compreender este processo é preciso refletir sobre o lugar da literatura no campo político, mais especificamente: o que a literatura *pode* fazer? Seria muito superficial entender a polêmica de 1932 apenas como uma disputa estética. O que dá profundidade para as questões colocadas não é o “gosto” literário da época, mas a compreensão da literatura enquanto formadora de subjetividades. A literatura não é apenas entretenimento. Como afirma Elias Palti, ela conjuga um saber com o discurso ficcional, que garante a supressão da distância (ou objetividade) que se observa em outros discursos referenciais.²¹⁴ Ou seja, o romance não é um discurso ingênuo, descolado da realidade, mas antes uma forma moderna de se fazer política, proporcionando a empatia com o objeto/tema representado. A mimesis, nesse sentido, não ocorre apenas na formulação literária, mas se efetua também na recepção da obra, a partir do ponto em que o leitor restitui mentalmente as imagens, representa-as, e busca “se colocar” nas situações descritas.

É preciso entender que as posturas dos nacionalistas e as dos Contemporâneos – podemos usar o exemplo do artigo de Jorge Cuesta – constituem-se como formas antagônicas de pensar a literatura como formadora de subjetividades: o debate estético passava para o campo moral e buscava fundamentar diferentes visões a respeito dos tipos de indivíduos e cidadãos que o “novo” México deveria formar. A literatura é uma forma de repartir, fragmentar as sensibilidades sociais, dando visibilidade a determinados elementos e ocultando outros. É por isso que as camadas populares vão sendo incorporadas nos romances realistas e praticamente não aparecem nas obras dos Contemporâneos.

E a “raiz” da questão não se encontrava no debate cultural pós-revolucionário, mas se estruturou ao longo da própria história mexicana. A concepção da literatura como algo “útil” para a formação de subjetividades encontra-se na literatura cívica de José Joaquín Fernández de Lizardi, com seu *El Periquillo Sarniento*; na formulação crí-

214 PALTÍ, Elias. *La invención de una legitimidad. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX* (Un estudio sobre las formas del discurso político). México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

tica de Pedro Santacília²¹⁵; na literatura de Ignacio Altamirano²¹⁶; e na compreensão de José María Vigil durante o Porfiriato.²¹⁷ O que estamos querendo demonstrar é que, ao longo de todo o século XIX, construiu-se uma noção utilitária de literatura, voltada para a formação da cidadania.²¹⁸ Tratava-se de construir uma subjetividade, mobilizando saberes e imaginários, alterando sensibilidades, fazendo com que a nação imaginária se tornasse imaginada, sentida por seus cidadãos. As polêmicas mexicanas do início do século XX demonstram como os nacionalistas mobilizaram uma concepção de literatura da qual foram herdeiros, redefinindo o sentido da defesa de uma literatura utilitária e anedótica. Isso não significa que a literatura de todo o século XIX tenha sido homogênea ou se resume ao realismo/naturalismo do final do século, mas sim que ela se projetou através de representações pictóricas/anedóticas em torno de um referencial social.

A literatura “nacional”, propagada pelos críticos “nacionalistas”, em sintonia com a formulação da “cultura revolucionária”, defendeu a incorporação das classes popu-

215 Pedro Santacília (1826-1907) nasceu em Santiago de Cuba e, após uma trajetória de exílios, conheceu Benito Juárez, em 1851, e mudou-se para o México após dez anos, casando-se com a filha do então presidente. Escreveu o livro *Del movimiento literario en México* e defendeu uma literatura “útil” à construção da nacionalidade. Ver ALEGRIA DE LA COLINA, Margarita. El florecimiento de las letras y la consolidación nacional: *Del movimiento literario en México* de Pedro Santacília. In: RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (coord.). *Historiografía de la literatura mexicana*. México D.F.: UNAM, 1996, p. 68-86.

216 Para Ignacio Altamirano (1834-1893), “la literatura tendrá hoy una misión patriótica del más alto interés, y justamente es la época de hacerse útil cumpliendo con ella”. Ver: ALEGRIA DE LA COLINA, Margarita. El florecimiento de las letras y la consolidación nacional: *Del movimiento literario en México* de Pedro Santacília. In: RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (coord.). *Historiografía de la literatura mexicana*. México D.F.: UNAM, 1996, p. 75.

217 José María Vigil (1829-1909) nasceu em Guadalajara, capital de Jalisco. Foi um pensador liberal, fundador de diversas publicações e associações literárias, tornando-se membro do Congresso da União em 1869. Dirigiu a Biblioteca Nacional do México por várias décadas. Em 1872, Vigil defendeu que a literatura era “el reflejo de la sociedad en que se produce... la expresión embellecida de las necesidades, preocupaciones, tendencias y sufrimientos de los pueblos... [y] al mismo tiempo... se propone corregir los vicios dominantes, purificar los sentimientos y guiar, por decirlo así, a los pueblos por el camino más corto a la noble consecución de sus destinos”. A ideia de que a literatura tinha uma “missão” também era clara para ele: “Escribiendo obras que reproduzcan fielmente el espíritu de su país... se conseguirá que nuestra literatura cumpla con la alta misión que le está encomendada, ejerciendo una influencia saludable sobre todas las clases de la sociedad, pues al mismo tiempo que exaltará el sentimiento de un legítimo patriotismo, presentando modelos de abnegación por el bien de sus conciudadanos, herirá sin piedad los vicios que se propagan a la sombra de las discordias intestinas”. Ver: GRANILLO VÁZQUEZ, Lilia. “Lo que más nos interesa”: Historiar la literatura mexicana según José María Vigil. In: RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (coord.). *Historiografía de la literatura mexicana*. México D.F.: UNAM, 1996, p. 212-233.

218 Essa concepção utilitária da literatura não se deu apenas no México, como demonstramos a partir de Rousseau, no primeiro capítulo.

lares como nunca antes na história literária do país; por outro lado, buscou excluir os homossexuais, as mulheres e a “cultura estrangeira”, compreendidos como indesejáveis à nacionalidade que desejavam construir. A literatura no México, como Abreu Gómez deixou claro, era vista como “coisa para macho”. O sujeito revolucionário, na concepção de vários desses homens, deveria ser “viril”, masculino.

O que os estridentistas e, em um segundo momento, os Contemporâneos fizeram, foi colocar-se como uma ruptura nessa forma de compreender a literatura. Ela não deveria ser “útil”, mas sim autônoma; ela não deveria se preocupar em formar moralmente os cidadãos, estava além da moral – seja a partir de Nietzsche, Gide, Wilde e seu Dorian Gray, Huysmans e seu Des Esseintes; ela não deveria ser popular e/ou didática, mas sim esteticamente sofisticada e consumida pelos “seletos”. A ruptura deu-se não apenas a partir dos constantes enfrentamentos com os críticos e literatos “nacionalistas”, mas também em suas próprias obras literárias, marcadas por experimentalismos, seja no caso dos estridentistas, com personagens automatizados e sua linguagem fragmentada e repleta de estrangeirismos e onomatopeias, seja no caso dos Contemporâneos, com obras que ressaltavam a experiência humana a partir dos sentidos e sentimentos.

De maneira ampla, os polemistas de 1925 e 1932 perceberam que as ficções construíram representações e atuaram nas formas de se perceber o mundo. Eles estavam tão atentos a isso que Pérez Martínez escreveu em sua coluna no *El Nacional*, no dia 26 de junho: “Y éste es, más que nada, el verdadero problema de nuestro arte: renovar la riqueza de nuestra sensibilidad reivindicando lo propio”.

A “reivindicação do próprio” dos “nacionalistas” era vista como “pitoresca” pelos Contemporâneos; por outro lado, a construção de uma literatura na qual o “universal” prevalecia sobre o “nacional”, defendida pelos Contemporâneos, era vista como “estrangeirizante” pelos “nacionalistas”. E nesse sentido do universal, ambas as correntes se desencontram mais uma vez. Enquanto para os Contemporâneos qualquer obra produzida no México seria mexicana, porquanto seu local de nascimento, para os “nacionalistas”, como Abreu Gómez, o universal se fazia no nacional:

Piensen algunos que el universalismo de cierto sector literario es válido porque ha sabido coincidir con la expresión de determinadas fórmulas propagadas en las literaturas de Europa. El sentido universal no se mide por las coincidencias sino por el valor de ejemplaridad, por el sentido genuino, por la capacidad de invención. Una literatura es tanto más universal cuanto más pueda completar, con su nota, su voz propia, la escala de los valores del cosmos humano. Cervantes no fue

universal porque procuró sumarse al coro de la literatura decadente de sus días, sino porque tuvo genio bastante para marcar una norma española, un vaticinio castellano.²¹⁹

Para além destas questões, outro ponto central da polêmica foi a participação de Alfonso Reyes. A insistência de Pérez Martínez para que o intelectual participasse, a partir de seu papel como “guia”, bem como as acusações feitas pelo polemista de que Reyes, após muito tempo exercendo serviços diplomáticos, havia se afastado das questões mexicanas, quase fez com que o ateneísta perdesse seu posto na Embaixada mexicana no Brasil.²²⁰ Reyes, após muito recluir e afirmar, em cartas privadas, sua vergonha em participar da polêmica – devido ao péssimo nível das questões afirmadas pelos “nacionalistas” –, decidiu defender seu ponto de vista no texto “A vuelta de correo”, que circulou entre os intelectuais mexicanos da época.

Nesse texto, Alfonso Reyes procurou responder a Héctor Pérez Martínez – ao mesmo tempo em que se direcionava para a intelectualidade mexicana como um todo – e defender seus vínculos com o México²²¹; refletiu sobre a importância do serviço diplomático para o país; afirmou que o nacionalismo apareceu por si mesmo em suas obras; defendeu sua revista *Monterrey* como veículo de divulgação da literatura mexicana; justificou a importância da cultura europeia nas letras mexicanas; ressaltou as dificuldades em conhecer obras mexicanas vivendo no exterior e a dificuldade de saber o que se passava no país; apontou para a importância de se apropriar de culturas estrangeiras para a formação de uma obra nacional que fosse universal; afirmou ser a literatura mexicana a soma das obras dos literatos mexicanos; que o nacional deveria ir além do anedótico; disse ser o romance uma invenção estrangeira; criticou os manifestos, proclamas e programas estéticos como nocivas intromissões políticas nas

219 ABREU GÓMEZ, Ermilo. Gaceta de letras. In: SHERIDAN, Guillermo. Estudio preliminar. In: SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 303-304. Texto originalmente publicado em *El Universal Ilustrado*, no dia 7 de julho de 1932.

220 Sobre a situação de Reyes na Embaixada brasileira, ver: ELLISON, Fred P. *Alfonso Reyes e o Brasil*. Um mexicano entre os cariocas. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002; DIAS, Natally Vieira. *A Revolução Mexicana nos debates intelectuais brasileiros: projeções, leituras, e apropriações (1910-1941)*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2015; CRESPO, Regina Aída. Cultura e política: José Vasconcelos e Alfonso Reyes no Brasil (1922-1938). In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, n°45, p.187-208, 2003.

221 REYES, Alfonso. A vuelta de correo. In: SHERIDAN, Guillermo. Estudio preliminar. In: SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 279-280.

letras; e defendeu a coexistência da pluralidade literária, resumida na frase “hay calle para todos”.²²²

O texto de Alfonso Reyes é amplo e toca diversos pontos importantes debatidos na polêmica. Seu lugar como referência intelectual atribui-lhe uma importância na discussão que extrapola a de outros contrincantes, como Héctor Pérez Martínez e Ermilo Abreu Gómez. De modo a evidenciar melhor os pontos centrais da argumentação, selecionamos alguns trechos para análise:

Se diría que aquel bloqueo político a que quedamos sometidos hace unos años, como consecuencia conjunta de la Revolución en casa y la guerra del vecino, aun cuando tuvo el efecto saludable de obligarnos a escrutar en el propio ser, a sacar recursos de nuestro seno y a enamorarnos de nuestras riquísimas realidades, está sin embargo arrastrando una cola de resultados que, como son inútiles, son funestos: se convierte ahora en una fiebre, en un prurito de declaramos a nosotros mismos en estado de bloqueo espiritual.

[...]

Porque tampoco hay que figurarse que sólo es mexicano lo folclórico, lo costumbrista o lo pintoresco. Todo esto es muy agradable, y tiene derecho a vivir, pero ni es todo lo mexicano, ni es siquiera lo esencialmente mexicano. La realidad de lo nacional reside en una intimidad psicológica, involuntaria e indefinible por lo pronto, porque está en vías de clarificación.

[...] Creer que sólo es mexicano lo que expresa y sistemáticamente acentúa su aspecto exterior de mexicanismos es una verdadera puerilidad. España conoce los horrores de la española: ¡aquella condenada pandereta que ha dado vuelta al mundo! Nosotros, por ese camino, pronto llegaríamos a la mexicanada.

Deseé no clasificarme entre los “ismos”, porque me importa tanto el desnudo como el traje con que se sale a la calle. Entendí – con el filósofo que la ha definido – que el reconocer que existe una inclinación a la llamada “deshumanización del arte” no significa el aplaudirla necesariamente como tal inclinación, sino con obras, y lo único que interesa es que las obras sean buenas, inclínense para donde sea.²²³

222 *Idem*, p. 280-298.

223 *Idem*, p. 289-297.

Como pode ser visto a partir dos trechos acima, a postura de Alfonso Reyes é próxima à dos Contemporâneos, embora não apresente o elitismo professo de Jorge Cuesta. O ateneísta entendia que a apropriação da cultura europeia era benéfica – essa era, afinal, uma das principais características do Ateneu – e que a literatura mexicana não deveria se resumir ao folclórico e anedótico. Nota-se também a preeminência das ideias de Ortega y Gasset como embasamento do debate, bem como a leitura correta de sua obra feita por Reyes: a “desumanização da arte” não era entendida pelo filósofo como um elogio ou uma crítica, mas antes como a constatação de uma nova representatividade – ou não-representatividade – nas estéticas que então surgiam.²²⁴

O texto de Reyes também tinha a intenção de defender-se, cansado que estava dos ataques devido à sua ausência do país – em parte, contra sua própria vontade, é preciso enfatizar. Assim, é rigoroso com Pérez Martínez, mas nunca virulento. Aconselha-o, com severidade em alguns momentos, com simpatia em outros. Como dito, em uma polêmica, a forma como algo é dito importa e Reyes demonstra sua posição com todo o cuidado, seriedade e serenidade até então não demonstradas na contenda.

O texto de Reyes, como era de se esperar, impactou a polêmica, exercendo um papel determinante. Reyes foi defendido por diversos intelectuais²²⁵ e os principais críticos “nacionalistas”, quando não se curvaram à sua resposta, viram-se na necessidade de fazer “malabarismos” retóricos para continuar defendendo seus pontos de vista. Pérez Martínez, em carta ao próprio Reyes, datada de 16 de agosto, buscou uma vez mais justificar seu ponto de vista:

Daré a usted, para entendernos, noticias frescas de la cuestión vanguardista: el grupo de *Contemporáneos* está en disolución; sus miembros se pelean el saldo de una existencia fecunda aunque unilateral,

224 Nas palavras do próprio Ortega y Gasset: “Moveu-me exclusivamente a delícia de tentar compreender – nem a ira, nem o entusiasmo. Procurei buscar o sentido dos novos propósitos artísticos, e isto, é claro, supõe um estado de espírito cheio de prévia benevolência. Porém, é possível aproximar-se de outra maneira a um tema sem condená-lo à esterilidade? Dir-se-á que a nova arte não produziu até agora nada que valha a pena, e eu estou muito próximo de pensar o mesmo. Das obras jovens procurei extrair sua intenção, que é o substancioso, e não me preocupei com a sua realização. Quem sabe o que dará esse nascente estilo? A empresa que acomete é fabulosa – quer criar do nada. Eu espero que mais adiante se contente com menos e acerte mais”. ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez Editora, 2005, p. 84.

225 Esta defesa deu-se via cartas e textos em jornais. Ver os documentos 69, 70, 98, 102 e 103 do livro de Sheridan. SHERIDAN, Guillermo. Estudio preliminar. In: *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.

pero sin abandonar, por el pleito, esa femenina táctica del derrame y colocándose, así, e aquellos huecos que sus propios vaivenes van promoviendo. Aduñados, por una sostenida protección oficial, del juicio en materia de arte y poseídos de una posición burocrática que les permite mantener siempre un órgano de publicidad, se han dedicado sistemáticamente a negar el espíritu, junto con nuestras letras, a su bancarrota. Tal vez usted, alejado, no sienta el deseo, violento en nosotros, de terminar con esa fuga; ni sienta usted, tan a lo vivo, ese inminente extravío. Me pregunto sin embargo: ¿Estaremos equivocados? ¿De esa disolución saldrá la verdadera voz de México? Tendrán ellos la razón? Sólo usted podría respondernos y ocurrimos a usted – todos conmigo –.²²⁶

Pérez Martínez reafirmou a autoridade intelectual de Reyes, mas parece ter feito ouvidos moucos aos argumentos utilizados em “A vuelta de correo”. Ou não entendeu a mensagem de Reyes ou fingiu não entender. O que fica claro é que não estava em concordância com o ateneista. De qualquer forma, as palavras foram dirigidas em privado para Reyes e não publicamente. Nisso existe uma grande diferença, pois ao dirigir-se diretamente a Reyes, Pérez Martínez não buscava uma exibição pública de seu posicionamento, mas sim a atenção – e possivelmente a aprovação – de Reyes. Após “A vuelta de correo”, o polemista foi se afastando do debate; possivelmente entendeu que, após a resposta de Reyes, este se esvaziava.

Reyes respondeu a carta de Pérez Martínez e defendeu o nacionalismo dos Contemporâneos:

Usted me habla en plural, y como en nombre de un grupo. ¿Quiénes son ustedes? ¿y quiénes son los del otro bando? ¿los de *Contemporáneos* [revista]? Porque entre éstos yo encuentro muchos que hacen esfuerzos de mexicanismo: Abreu Gómez aun entiendo que pelea del lado de usted, y fue asiduo de los Contemporáneos; Ortiz de Montellano da una nota de lirismo bien nacional. Genaro que, aunque él no quiera, fue el pontífice máximo, tiene ahí sus libros en su abono. Torres Bodet, Novo y Villaurrutia se han ocupado mucho de arte y letras mexicanas. Y el que en alguno se note tal o cual influencia de maestros extranjeros no es un delito ciertamente.²²⁷

226 Carta de Héctor Pérez Martínez a Alfonso Reyes, datada de 16 de agosto de 1932. In: SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 354.

227 Carta de Alfonso Reyes a Héctor Pérez Martínez, datada de 25 de setembro de 1932. In: SHERIDAN,

Reyes não apenas defendeu o nacionalismo dos Contemporâneos, como seu direito de incorporar influências estrangeiras, reafirmando seu posicionamento de *A vuelta de correo*. No que toca ao “nacionalismo” dos Contemporâneos, é verdade que as acusações de que não se importavam com a cultura nacional eram demasiado exageradas, para não dizer falsas. Segundo Sheridan, ao longo dos 43 números de *Contemporâneos*, Sor Juana, Ruiz de Alarcón, Siguenza y Góngora, Puga y Acal, Peón Contreraso, *Chilam Balám*²²⁸, os “antigos cantares mexicanos”, os modernistas, González Martínez, Carlos Chávez, Mariano Azuela, Diego Rivera, as lendas populares mexicanas, Rodrigo Lozano, Carlos Pellicer foram autores e temas abordados. No concernente ao histórico, também analisaram a Conquista, o Porfiriato, o mundo pré-hispânico e a Revolução. Também foram publicadas as primeiras tentativas de defesa da fauna mexicana, bem como os primeiros estudos da linguística mexicana, além da tentativa de refletir sobre uma “filosofia mexicana”.²²⁹

A polêmica estendeu-se até dezembro de 1933, mas certo é dizer que Abreu Gómez parece ter ficado sozinho nela a partir de fins de 1932, lutando contra seus moinhos de vento. Não existe, a partir de então, qualquer novidade em sua postura e na defesa de seus ideais literários para o México pós-revolucionário. No entanto, destacamos uma frase escrita pelo polemista no final de 1932:

El porvenir de la literatura de México no depende ya del capricho de ninguna fórmula; está vinculado a los hombres que con la conciencia y el sentido del hombre tratan de alcanzar la expresión más propia, la que más conviene a una patria que lucha por definirse, definiendo su cultura y su aspiración superior.²³⁰

O motivo pelo qual destacamos a frase acima é o fato de que ela parece adiantar o perfil da literatura mexicana da década que se iniciava. De fato, apesar dos nacionalistas terem perdido espaço na polêmica após a entrada de

Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 411.

228 Conjunto de textos escritos em linguagem maia entre os séculos XVII e XVIII. Relatam fatos históricos e apresentam características culturais dos povos maias.

229 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporâneos ayer*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Electrónica, Kindle, 2015, pos.7797-7802.

230 ABREU GÓMEZ, Ermilo. El año artístico 1932 y las nuevas corrientes literarias en México. In: SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 444.

Reyes, a década de 1930 foi um período no qual uma parte dos romancistas, até então crítica e afastada da ideologia estatal, alinhou-se à “cultura revolucionária” que, como veremos, demonstrou uma excelente capacidade de adaptar-se às novas linguagens políticas. Algo que deve ser destacado é que, ao longo da polêmica, os romances analisados no capítulo anterior muitas vezes vieram à tona, citados como exemplos do que deveria ser a literatura “revolucionária”. Esse foi um momento importante para a formação dessa tradição literária, que mais tarde receberia o nome de “romance da Revolução Mexicana”.

Para concluir este capítulo, ressaltamos o caráter plural do ambiente cultural mexicano pós-revolucionário. O que tentamos mostrar não foi apenas as disputas em torno do que deveria ser a literatura pós-revolucionária, mas as possibilidades de se produzir literatura no México durante e após a Revolução, bem como as formas como a literatura se relaciona com a política, como também realiza política por si mesma. Não é nossa intenção negar a autonomia da literatura, mas antes mostrar como, mesmo tornando-se uma esfera autônoma, ela não só continua se relacionando com a política e a sociedade, mas também se faz política a partir de sua capacidade de alterar as sensibilidades de seus contextos de produção e circulação. Em nossa sociedade mercantilizada, muitas vezes não percebemos a forma como as ficções colaboram na construção “objetiva” do mundo, a partir da alteração de nossas sensibilidades, fragmentando ainda mais a “realidade”. Banalizada, ela é vista muitas vezes como “entretenimento” ou algo “menor” na enganosa hierarquia de saberes. Esquece-se, com frequência, de que ela própria movimenta um saber e o torna empático à nossa inteligência. Trata-se, dentre outros fatores, de um resquício de uma mentalidade positivista cunhada no século XIX. Arriscamos dizer que é o mesmo raciocínio que, atualmente, busca relegar à filosofia e às ciências humanas um lugar “menor”, ou de “menos importância”, nas disciplinas acadêmicas.

Endossamos que a ficção não apenas importa, mas é um elemento fundamental na conformação de uma sociedade democrática e com senso crítico bem desenvolvido. Se é plural e crítica, demonstra a capacidade de tolerância de seus governos; se é monotemática, didática e esteticamente pobre, é preciso ficarmos atentos: provavelmente a liberdade de conhecimento está ameaçada.

No próximo capítulo iremos focar nossa análise no período da presidência de Lázaro Cardenas (1934-1940), caracterizado pela intensificação das reformas sociais defendidas pelas camadas populares durante a Revolução e incorporadas à Constituição de 1917 e, por outro, pela “modernização do autoritarismo”: a

partir de então, não importa mais o caudillo que ocupe o poder: a estrutura burocrática do partido se confunde com o Estado e sufoca qualquer possibilidade política de confrontação à autoridade instituída. A partir das reformas no “partido oficial”, realizadas durante a segunda metade da década de 1930, o autoritarismo mexicano foi deixando de se vincular a “caudilhos” carismáticos e passou a se tornar um poder “despersonalizado”: o foco passou a ser o partido e não a pessoa que ocupa a presidência. A literatura das décadas de 1910 e 1920 foram as primeiras a se manifestar criticamente contra esse Estado. Após 1932, parte dela seria domada. É o que iremos analisar a seguir.

4. A literatura dos anos 1930: do elogio das massas ao reacionarismo religioso

Apresentação

Neste capítulo iremos analisar os rumos tomados pela literatura mexicana após a polêmica de 1932. Ao passo que a polarização entre as vanguardas e os nacionalistas foi perdendo espaço no cenário político e literário, observa-se uma pluralidade de tendências literárias que vão desde o elogio à política revolucionária – que sofre significativas mudanças durante o mandato de Lázaro Cárdenas (1934–1940) – à crítica reacionária à Revolução e suas consequências.

As contradições e ambiguidades que foram demonstradas nos capítulos anteriores, principalmente no que toca à representação da Revolução e das camadas populares, tornam-se mais evidentes nos anos 1930. Se o período pós-revolucionário, principalmente durante o cardenismo, democratiza a política mexicana, a literatura realiza, no plano ficcional, a democratização das camadas populares? Ou mais especificamente: no momento mais aberto à participação das camadas populares na política mexicana, como elas são representadas na literatura?

Ressalta-se que a nossa compreensão de democracia é mais ampla que a institucional – apesar de em hipótese alguma descartá-la –, compreendendo a participação das camadas populares nos distintos âmbitos da vida pública. A democracia é a ruptura com uma ordem social elitista, optando por uma distribuição mais justa dos recursos econômicos e sociais e pela redução das diferenças hierárquicas sociais. Resgatar esse sentido da democracia, sem para isso recair na justificativa dos excessos autoritários do século XX, é um passo fundamental no resgate da política no momento atual, no qual esta se encontra desacreditada.

Em dezembro de 1934, Lázaro Cárdenas chegou à Presidência do México, mas o caminho até o poder não estava consolidado. Plutarco Elías Calles ainda era o principal líder político do país, embora, após o assassinato de Obregón, tenha preferido o “conforto” de governar através dos bastidores que pelos holofotes do palco político. Entre 1928 e 1934, para preservar seu domínio, Calles exigia submissão em troca de seu apoio nas eleições presidenciais, colocando no poder – bem como retirando caso

ocorresse uma confrontação direta – Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) e Abelardo Luján Rodríguez (1932-1934).

Ao ser eleito, acreditava-se que Cárdenas ocuparia um lugar semelhante ao de seus antecessores. O general já havia caído no gosto de Calles durante a década anterior, quando entrevistou a rebelião dos cristeros¹ no estado de Michoacán, pacificando um importante foco de conflito após a libertação de alguns prisioneiros e a negociação com o padre que liderava os levantes na região. Candidatou-se, então, ao governo do estado, sendo que o apoio de Calles fez com que seus oponentes se retirassem do pleito, deixando o caminho aberto para sua eleição.² Tomou posse em setembro de 1928, e durante seu mandato realizou uma série de medidas que depois seriam adotadas de maneira mais aprofundada durante sua Presidência: organizou uma frente única de operários, camponeses e estudantes; dividiu latifúndios; criou escolas e impulsionou a educação popular; decidiu conflitos através de negociações.³ Os fundamentos de seu modo de governar foram construídos em Michoacán: agrarismo, sindicalismo, reformas populares e ampliação da educação pública.

Em outubro de 1930, Cárdenas deixou o governo de Michoacán e tomou posse como presidente do PNR, cargo importante para sua projeção nacional, bem como para a proximidade com os altos escalões do poder. Foi quando compreendeu o lugar do partido como mediador dos conflitos de classes, papel estendido ao Estado – que, no México, se confundia com o PNR – e exercido durante seu mandato presidencial.⁴ Cárdenas ocupou, em seguida, por curtos períodos, a Secretaria de Governo (agosto a outubro de 1931) e a Secretaria de Guerra e Marinha (janeiro a maio de 1933).

Assim como foi apoiado por Calles para o governo de Michoacán em 1928, após bem sucedida trajetória política, também o foi para a disputa pela Presidência em 1934, em oposição ao general Manuel Pérez Treviño. É importante ressaltar que, na Convenção Nacional Ordinária do PNR, realizada em dezembro de 1935, em Querétaro, aprovou-se, por pressões dos apoiadores de Cárdenas, o Plano Sexenal, que, dentre os

1 A rebelião cristera ou Guerra Cristera (1926-1929) foi o conflito armado entre fiéis católicos, muitas vezes incentivados pela Igreja, contra o Estado mexicano, que buscou implementar as medidas vistas como “anticlericais” previstas na Constituição de 1917, tais como a educação laica, a proibição das ordens monásticas, os cultos fora das igrejas e as restrições aos direitos de propriedade das organizações religiosas. A *cristera*, bem como suas representações literárias, serão abordadas no último tópico deste capítulo.

2 Ver CRIPA, Ival de Assis. *O vento das reformas: Lázaro Cárdenas e a Revolução Mexicana*. Jundiá: Paco, 2013, p. 67-68.

3 *Idem*, p. 68.

4 *Idem*, p. 75.

principais pontos, incluía a ampliação da reforma agrária, que desde 1928 vinha sendo refreada por Calles.⁵ Calles não tinha dúvidas – e as experiências passadas o embasavam – de que controlaria Cárdenas, tal como foi feito com os presidentes que o antecederam.

Mas a história não foi assim. A postura conciliatória de Cárdenas fez com que diversas greves explodissem pelo país, o que desagradou Calles, situando-o na oposição a Cárdenas. No conflito entre estas duas personalidades, Cárdenas apoiou-se nos setores populares e nos aliados políticos que havia feito durante seu governo em Michoacán e seu período como presidente do PNR. Aos poucos foi substituindo a burocracia ligada a Calles e colocando seus aliados em postos estratégicos. Em dezembro de 1935, Calles e seu maior aliado, o líder sindicalista Luis Morones, foram expulsos do México e Cárdenas finalmente deu os primeiros passos para a instalação de um regime presidencialista *de facto* no México.⁶ É preciso enfatizar que as tensões entre Cárdenas e Calles foram além dos fatores políticos, constituindo-se em uma diferença no modo de administração de Cárdenas – ênfase na reforma agrária e em seu projeto educativo, a chamada “educação socialista”; e em seu projeto corporativista, que reorganizou os sindicatos e enfraqueceu a CROM, comandada por Morones.

O México se transformava rapidamente. Os princípios revolucionários se afirmavam e as demandas por justiça social ganhavam o apoio do governo com um empenho não visto nos governos anteriores. A ideologia revolucionária também se modificava, adaptando-se às mudanças de conjuntura externa e interna. Ao espectro político do ideário revolucionário adaptou-se a linguagem do socialismo soviético, tão atraente a diversos intelectuais mexicanos⁷ e, ao mesmo tempo, próxima dos ideais de justiça social defendidos durante a Revolução Mexicana e a década de 1920. É preciso lembrar que, nos anos 1930,

5 LEÓN, Samuel. Cárdenas en el poder (I). In: MIRÓN LINCE, Rosa María (coord.). *Evolución del Estado mexicano*. 6ª edición. México D.F.: Ediciones El Caballito, 2005. Segundo Tzvi Medin, Calles declarou, em junho de 1930, que a reforma agrária feita pelo processo revolucionário havia sido um fracasso e que era necessário estabelecer um prazo para o seu fim. Seguiu-se um período de constante tensão entre os camponeses e os governos de Ortiz Rubio e Abelardo Rodríguez, o que forçou o governo a retrocer em alguns pontos e a tentar controlar as demandas agrárias, não liquidando a reforma agrária, mas tornando-a mais lenta. MEDIN, Tzvi. *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*. México: Siglo XXI Editores, 1972, p. 25-26.

6 MEDIN, Tzvi. *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*. México: Siglo XXI Editores, 1972, p. 71-73.

7 E tão odiada e criticada por outros, como o escritor Mariano Azuela, em cujas obras *Regina Landa* (1939) e *Avanzada* (1940) não poupou ácidas ironias à aproximação do governo de Lázaro Cárdenas com intelectuais comunistas, representando-os como hipócritas e corruptos.

a União Soviética vivia um período de estabilidade e, apesar de que críticas e denúncias de autoritarismo e repressão durante o stalinismo já eram feitas, estas não tinham a força pública que ganhariam após Krushev denunciar os crimes de Stálin. Ao contrário, o que mais se destacava eram os avanços da URSS, principalmente nas políticas sociais, como, por exemplo, a inclusão de camponeses e operários nas universidades, e a igualdade de direitos das mulheres.⁸

A adoção de uma retórica que se aproximava do socialismo encontrou fundamento, também a partir de dois movimentos: o primeiro foi a crise de 1929, que colocou em xeque o liberalismo enquanto ideologia hegemônica. Nos anos 1930, os Estados Unidos tiveram que implementar uma maior intervenção do Estado na economia, através do *New Deal*; na Europa, houve a ascensão de regimes fascistas que, se bem não confrontavam a ordem capitalista, propunham-se como uma “terceira via”, amparada na cooptação dos sindicatos, medidas assistencialistas, intervenção estatal e autoritarismo.

No México, o Plano Sexenal de Cárdenas foi muitas vezes apresentado como a expressão política de um partido que defendia os interesses da classe trabalhadora. No próprio texto do Plano Sexenal, a “doutrina socialista” é mencionada sem, contudo, postular o fim da propriedade privada.⁹ A lógica de articulação implementada durante o governo de Cárdenas em Michoacán foi levada ao âmbito nacional: reformas sociais populares e corporativização, sendo o Estado o conciliador das disputas de classe.¹⁰ O “socialismo mexicano” foi um constructo político *sui generis*, polissêmico, heterodoxo, aberto e circunstancial.

8 Estas medidas seriam refeeadas nos anos 1930, sendo que alguns pontos, como o direito ao aborto e a inclusão das camadas populares nas universidades, seriam parcialmente modificados. Para mais detalhes, ver FITZPATRICK, Sheila. *A Revolução Russa*. São Paulo: Todavia, 2017.

9 MEDIN, Tzvi. *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*. México: Siglo XXI Editores, 1972, p. 42-43. Sobre o governo Cárdenas, ver também AGUILAR CAMÍN, Héctor; MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana. História mexicana contemporânea, 1910-1989*. São Paulo: Edusp, 2000, principalmente o capítulo 4, “A utopia cardenista: 1934-1940; CRIPA, Ival de Assis. *O vento das reformas: Lázaro Cárdenas e a Revolução Mexicana*. Jundiá: Paco, 2013; além dos artigos Cardenas en el poder (I), de Samuel León, e Cárdenas en el poder (II), de Rosa María Mirón Lince, encontrados em MIRÓN LINCE, Rosa María (coord.). *Evolución del Estado mexicano*. 6ª edición. México D.F.: Ediciones El Caballito, 2005.

10 Arnaldo Córdova faz a mesma leitura, apesar de não estarmos de acordo com sua definição de Cárdenas como populista – Córdova assistiu aos cursos de Octavio Ianni no México, que inaugurou essa interpretação sobre Cárdenas –, tampouco com sua percepção sobre as relações entre Cárdenas e os sindicatos, interpretada como “cooptação”. Compreendemos, ao invés disso, que Cárdenas acatou demandas populares que vinham sendo feitas por meio de protestos e, algumas vezes, insurgências. Para a interpretação de Córdova, ver CÓRDOVA, Arnaldo. *La política de masas del cardenismo*. 10a. reimpressão, México: Era, 1991.

Menos que uma ideologia “alienígena”, constituiu-se em uma revitalização da ideologia pós-revolucionária, o que, conseqüentemente, acarretaria mudanças na “cultura revolucionária”. A flexibilidade da ideologia pós-revolucionária foi um dos principais elementos garantidores da permanência do partido oficial no poder. As elites políticas mexicanas foram habilidosas em se apropriar da Revolução e construir uma simbologia que pudesse manter o discurso de justiça social, ao passo que permitia uma heterodoxia que lhe garantia o uso – e abuso – desses símbolos para a execução de seus projetos políticos.

Mas a hegemonia da nova elite pós-revolucionária não se construiu apenas através da manipulação e vontade de domínio, mas também por reformas sociais que tinham efeito na vida dos mais necessitados. Tampouco era uma elite homogênea, como bem demonstram as tensões entre obregonistas e callistas durante a década de 1920 e o conflito entre Calles e Cárdenas durante os anos de 1934 e 1935. Cárdenas sempre defendeu a reforma agrária, como sua trajetória evidencia.¹¹ Como afirmado anteriormente, a presença de um discurso próximo ao socialismo deve-se a questões externas e internas. O segundo movimento se deu pela chegada das teorias marxistas no México propiciou um maior número de intelectuais que flertavam com essa corrente, que, normalmente, ocorreu mais a partir de leituras de Lenin e Trotski que de Marx, e com pouco apreço de alguns militantes por conhecimentos de economia e debates teóricos. O período cardenista é justamente o momento no qual um maior fluxo de obras começou a chegar ao México, muitas delas a partir de refugiados espanhóis no final da década de 1930.¹² No entanto, alguns elementos, resultantes de uma apropriação mais superficial do marxismo, já se verificavam no início da década de 1930, como alguns aspectos do Plano Sexenal (que incorporava a ideia da luta de classes), a “educação socialista” e a reformulação da ideologia oficial.

Por outro lado, a plasticidade e heterodoxia da ideologia revolucionária também permitiram a participação de intelectuais dos mais distintos espectros ideológicos, como bem ilustra o caso de Manuel Puig Casauranc. O ex-secretário de Educação,

11 Sobre Cárdenas e o agrarismo, ver os capítulos 2 e 3 de CRIPA, Ival de Assis. *O vento das reformas*. Lázaro Cárdenas e a Revolução Mexicana. Jundiá: Paco, 2013.

12 Para a difusão do marxismo no México, ver: MONSIVÁIS, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México D.F.: El colegio de México, 2010, pos.3597-3631; e ILLADES, Carlos. *El marxismo en México*. Una historia intelectual. Ciudad de México: Editorial Taurus, 2018. Monsiváis é enfático: “Casi no se lee en América Latina a los grandes pensadores socialistas y marxistas: Karl Kautsky, Rosa Luxemburgo, Paul Lafargue, Georges Sorel, Antonio Labriola, Plejánov”. Obviamente, trata-se de uma generalização que, se nos indica algo sobre a recepção das obras marxistas, não deixa de exigir cautela do historiador para avaliar cada caso como uma particularidade, principalmente quando se trata de intelectuais.

que havia publicado uma nota de incentivo à publicação de romances realistas que se empenhavam em mostrar os problemas sociais mexicanos¹³, mas financiava a revista vanguardista *Ulises*, publicou, em 1933, dois ensaios: *Una política económica de “preparación socialista”* e *La aspiración suprema de la Revolución Mexicana*. Escritos a partir de sua experiência como embaixador em Washington, em tais artigos Casauranc defendeu um Estado interventor e apontou para um consenso entre liberais e conservadores – mesmo nos Estados Unidos – em direção a uma “preparação socialista”. O “socialismo” que Casauranc mencionou é, na verdade, a política do *New Deal*, na qual o intelectual via similaridades com a política mexicana. Casauranc estava obviamente falando em “socialismo”, mas jamais em “comunismo”, visto que seu ensaio não advogava pela abolição da propriedade privada, mas antes substituiu o conflito capital *versus* trabalho pelo de produção *versus* consumo.¹⁴ O intelectual criticou a democracia formal, considerando-a utópica, mas fez uma ressalva de algo importante que restou dessas desilusões: os direitos sociais.

É evidente que o que Casauranc fazia era uma defesa do Estado mexicano e da Revolução, representada pelos direitos sociais que trariam a redenção das camadas populares e a justiça social. Não poderia ser diferente em se tratando de alguém que sempre ocupou cargos importantes na administração pública, principalmente um cargo de projeção internacional como a Embaixada de Washington. Casauranc, em sua trajetória ambígua e muitas vezes contraditória, serve de alerta para algo muito importante quando se trata da história intelectual, principalmente da história intelectual mexicana, na qual as relações entre intelectuais e Estado são muito próximas: é preciso evitar qualquer determinismo político-ideológico. Se a ideologia oficial é heterodoxa e aberta, os intelectuais são igualmente hábeis em se aproveitar das brechas para difundir suas ideias, participar da vida pública mexicana e sobreviver através da burocracia pública.

Nesse sentido, os anos do cardenismo também resultaram na aproximação de alguns escritores com o Estado: é o caso de José Mancisidor, comunista que, liderando a Liga de Escritores e Artistas Revolucionários (LEAR), passou a apoiar Cárdenas conforme o Partido Comunista Mexicano aderiu à estratégia da “frente única” contra o fascismo¹⁵; Rafael F. Muñoz, que se tornou chefe de redação do *El Nacional*,

13 Ver o capítulo 2 desta tese.

14 PUIG CASAURANC, José Manuel. *Una política social-económica de “preparación socialista”*. México: Imprenta de la Secretaria de Relaciones Exteriores, 1933.

15 A frente única foi adotada a partir das resoluções do VII Congresso do Comintern. O PCM passou a apoiar o governo de Lázaro Cárdenas, tido até então como “social-fascista” (em consequência do alinhamento ao VI Congresso da Internacional Comunista, que se opôs aos governos sociais-democratas),

periódico oficial do PNR¹⁶; Jorge Ferretis, que se tornou Oficial Maior¹⁷ da Câmara dos Deputados e passou a escrever uma literatura que defendia o cardenismo; e de Martín Luis Guzmán, que voltou do exílio na Espanha após Cárdenas garantir que daria o suporte necessário para seu retorno ao México.¹⁸

Uma literatura a favor do cardenismo: Martín Luis Guzmán e Jorge Ferretis

Um dos projetos mais ambiciosos durante o cardenismo foi a chamada “educação socialista”. Anunciada ainda durante o governo de Calles, em Guadalajara, a proposta de mudança educativa foi anunciada como um meio de enfrentar o fanatismo religioso e de “se apoderar da consciência da infância”.¹⁹ Resultaria de uma modificação do Artigo 3º da Constituição, que dava ao Estado o direito de fiscalizar e controlar até mesmo os planos de ensino das instituições privadas, centralizando o sistema educativo.

A implementação da “educação socialista” enfrentou diversos problemas, mas dois aspectos se destacam entre estas dificuldades. O primeiro deles diz respeito ao que se compreendia como “educação socialista”. Segundo Tzvi Medin, em um discurso pronunciado em 1935, Cárdenas estipulou que a missão da Secretaria de Educação era fazer compreender que o indivíduo deveria ter em conta os interesses coletivos acima dos interesses egoístas das classes privilegiadas, bem como difundir a convicção de que as práticas socialistas representavam um modo de obter a verdadeira liberdade individual. Tais práticas implicariam em um sistema econômico que pretendia

tal qual o caracterizava o PCM da URSS. A determinação do VII Congresso Mundial da Internacional Comunista em adotar a política de “frente única” contra o fascismo, aproximando os partidos comunistas de governos burgueses nacionalistas, levou o PCM a uma reavaliação do governo de Lázaro Cárdenas, e a uma conseqüente aproximação a ele. É importante ressaltar que, embora o VI Congresso (1928) tenha ocorrido bem antes da chegada de Lázaro Cárdenas ao poder, suas medidas influenciaram a forma do PCM de ver a política mexicana até meados dos anos 1930.

16 É importante lembrar que Rafael F. Muñoz veio de uma família de latifundiários de Chihuahua que perdeu suas terras durante a Revolução.

17 Cargo semelhante ao de presidente da Câmara dos Deputados no Brasil.

18 Ver ANDRADE, Carolline Martins. *Trajetória político-intelectual e representações da Revolução Mexicana nas obras de Martín Luis Guzmán (1915-1969)*. Dissertação de Mestrado em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2018, p. 117. Segundo a historiadora, a relação entre Cárdenas e Guzmán, bem como sua participação em projetos pedagógicos e doutrinários do Estado, foram fundamentais para que o escritor reavaliasse a Revolução e seus rumos.

19 MEDIN, Tzvi. *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*. México: Siglo XXI Editores, p. 178.

colocar fim à exploração, a partir de limites à propriedade privada.²⁰ Como pode ser visto, tratava-se de uma proposta pouco específica, que permitia as mais diversas interpretações e se encaixava perfeitamente com a heterodoxia ideológica oficial, reconhecendo a educação como elemento integrador da proposta democrática de justiça social da Revolução Mexicana.

Por outro lado, a própria denominação de “educação socialista” foi resultado e indicativo da penetração de vocabulário socialista e marxista na linguagem política mexicana. Como dito anteriormente, nos anos 1920 e 1930 observou-se uma circulação precária, porém significativa, das obras marxistas, o que colaborou para a difusão do marxismo, não apenas entre a elite ilustrada, mas também em diversas outras esferas sociais. Nesse sentido, pedagogos e professores se apropriaram dessas ideias para reformular a educação. Uma educação socialista não deveria se contentar em educar o povo, mas sim em proporcionar instrumentos para sua defesa e libertação através da consciência de seu papel histórico, a crítica aos valores burgueses, os desenvolvimentos de uma atividade coletiva e o amor pelo trabalho.²¹

Apesar da presença do marxismo entre intelectuais, nem toda a esquerda se resumia a ele, e o entendimento do que deveria ser uma “educação socialista” apresentou diversas discrepâncias. Em alguns casos, isso resultou em uma oposição ferrenha; em outros – e isso foi mais a regra do que a exceção –, o que se verificou foram práticas distintas de adoção da reforma educativa.²²

Dentre as vozes de oposição ao projeto, destacamos a de Jorge Cuesta, que, através de diversos artigos no jornal *El Universal*²³, fez duras críticas tanto à educação socialista quanto às apropriações do marxismo na arte, na literatura e na política. Em artigo publicado no dia 8 de abril de 1935, o poeta buscou enfatizar a confusão que o termo “educação socialista” gerava entre os intelectuais e professores:

20 *Idem*, p. 179–180.

21 QUINTANILLA, Susana. El debate intelectual acerca de la educación socialista. In: QUINTANILLA, Susana; KAY VAUGHAN, Mary (Orgs.). *Escuela y sociedad en el periodo cardenista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 54.

22 *Idem*, p. 56 e 68.

23 Ver os artigos “La reforma del artículo tercero”, “La escuela socialista”, “El socialismo en la enseñanza”, “No hay educación socialista”, “Marx no era inteligente”, “Tampoco socialista”, “El marxismo en el poder”, “La práctica de la educación socialista”, “La enseñanza obligatoria”, todos encontrados na coletânea ACOSTA ROJAS, Horacio; GONZÁLEZ DUNCAN, Viveka (Inves.). *Los Contemporáneos en El Universal*. Ciudad de México: Primera edición electrónica, 2016. É indispensável dizer que Cuesta foi um dos escritores que mais se opôs ao projeto de educação socialista.

Pues todos los días se siguen produciendo nuevas [definições da educação socialista]. Quien no toma en serio el asunto no halla motivo, sino para reírse. Pero los maestros, con toda ingenuidad, lo han tomado tan en serio, que leen apasionadamente cuanto publicación se les presenta con este tema y agotan en las librerías cuanto libro muestra la palabra “socialismo” en la carátula. La incertidumbre y la congoja que se les ha formado en el espíritu no pueden menos que conmovier a quien tiene la ocasión de palparlas. He conversado con algunos de ellos, y casi me hace llorar el espectáculo de su angustia intelectual. Ya no saben a quién interrogar sin comprometerse; pues he aquí que se ponen en peligro si descubren ante sus superiores su incapacidad de discernir lo que la educación socialista significa, y se ven obligados a fingir, a engañar, a recurrir a la hipocresía, hasta para hablarse a sí mismos. Resulta que las propias autoridades educativas los interrogan a ellos, descargan sobre ellos la responsabilidad de definir y realizar el concepto. Y como los maestros huyen forzosamente del compromiso, se verifica el hecho de que la orientación de los programas y de los métodos de la enseñanza está pasando, de las manos de los maestros, a las manos de personas que nunca en su vida han planteado ni resuelto ningún problema de la educación. Es decir, como el criterio pedagógico se declara decididamente incompetente para resolver cuestión tan alambicada, se observa el fenómeno de que la educación mexicana está quedando en la miserable condición de obedecer a todos los criterios, menos el criterio de la pedagogía: se vuelve la propiedad intelectual de todo hijo de vecino; todo el mundo define la educación socialista; abogados, médicos, pintores, poetas, veterinarios, mercaderes, sastres, diputados, líderes obreros y hasta analfabetos, todos se sienten más facultados para orientar y gobernar la enseñanza que los maestros. No cabe la menor duda: “la escuela se ha acercado a las masas”. Pero se ha retirado de los maestros. Los maestros son los que han caído en la ignorancia, los que preguntan, los que no saben, los que no encuentran en sus conocimientos personales ningún recurso eficaz para captar el sentido esotérico y profundamente enigmático del nuevo artículo tercero de la Constitución.²⁴

O trecho acima sintetiza os principais argumentos contra a educação socialista: a falta de precisão conceitual e a ignorância de muitos professores quanto ao termo. Embora muitos professores não tinham muita clareza so-

24 CUESTA, Jorge. La práctica de la educación socialista. In: ACOSTA ROJAS, Horacio; GONZÁLEZ DUNCAN, Viveka (Inves.). *Los Contemporáneos en El Universal*. Ciudad de México: Primera edición electrónica, 2016, p. 140-141.

bre o que poderia ser uma “educação socialista”, em decorrência, inclusive, da superficialidade com que o termo foi utilizado por agentes do próprio Estado, é preciso ressaltar que o texto de Cuesta exagera as confusões conceituais, praticamente afirmando que não existia um projeto pedagógico real em torno da educação, resumindo-o em um projeto demagógico.²⁵ Como explicitamos no capítulo anterior, Cuesta não apenas fez parte dos Contemporâneos – grupo que em 1935 já se encontrava dissolvido –, mas era um dos seus membros mais elitistas, como ficou explícito no artigo publicado no dia 19 de julho de 1932 no jornal *Excélsior*.²⁶ Seguidor de Nietzsche e Benda²⁷, Cuesta não sentia mais do que desprezo pela “cultura revolucionária” e não surpreende sua forte oposição à educação socialista. Como seus artigos demonstram, o poeta apresentava aversão a tudo que envolvia o marxismo, chegando até mesmo a desconsiderar intelectualmente a Marx.²⁸

25 É interessante lembrar dos apontamentos teóricos de Pocock e Palti: para precisar o sentido de uma afirmação, importa não só o que é dito, mas, principalmente, o *como* é dito.

26 Ver o capítulo anterior do livro.

27 É preciso esclarecer que Benda não ocupou o mesmo espectro político de Nietzsche, sendo muitas vezes compreendido como um intelectual de esquerda, embora tenha feito críticas contundentes aos intelectuais que cediam às paixões políticas e abandonavam ideais elevados como a “humanidade” e a “justiça”. A apropriação de Benda por Cuesta é bastante interessante para demonstrar a complexidade das apropriações intelectuais, visto que o francês, em seu livro *A traição dos intelectuais*, fez críticas a Bergson e Nietzsche, duas importantes referências para os Contemporâneos. Obviamente, apropria-se daquilo que convém e, nesse caso, a crítica de Benda aos intelectuais que se dedicam a atuar na defesa de um partido, Estado ou ideologia, serviu bem ao mexicano. Ressaltamos, no entanto, que o argumento de Benda não pode ser visto como uma crítica simplista à atuação política dos intelectuais, pois, algumas vezes, estas podem ir ao encontro da defesa de ideais “universais”. Ver BENDA, Julien. *A traição dos intelectuais*. São Paulo: Peixoto Neto, 2007; COMPAGNON, Antoine. *Os Antimodernos: De Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

28 O que pode ser verificado no artigo “Marx no era inteligente”, no qual Cuesta diz: “Yo creo que en la historia de la humanidad es difícil encontrar una pasión como la de Marx, tan desenfadadamente licenciosa, tan inescrupulosamente prefiriendo su propia satisfacción a la de los más elementales principios éticos del entendimiento. Su temperamento es genial para hacer de sus vicios una virtud y de su debilidad una fuerza. Pues Marx no era inteligente; su inteligencia era mediocre; y es extraordinario que esta mediocridad de su entendimiento haya sido la raíz y el resorte de su genialidad. [...] Marx entendía con extraordinaria dificultad, pensaba con un gran esfuerzo, a través de incontables y abrumadoras aproximaciones sucesivas. Pero en vez de ver en esto una limitación propia, señaló el defecto objetivo del mundo, y elaboró toda una “ciencia”, genial por su intolerancia y por su sagacidad psicológica, para crear un mundo mecánico y sencillo, adaptado a las mediocres dimensiones de su capacidad intelectual. CUESTA, Jorge. Marx no era inteligente. In: ACOSTA ROJAS, Horacio; GONZÁLEZ DUNCAN, Viveka (Inves.). *Los Contemporâneos en El Universal*. Ciudad de México: Primera edición electrónica, 2016, p. 120. Novamente, nota-se a parcialidade de Cuesta. Apesar da difusão do marxismo no México nessa época ter se dado principalmente a partir de traduções precárias e muitas das obras do “Jovem Marx” serem desconhecidas, mesmo entre a intelectualidade mexicana, era possível verificar

Sobre a educação socialista, outra questão relevante foram as diferenças regionais quanto à sua aplicação. Se em regiões como Sonora e La Laguna a proposta obteve melhores resultados, fracassou em outras, como os Altos de Jalisco e localidades do estado do México.²⁹

Não encontramos fontes que nos indicassem a posição de outros Contemporâneos a respeito da “educação socialista”, mas, se Cuesta foi crítico a ela, outro escritor destacou-se em sua defesa: Martín Luis Guzmán, que havia retornado ao país, após treze anos exilado.³⁰ O retorno do escritor ocorreu após a intensificação das tensões entre republicanos e franquistas na Espanha e contou com o apoio direto de Lázaro Cárdenas. Iniciou-se assim uma mudança de direcionamento na posição de Guzmán frente ao Estado mexicano: de crítico, passou a apoiar cada vez mais o partido oficial.

Uma das primeiras colaborações do escritor foi a obra *Maestros rurales*. A história se passa no povoado de Kinchil, localizado na península de Yucatán e faz da educação socialista seu tema central. No romance, um professor se muda para a região, disposto a lecionar a partir da educação socialista. Na obra de Guzmán, Kinchil é descrito como “o povoado mais temido de Yucatán”, onde os latifundiários constituíam a classe dominante e, junto com o clero, contribuíam para a difamação da escola socialista e da atuação dos professores rurais. As práticas dos setores conservadores – ou “reacionários”, como o próprio Guzmán os define³¹ – iam muito além da difamação, indo desde ameaças até assassinatos.

A tarefa do professor rural, como o livro demonstra, não era fácil. Chegando ao povoado, encontrava-se frente não só à resistência dos poderosos, mas da própria população, que via a escola com desconfiança e como um impedimento para o trabalho

a inteligência de Marx. Desqualificá-la é muito mais um ataque político que um juízo crítico válido.

29 Ver QUINTANILLA, Susana; KAY VAUGHAN, Mary. *Escuela y sociedad en el periodo cardenista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997. A segunda parte da obra é particularmente relevante por explorar justamente estas discrepâncias regionais.

30 Durante seu exílio, o escritor permaneceu por nove anos em Madri, tendo se aliado aos republicanos espanhóis e se aproximado de Manuel Azaña, segundo e último presidente da Segunda República Espanhola (1931-1939), derrubada pelos franquistas. Ver DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Prólogo*. In: GUZMAN, Martín Luis. *Obras Completas*. Vol.III, México: Fondo de Cultura Económica, 2010; ANDRADE, Caroline Martins. *Trajetória político-intelectual e representações da Revolução Mexicana nas obras de Martín Luis Guzmán (1915-1969)*. Dissertação de Mestrado em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

31 Ver GUZMÁN, Martín Luis. *Obras completas*. Tomo II. Edição Kindle, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010, pos.13703-13714.

das crianças, incremento financeiro para o sustento das famílias. Aos poucos, e a partir de muita persistência, o professor começava a quebrar as barreiras de comunicação com as camadas populares, dissipando a desconfiança e fazendo com que o número de alunos aumentasse rapidamente. Mais do que fazer com que os alunos frequentassem as aulas, a missão do professor estendia-se a fins políticos: a organização dos camponeses em sindicatos, aos moldes do sistema cardenista. Foi através da organização que os camponeses e o professor começaram a participar da política, não mais como meros instrumentos, mas como agentes que colocavam suas reivindicações no espaço público, conquistando benefícios e fazendo valer seus direitos.³²

Durante o desenvolvimento da curta história, os camponeses começaram a desafiar abertamente a exploração dos latifundiários e, dentre os “seguidores” do professor rural, destacou-se a indígena Felipa Poot.³³ Na obra de Guzmán, Felipa Poot também morreu assassinada, mas não a mando dos latifundiários. Ao contrário, foram mulheres locais que a assassinaram a pedradas no momento em que a indígena voltava de uma visita ao cemitério. Como enfatiza Carolline Martins de Andrade, o romance é encerrado com o luto por Felipa Poot, ao passo que fica claro que, apesar de tudo, a Revolução continuava.³⁴

A ideia da “Revolução em marcha, apesar dos desvios” consolidou-se no romance revolucionário dos anos 1930. É possível discutir se ela já se encontrava em *Los de abajo*, no trágico final em que Demetrio Macías, sem vida, segue apontando seu fuzil, mas ela é inquestionável quando se analisa obras como *Tierra* (1932) e *Mi general!* (1934), de Gregorio López y Fuentes; *Apuntes de un lugareño* (1932) e *Desbandada* (1934), de José Rubén Romero; *Cuando engorda el Quijote* (1937), de Jorge Ferretis; *Tropa vieja* (1940), de Francisco L. Urquizo; ou mesmo *La ciudad roja* (1932) e *En la rosa de los ventos* (1940), de um comunista aguerrido como José Mancisidor. Em todas elas encontramos uma crítica da Revolução que, apesar de demonstrar seus problemas, não a invalida, mas antes justifica, como no caso das obras de Romero ou de Ferretis.

Os anos 1930 marcaram não apenas a consolidação do que seria o romance da Revolução, mas também a do próprio sistema político mexicano, cuja

32 *Idem*, pos.13650-13692.

33 Felipa Poot (1903-1936) realmente existiu, e foi uma camponesa indígena de origem maia nascida em Kinchil. Tendo exercido um papel de liderança na região, foi assassinada a mando da elite latifundiária e tornou-se símbolo da resistência de Kinchil, e uma lenda local.

34 Ver ANDRADE, Carolline Martins. *Trajectoria político-intelectual e representações da Revolução Mexicana nas obras de Martín Luis Guzmán (1915-1969)*. Dissertação de Mestrado em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2018, p. 129.

representação máxima se tornaria o PNR. Nesse período, os problemas desse sistema – como a corrupção e as dificuldades de vida das camadas populares – eram publicamente notórios, ao passo que falar deles não constituía uma afronta grave à ordem política mexicana. Pelo contrário, como a própria nota divulgada por Puig Casauranc na década anterior esclarecia: o governo estava disposto a apoiar qualquer obra que, ainda que crítica, pudesse colaborar com um diagnóstico dos problemas sociais do país. A própria heterodoxia contida na ideologia revolucionária permitia espaço para isso e a aproximação do Estado das camadas populares durante o cardenismo propiciava o momento certo para a produção dessa literatura. Se os tempos de autoritarismo do callismo já haviam passado, o atendimento de diversas demandas populares pelo governo de Lázaro Cárdenas parecia demonstrar aos escritores que a Revolução seguia adiante, “apesar de um desvio ou outro” de alguns revolucionários. É preciso ressaltar que isso relativiza alguns argumentos que buscaram representar a tradição de romances revolucionários como crítica à Revolução. Embora essa crítica estivesse presente, ela perdeu força durante a consolidação dessa tradição e muitas vezes se dissolveu na justificação da política pós-revolucionária.

E *Maestros rurales* demonstra isso com clareza. Não iremos nos deter no entrecruzamento entre dados históricos e esse romance, pois Caroline Martins de Andrade fez isso com bastante habilidade em sua dissertação e não poderíamos repetir ou melhorar o que foi feito pela historiadora.³⁵ A autora também se deteve na aproximação dessa obra de Guzmán com o cardenismo, o que se refletiu, inclusive, nos termos encontrados ao longo do romance – tais como “camaradas”, “classe dominante”, “reacionários” –, que reproduziam um uso heterodoxo da linguagem marxista pelos políticos e intelectuais mexicanos da época.³⁶ Em determinado momento de seu trabalho, Martins de Andrade relacionou a escrita da obra com a publicação do romance na revista *Ruta*, em 15 de agosto de 1938. Como a autora bem pontuou, tal revista tinha um posicionamento político alinhado à esquerda e esteve vinculada aos projetos cardenistas de defesa da educação laica.

A partir dos aspectos já apresentados, ressaltaremos alguns elementos fundamentais para compreender um pouco mais sobre a relação entre alguns escritores e a política de Lázaro Cárdenas. Começemos pela revista *Ruta*. Em

35 ANDRADE, Caroline Martins. *Trajetória político-intelectual e representações da Revolução Mexicana nas obras de Martín Luis Guzmán (1915-1969)*. Dissertação de Mestrado em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2018, p. 125-130.

36 *Idem*, p. 127.

sua primeira edição, publicada em junho de 1938,³⁷ o editorial a apresenta da seguinte forma:

La revista *Ruta* tuvo sus antecedentes directos en las revistas *Grupo Noviembre* y la homónima *Ruta*, empeñadas principalmente en tareas políticas. Acosadas por el medio hostil (el Grupo Noviembre fue expulsado por las autoridades militares de Veracruz, donde operaba, a causa de su afiliación marxista), la política cultural del cardenismo modera a sus integrantes y los inclina hacia una labor menos dominada por la convicción y más preocupada por la actividad cultural.

Así lo establecen en el primer número de esta nueva *Ruta*: “Ahora el panorama político-social de México es otro... Por eso *Ruta* se transforma... *Ruta* es desde hoy una revista de literatura que dará a conocer al mundo a los escritores mexicanos formados en esta hora que México crea su destino histórico. A todos los que en ella colaboramos, sólo una idea nos une: la de la defensa de la cultura y el de nuestra lucha firme en contra de su más denodado enemigo: el fascismo internacional”.³⁸

O editorial é bastante claro: apresenta as origens marxistas do grupo que constitui a revista; menciona o contexto de seu retorno, associado ao cardenismo; e, por fim, define um objetivo político: a luta contra o fascismo. O grupo Noviembre foi formado em Xalapa em 1930 por List Arzúvide e José Mancisidor, dentre outros. Grande parte de seus membros se filiaram ao PCM, inclusive os dois intelectuais mencionados. A revista *Ruta*, vinculada à Liga de Escritores e Artistas Revolucionários (LEAR), foi um ponto de contato entre ex-estridentistas – como List Arzúvide e Leopoldo Méndez –, escritores de romances da Revolução, escritores internacionais, comunistas e escritores independentes.

Começando a ser publicada em 1938, *Ruta* situou-se no contexto no qual o PCM adotou uma política de frente ampla contra o fascismo, passando a apoiar Cárdenas. Tal frente ampla, como se pode notar, propiciou não apenas a aproximação entre intelectuais comunistas e o Estado, verificada durante o cardenismo, mas também a formação de novas redes de sociabilidade intelectual. Isto

37 *Kinchil*, a primeira versão de *Maestros rurales*, foi publicada no terceiro número, no dia 15 de agosto de 1938.

38 Editorial. In: Presentación. *Ruta*, n°1, junio de 1938. Primera edición facsimilar. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 7.

se evidencia ao verificar a variedade de escritores que colaboraram na revista: Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello, Agustín Yáñez³⁹, Luis Cardoza y Aragón,⁴⁰ Rafael F. Muñoz, Arqueles Vela, Carlos Pellicer, Octavio Paz, Pablo Neruda etc. Como se pode notar, muitos não eram comunistas.

Durante o governo de Cárdenas, os escritores passaram a atuar no Estado, ou junto a ele, de forma diferente: não se tratava apenas de levar ideais nacionalistas e/ou iluministas, como durante o governo de Álvaro Obregón; ou atuar na burocracia pública, como forma de sobreviver enquanto buscavam produzir e divulgar uma literatura complexa e erudita, como foi o caso da maioria dos Contemporâneos. Durante o governo de Lázaro Cárdenas, a arte e a literatura tornaram-se meios de engajamento social e político. O que Casauranc prometeu durante a década anterior concretizou-se dez anos depois, reunindo uma ampla gama de escritores pelo fio condutor do compromisso social.

E mesmo escritores elitistas como Martín Luis Guzmán passaram a não apenas reproduzir o vocabulário marxista em suas obras – sem nunca terem se tornado marxistas – como fazer algo que até então não haviam feito em sua literatura: representar as camadas populares de maneira positiva. Diferente do que se observou em obras como *El águila y la serpiente* e *La sombra del Caudillo*, em *Maestros rurales* o que se encontrava é uma narrativa sobre a redenção dos indígenas a partir da justiça social promovida pelo governo de Lázaro Cárdenas e tendo o professor rural como guia. Quase como a “vanguarda” leninista, o professor rural é aquele que orienta os indígenas a exercer seus direitos e atua como intermediário entre eles e o governo para que suas reivindicações sejam atendidas. A conscientização das camadas populares, no entanto, ocorre de forma lenta e enfrentando a oposição e a violência das classes dominantes – latifundiários que desejavam que os indígenas continuassem em sua situação de miséria e subserviência. Enquanto a escola rural crescia em Kinchil, a violência

39 Agustín Yáñez (1904-1980) nasceu em Guadalajara, capital de Jalisco. Ficou conhecido por seu trabalho como escritor, cuja obra mais importante foi *Al filo del agua*, publicada em 1947, constituindo-se em um marco na literatura mexicana. Exerceu também diversos cargos burocráticos e políticos, como a Direção de Rádio da Secretaria de Educação (1932-1934); a chefia do Departamento de Bibliotecas e Arquivos Econômicos da Secretaria da Fazenda; secretario de Educação Pública (1964-1970); o governo do estado de Jalisco (1953-1959), dentre outros.

40 Luis Cardoza y Aragón (1901-1992) foi um escritor guatemalteco que passou parte significativa de sua vida exilado no México, durante dois períodos: o primeiro de 1932 a 1934; e o segundo a partir de 1954, após a queda do governo de Jacobo Árbenz, no qual ocupava o cargo de Ministro das Relações Exteriores. Cardoza y Aragón viveu no México até o fim de sua vida, tendo colaborado com diversas revistas culturais do país.

contra o professor rural e os indígenas seguia o mesmo passo, o que exigiu do mestre um discurso para encorajá-los:

–Son – les decía [o professor aos indígenas] – los treinta-treintas de las clases reaccionarias y explotadoras, que disparan para eso: para que ustedes se asusten, pues esa gente sabe que cuando se acabe en ustedes el miedo en que ahora viven, se acabará también el sistema con que ellas los explotan. No se acobarden; aprendan a no ser esclavos. Si se asustan, me voy, me voy y no volveré, y nadie vendrá entonces a intentar por ustedes lo que yo hago, sino que se quedarán para siempre como están hoy: sujetos en Kinchil a la crueldad de sus amos, y así se quedarán sus hijos, y los hijos de sus hijos, y los nietos de sus hijos.⁴¹

Com o passar do tempo, os indígenas começaram a se organizar em sindicatos, enfrentar os interesses dominantes e ter suas reivindicações atendidas pelo governo federal, resultando em uma transformação que não apenas lhes garantiu melhores condições de vida, como também modificou sua forma de se posicionar diante de seus problemas e fazer frente às classes dominantes.⁴²

É preciso enfatizar que, se em *Maestros rurales* Guzmán construiu representações mais positivas das camadas populares, ao contrario das suas obras da década anterior, o escritor não rompeu de todo com seu elitismo. Pelo contrário, ele se manifesta a partir da necessidade de tutela dos indígenas por parte do professor rural, alguém certamente mais instruído que eles. É o professor que sabe o que deve ser feito e como deve ser feito, bem como é a partir dele – portanto, um sujeito externo ao meio – que a conscientização dos indígenas torna-se concreta.

Tal representação está em completa consonância com a função social do professor rural, idealizada durante o governo de Lázaro Cárdenas. Segundo as historiadoras Mary Kay Vaughan e Susana Quintanilla, os Centros de Cooperação Pedagógica, vinculados à SEP, organizavam seminários bimestrais que não apenas disseminavam informações técnico-pedagógicas e preparavam os professores para o desempenho de suas funções, mas também se constituíram como peças fundamentais para a criação e manutenção de uma ética missionária, na qual os professores rurais passavam a representar a justiça, a moral, o progresso e a civilização, em oposição às forças retardatárias,

41 GUZMÁN, Martín Luis. *Maestros rurales*. In: *Obras completas*. Tomo II. Edição Kindle. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010, pos.13.703-13.706.

42 *Idem*, pos.13765-13768.

a opressão, a doença e o atraso.⁴³ De certo modo, a relação dos professores rurais, tal qual propagada pelo Estado pós-revolucionário e representada na obra de Guzmán, apresenta diferenças consideráveis em relação ao tratamento dado aos indígenas nos tempos do Porfiriato, principalmente no que toca a uma conscientização e organização dos indígenas que se manifestam em novas práticas, como a sindicalização para o reconhecimento de suas reivindicações por parte do Estado. No entanto, tais diferenças partem de um princípio semelhante: os indígenas são vistos como seres infantilizados, incapazes de encontrarem por si próprios o caminho para a autonomia e a melhoria de suas condições sociais. Obviamente, nem toda a intelectualidade mexicana estava de acordo com essa concepção do indigenismo, porém, como demonstra Emilio Kourí, esta foi a corrente vitoriosa, principalmente devido à atuação de Manuel Gamio.

Outro aspecto importante a ser considerado é o modo como Lázaro Cárdenas é representado na obra de Guzmán, demonstrando claramente seu alinhamento à política cardenista. Como afirma Caroline Martins de Andrade, as relações entre Guzmán e o governo Cárdenas estão explícitas na parceria entre a Editora Masas – representada por Guzmán –, o Departamento Autônomo de Imprensa e Publicidade⁴⁴ e as revistas destinadas aos professores rurais.⁴⁵ Guzmán também fez parte da comitiva que acompanhou o presidente Cárdenas em uma visita ao estado de Yucatán, em agosto de 1937, quando provavelmente conheceu Kinchil.⁴⁶ Ou seja, Guzmán não apenas apoiava a política cardenista, bem como desfrutou de alguma proximidade com o presidente. Isso levou o escritor a construir em *Maestros rurales* uma representação de Cárdenas completamente contrária às que fez para Obregón e Calles na década anterior:

Su presencia se tradujo en un éxito triunfal. Reunidos mis campesinos, oyeron de labios de él, Comandante de la Zona, cuál era la obra regeneradora que intentaba el Presidente de la República, y cómo contribuíamos a ella nosotros, los maestros rurales.⁴⁷

43 QUINTANILLA, Susana; KAY VAUGHAN, Mary. Apresentação. Ver QUINTANILLA, Susana; KAY VAUGHAN, Mary. *Escuela y sociedad en el periodo cardenista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 28.

44 Em espanhol, Departamento Autônomo de Prensa y Publicidad – DAPP.

45 ANDRADE, Caroline Martins. *Trajetória político-intelectual e representações da Revolução Mexicana nas obras de Martín Luis Guzmán (1915-1969)*. Dissertação de Mestrado em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2018, p. 124.

46 *Idem*, p. 123.

47 GUZMÁN, Martín Luis. *Maestros rurales*. In: *Obras completas*. Tomo II. Edição Kindle. México D.F.:

[...]

Pero entre diversión y diversión, intercalaba yo, para la concurrencia, otros valores sustantivos. Les explicaba el ideario sintético del general Cárdenas; les leía noticias y artículos de *El Nacional*; los ponía a recitar el *Corrido de la mujer mexicana*.⁴⁸ A las giras que el Presidente de la República hacía por los más pobres territorios del país, o los más abandonados, les sacaba gran partido, explicando el porqué de ellas y sus resultados presentes y futuros.⁴⁹

Guzmán, em seu afã por defender o governo de Lázaro Cárdenas, chegou até mesmo a fazer uma menção positiva a algo que poderia ser compreendido como parte da “cultura revolucionária”:

[...] nombré grupos que dispusieran representaciones teatrales, explicativas de lo que los campesinos debían hacer para el aniquilamiento de las fuerzas opresoras. Recitábamos poemas revolucionarios, cantábamos himnos a la libertad.⁵⁰

Resumindo, em *Maestros rurales* observa-se: a) uma aproximação de Guzmán com escritores da esquerda mexicana, inclusive marxistas; b) uma nova postura do escritor frente às camadas populares; c) uma terminologia próxima à utilizada pelo governo de Lázaro Cárdenas;⁵¹ d) a defesa direta do presidente Lázaro Cárdenas; e e) uma aproximação com a “cultura revolucionária”. A tudo isso, acrescenta-se uma pobreza estética não observada em obras anteriores de Guzmán.⁵² Essa confluência de elementos é particularmente instigadora e nos leva aos dois pontos principais de nossa análise: as tensões entre o escritor e sua obra e a política exercida através da literatura.

Em relação ao primeiro ponto, vamos sustentar o que apontamos desde o começo da tese: algumas obras destoam do espectro ideológico de seus autores.

Fondo de Cultura Económica, 2010, pos.13.785.

48 Não encontramos referência sobre o que seria esse *Corrido de la mujer mexicana*.

49 GUZMÁN, Martín Luis. *Maestros rurales*. In: *Obras completas*. Tomo II. Edição Kindle. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010, pos.13.821.

50 *Idem*, pos.13807.

51 Principalmente no que toca a uma apropriação heterodoxa de termos utilizados pelos marxistas.

52 Como pode ser observado nos trechos citados, *Maestros rurales* apresenta uma linguagem que atendia ao didatismo desejado pelos defensores da “cultura revolucionária”, o que aproximou sua obra de escritos esteticamente mais pobres, como o de seu colega José Mancisidor.

Essa afirmação pode parecer contraditória à aproximação que demonstramos entre Guzmán e o governo de Cárdenas, mas consideramos que tal contradição é apenas aparente. Para elucidar isso, é preciso esclarecer: é notório que a *intenção* de Guzmán ao escrever *Maestros rurales* foi se aproximar e defender o governo de Cárdenas. Para isso, o escritor foi muito além de seu liberalismo político – muito bem demonstrado por Martins de Andrade – e se aproximou de uma literatura semelhante ao engajamento marxista de escritores como Mancisidor, chegando mesmo a defender elementos de uma “cultura revolucionária” à qual permaneceu alheio na década anterior – e cujos governos propulsores de tal concepção Guzmán sempre atacou.

Como dito anteriormente, o governo de Cárdenas marcou o início de um vínculo cada vez maior entre Guzmán e o Estado mexicano, que se iniciou com o retorno do escritor ao México, em 1936, e culminou com sua eleição para o senado pelo Partido Revolucionário Institucional (PRI), em 1970. No entanto, apesar do autoritarismo cada vez mais notório da política mexicana, o escritor buscou justificar sua defesa do liberalismo e, ao mesmo tempo, seu alinhamento com o governo, evocando a imagem de uma democracia mexicana *sui generis*, fundamentada na alternância dos ocupantes da Presidência e na pacificação nacional.⁵³ É de se pensar que, justamente o afastamento do Estado das demandas das camadas populares e a aproximação com os setores empresariais, principalmente a partir do governo de Manuel Ávila Camacho – aliado político de Cárdenas –, também colaborou para que Guzmán visse com bons olhos a modernização política que se efetuava no país.

O governo de Cárdenas foi justamente um caso específico na política pós-revolucionária: sem abrir mão da hegemonia do partido oficial, o presidente aproximou-se das camadas populares e realizou intervenções na economia que dificilmente agradariam a um liberal como Guzmán. O fato de que após a crise de 1929 e durante os anos 1930, com o *New Deal* de um lado e o nazi-fascismo de outro, as políticas liberais estavam em crise não é por si só uma justificativa para o alinhamento de Guzmán ao governo de Cárdenas, visto que outros escritores igualmente liberais, como Mariano Azuela, mantiveram seu posicionamento e criticaram duramente Lázaro Cárdenas e suas medidas sociais.⁵⁴

53 Ver o último capítulo da Dissertação de Mestrado de Carolline Martins Andrade.

54 Mais adiante, iremos abordar algumas obras de Azuela críticas ao governo de Cárdenas, mas desde já destacamos *San Gabriel Valdívias, comunidad indígena* (1938); *Regina Landa* (1939); *Avanzada* (1940) e *Nueva burguesía* (1941). Conforme o governo de Cárdenas chegava ao final, a crítica de Azuela se tor-

Nada na trajetória anterior de Guzmán parecia sugerir a defesa de políticas sociais coletivistas como as implementadas por Cárdenas, e muito menos de uma literatura social pedagógica, como se observa em *Maestros rurales*. Nos anos posteriores ao cardenismo, tampouco se verificou a defesa do escritor de tais medidas. Se *Maestros rurales* é uma fonte que representa o alinhamento a Cárdenas, tal alinhamento deu-se através do sacrifício do liberalismo político e do primor literário de Guzmán, e a favor de uma literatura social, próxima à “cultura revolucionária” reformulada durante o cardenismo. Em outras palavras, *Maestros rurales* manifesta as intenções de se posicionar como aliado do governo, mas está em contradição com o espectro ideológico anterior de Guzmán. Obviamente, tal contradição se resolve em um momento de oportunidade de participação política.⁵⁵ As relações entre escritores e o Estado no México, como estamos enfatizando ao longo desse estudo, davam-se a partir do pragmatismo, deixando as idealizações em segundo plano. Com isso, não é nossa intenção afirmar que tudo se dava somente a partir do oportunismo dos intelectuais, ou pelo controle do Estado. Ao contrário, estas instâncias ocorriam através de negociações e tensões que se manifestavam através de uma pluralidade de relações. Como vimos no caso de Guzmán, o escritor não estava disposto a negociar com Obregón e Calles, mas o fez com Cárdenas e se aproximou dos governos seguintes. Guzmán e muitos outros viram em Cárdenas não apenas a possibilidade de algum cargo político, mas também a liberdade de produzir – visto a diminuição da censura; a oposição aos setores callistas; e a modernização política do México, consolidada a partir do afastamento de Calles das esferas de poder e o apoio às políticas sociais.

A forma como *Maestros rurales* se constituiu como obra política merece alguns destaques que ainda não foram dados. O primeiro deles é o próprio título da obra: *Maestros rurales*, que, assim como *Los de abajo*, se refere a um sujeito coletivo anônimo que busca representar toda uma categoria social. O fato da narrativa ser em primeira pessoa e o nome do protagonista nunca ser revelado colabora para esta interpretação, fazendo com que *Maestros rurales*, como outras obras já analisadas nessa pesquisa, relacione um personagem com partes do todo social.

Mas tanto o título como o protagonista em primeira pessoa, bem como as passagens que destacam o professor rural, têm um sentido político já analisado

nava mais dura.

55 É visível a intenção de Guzmán em sempre estar próximo de personalidades que ocupavam o poder, desde que os princípios destas não iam de encontro aos seus.

em nosso trabalho. Se olharmos para *Maestros rurales* como fonte histórica de sensibilidades, imaginários e práticas, um importante sentido político, que se situa em um nível mais profundo, diz respeito à penetração das camadas populares no imaginário social e, mais do que isso, na literatura de escritores que antes se dedicavam apenas à elite, como é o caso de Martín Luis Guzmán. Ou seja, como mostramos no capítulo 2, à medida que os primeiros romances representativos da Revolução surgiam, as camadas populares não ocupavam um espaço além do marginal nas obras de Guzmán, sendo que, quando representadas, as perspectivas depreciativas do naturalismo ainda se faziam presentes, como nas referências aos zapatistas em *El águila y la serpiente* ou ao comício político em *La sombra del Caudillo*. Em *Maestros rurales*, o que se observa é uma literatura que se faz consoante não apenas à “literatura revolucionária”, mas às próprias mudanças em uma sociedade massificada, já previstas em *Ariel*, de José Enrique Rodó.

Essa mudança na obra de Guzmán faz-se no mesmo momento no qual a literatura mexicana se aproximava das intenções do Estado, com as camadas populares, antes marginalizadas, ocupando uma posição central na cultura mexicana, bem como sendo melhor atendidas pelas políticas públicas. Elas também começavam a participar de maneira mais contundente no cenário político, através de cooperativas e sindicatos.

O governo de Lázaro Cárdenas foi o momento no qual as contradições do sistema político mexicano se agudizaram: ao passo que o Estado se consolidava como o conciliador de interesses entre as classes sociais, canalizando as possibilidades de tomadas de decisões a partir do alinhamento dos sindicatos e cooperativas com o governo, tais sindicatos, mesmo quando limitados às instâncias desse Estado, gozaram de autonomia e poder nunca antes vistos no México. A concepção de democracia defendida por Cárdenas passava pela representação dos setores populares dentro do aparato do Partido da Revolução Mexicana e não pela lógica da democracia liberal.⁵⁶ Não era uma concepção de democratização horizontal e ampla, mas compreendia-se que uma maior participação dos setores camponeses e operários dentro do partido resultaria em uma democratização do próprio partido oficial. A publicação do primeiro capítulo de *Maestros rurales* na revista *Ruta* em junho de 1938 e a transformação do Partido Nacional Revolucionário em Partido da Revolução Mexicana (PRM) no mesmo ano são

56 Ver CRIPA, Ival de Assis. *O vento das reformas. Lázaro Cárdenas e a Revolução Mexicana*. Jundiá: Paco, 2013, p. 107-108; MEDIN, Tzvi. *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*. México: Siglo XXI Editores, 1972, p. 102.

mais do que uma coincidência: indicam a expressividade das camadas populares no cenário político-cultural mexicano nos anos 1930, ponto máximo no qual a participação dessas classes populares resultou em reivindicações atendidas. Não se tratou apenas de uma direção unilateral por parte do Estado, mas antes uma consequência das pressões e reivindicações derivadas da Revolução Mexicana. Cárdenas mostrou-se mais propício que seus antecessores a estabelecer um processo de inclusão – sob os auspícios do Estado – desses setores. Assim, a reformulação do partido oficial deu-se através do agrupamento de quatro setores: o agrário, composto pelas Ligas de Comunidades Agrárias e Confederação Nacional Camponesa (CNC); o setor operário⁵⁷, composto pela Confederação dos Trabalhadores Mexicanos (CTM), pela CROM, a Confederação Geral de Trabalhadores (CGT), o Sindicato de Mineiros e o Sindicato de Eletricistas; o setor militar, com os membros das Forças Armadas; e o setor popular, constituído por cooperativistas, artesãos, industriais, agricultores e pequenos comerciantes, parceiros rurais, estudantes, profissionais liberais e outros elementos afins.⁵⁸

No entanto, apesar da maior participação dos setores populares, não se pode deixar de lado os custos dessa democratização do acesso à política. Cárdenas sabia muito bem que a ruptura com Calles e o atendimento a parte das demandas populares necessitavam de um novo equilíbrio nos jogos de poder. Para se estabelecer como representante do Poder Executivo *de facto* e consolidar o sistema presidencialista mexicano, restringiu essa democratização aos auspícios do Estado e lhe deu um poder muito maior do que os atribuídos por Obregón ou Calles. Se a curto prazo as camadas populares passaram a se integrar à política, no médio e longo, as demandas sociais seriam cada vez mais preteridas em função dos empresários ligados ao capital especulativo; o Estado, em contrapartida, se tornaria cada vez menos democrático. Não cabe aqui censurar Cárdenas pelo que ele não poderia prever, mas antes analisar com cuidado a formação do Estado mexicano pós-revolucionário e suas consequências.⁵⁹

57 Em espanhol, o setor era designado como *obrero*, que possui um sentido mais amplo, semelhante à palavra trabalhador. No entanto, é interessante notar que, apesar dessa designação, ele está mais próximo de um “setor operário”, visto que o setor popular incorpora outros trabalhadores, como artesãos, agricultores, comerciantes, profissionais liberais etc.

58 MEDIN, Tzvi. *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*. México: Siglo XXI Editores, 1972, p. 106; AGUILAR CAMÍN, Héctor & MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana: história mexicana contemporânea, 1910-1989*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 198.

59 AGUILAR CAMÍN, Héctor & MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana: história mexicana contemporânea, 1910-1989*. São Paulo: Edusp, 2000.

Se *Maestros rurales* demonstrava uma simetria entre a democratização do partido oficial, a ampliação dos direitos sociais e a representação positiva – ainda que tutelada – das classes populares, as obras *Tierra caliente: los que sólo saben pensar* (1935) e *Cuando engorda el Quijote* (1937), de Jorge Ferretis, não reproduzem o mesmo feito. Não que Ferretis não estivesse inclinado às aspirações do PNR-PRM: muito pelo contrário, seu romance de 1937 apresenta uma defesa clara do cardenismo.

Sendo estas as obras mais importantes de Ferretis, iremos nos concentrar em *Cuando engorda el Quijote*. Como decidimos analisar vários livros em nosso trabalho, uma restrição das obras se faz necessária de modo a evitar a repetição de argumentos. Assim, justificamos a escolha da segunda obra por considerá-la mais representativa dos elementos que estamos abordando: as relações entre a literatura e a política e a representação das camadas populares. Com relação a *Tierra caliente*, vamos nos limitar a registrar que é uma obra que conta a história de um professor de literatura que decide se juntar à Revolução como modo de colaborar na concretização de seus ideais de justiça. Ao longo do romance, vemos várias semelhanças com outras obras já analisadas, como a decepção com os rumos da Revolução e a repulsa dos intelectuais aos costumes e práticas dos revolucionários. Ferretis chegou mesmo a construir uma representação da Revolução muito parecida à de Azuela em *Los de abajo*, apresentando-a como um movimento desordenado, irracional e caracterizado pela liderança de caciques autoritários que não sabiam sequer os motivos de sua luta.⁶⁰

Ao desenrolar da história, Pedro, o protagonista, é ferido e é socorrido em um povoado, onde decide ficar mesmo após seus companheiros de Revolução partir. Embora decidido a retornar às batalhas, acaba ficando no povoado, ren-

60 O trecho a seguir exemplifica bem essa afirmação: “El principio supremo de la revolución era desconocido, desfigurado y enmendado en cada lugar, porque, formulado por hombres del Norte, no había escuchado siquiera el inmenso grito del Sur. Los postulados tenían que ir saliendo de los angustiosos espasmos del caos. Era una revolución sin espíritu, que corría chapoteando sangre, envuelta en un aullido de muertos, que la arrastraba como un ciclón. La carne del matadero había respondido. Pero fallaba la levadura espiritual, que no multiplicaba los hombres limpios y fuertes para guiar. A los escasos cerebros militantes les faltaba anclaje de hombría, y en los próceres de la fuerza y del mando había demasiada carne de bestia.

Cada bando había vomitado un cabecilla, con tantos principios como balas tenía su canana. El soldado de un ejército puede ignorar los fines que mueven su columna, y hasta, por razones de disciplina y de estrategia, debe ser así. Pero tratándose de hombres que por su cuenta han salido a los campos a matar, era preciso que supiesen, al menos para qué”. FERRETIS, Jorge. *Tierra caliente. Los que sólo saben pensar*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935, p. 85-86.

dido à preguiça e à promiscuidade dos trópicos.⁶¹ Ao final, Pedro se torna um eremita e morre picado por uma cobra.

De certo modo, *Tierra caliente* antecipa alguns elementos que encontramos com mais força em *Cuando engorda el Quijote*, sendo que dentre eles destacam-se a defesa de uma literatura realista que representasse as questões mexicanas, aos moldes da “cultura revolucionária”, como o trecho a seguir demonstra:

Sobre los lomos llenos de mataduras de su caballo [Pedro] había proseguido: ¿Y nuestra literatura? También ha estado afectada por igual infortunio. Mentalmente, sólo hemos querido seguir siendo una colonia extranjera. Una literatura no es sancionada ni amada si no surge para llevar tras sí una cauda de generaciones que han de irse transformando y depurando con ella. Y entre nosotros sólo ha habido autores desazonados por afinarse al ritmo de otros meridianos. Prematuramente han adoptado normas estéticas que corresponden a la historia del pensamiento de otros pueblos, sordos al clamor de éste. Nos molesta el nuestro como un lastre. [...] Sí, debe ser cierto que faltan autores iniciales. También oímos decir en ocasiones que faltan criadas en algunas casas. Pero nosotros... ¡Yo! Si yo aspirase a ser un autor popular, ¿qué pensarían de mí en la Academia Francesa? Mentalidades maduras a la fuerza. Ilógicas, ilógicas.⁶²

A passagem acima é uma clara crítica aos Contemporâneos, o que demonstra que as tensões das polémicas de 1925 e 1932 ainda permaneciam no cenário literário mexicano, ainda que tivessem perdido força. O que se nota após 1932 é a prevalência da literatura realista, visto que os “romances revolucionários” terminaram por sobressair sobre a literatura de vanguarda. Como apontado, grande parte dos estridentistas – como Manuel Maples Arce, List Arzúvide e Leopoldo Méndez – passaram a apoiar uma literatura e arte engajadas, sendo que Maples Arce, ainda em 1928, como resposta à *Antología de la poesía mexicana*, criticou publicamente os Contemporâneos e defendeu sua condição revolucionária, seu compromisso com os pobres e sua “virilidade” sem máculas⁶³; e, no início dos anos 1930, enquanto deputado⁶⁴, tentou reativar

61 É possível notar nesse aspecto uma forte herança da literatura de finais do século XIX e inícios do XX.

62 FERRETIS, Jorge. *Tierra caliente. Los que sólo saben pensar*. Madri: Espasa-Calpe, 1935, p. 84-85.

63 MONSIVÁIS, Carlos. El mundo soslayado (donde se mezclan la confesión y la proclama). In: NOVO, Salvador. *La estatua de sal*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Electrónica, 2010, pos.734.

64 Maples Arce foi filiado ao PNR.

as leis porfiristas de perseguição aos homossexuais, o que seria um modo de punir parte da vanguarda rival.⁶⁵ Por outro lado, em 1934, um grupo de escritores, entre os quais estavam José Rubén Romero, Mauricio Magdaleno, Rafael F. Muñoz e Francisco Urquizo – todos vieram a se vincular à literatura “nacionalista” –, solicitou ao Comitê de Saúde Pública a expulsão dos “contrarrevolucionários” dos cargos públicos, termo pelo qual designou escritores homossexuais;⁶⁶ e, em 1937, escritores ligados à LEAR atacaram publicamente Xavier Villaurrutia, por seus poemas “elitistas” e, ao que tudo indica, também por sua sexualidade.⁶⁷ Ao longo dos anos 1930, os defensores de uma literatura “revolucionária”, pedagógica e realista buscaram dominar o campo literário, aumentando seu ataque a uma literatura independente e experimental, ao passo que os Contemporâneos deixaram de atuar como grupo.

Em *Cuando engorda el Quijote*, Ferretis deu continuidade às propostas apresentadas em *Tierra caliente*, dentre elas a defesa de uma literatura realista. É interessante ressaltar o argumento de Adalbert Dessau, que enxerga nas obras do escritor “romances ensaísticos”. Segundo Dessau, Ferretis defende que o México deveria buscar seu desenvolvimento a partir de suas especificidades e nunca imitando modelos externos.⁶⁸ Não é necessário repetir o que foi dito no capítulo anterior, a respeito da ideia de “imitação” da América Latina em relação à Europa ou outra região. A defesa pela busca de originalidade em Ferretis nos interessa mais pelo que esclarece a respeito de suas obras do que pela sua pertinência. Nesse sentido, a defesa por uma literatura nacional está em consonância com a defesa por uma política nacionalista, específica, o que alinha o escritor à “cultura revolucionária”. Assim como as obras de Ferretis são romances ensaísticos, a introdução de *Cuando engorda el Quijote* constitui um manifesto em defesa dos ideais da “cultura revolucionária”, evidenciando sua posição de maneira ainda mais contundente que em *Tierra caliente*:

65 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. Primera edición electrónica. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Kindle, 2015, pos.8678.

66 MONSIVÁIS, Carlos. El mundo soslayado (donde se mezclan la confesión y la proclama). In: NOVO, Salvador. *La estatua de sal*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Electrónica, 2010, pos.753-757.

67 SHERIDAN, Guillermo. *Señales debidas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 269-282. Como foi mostrado, desde a polêmica de 1932, não havia uma separação, ao menos por parte dos críticos aos Contemporâneos, entre sexualidade e literatura.

68 DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 329-330.

Pero este siglo ya nos está enseñando a clavar los ojos aquí, muy cerca de nuestros pies. Y ante el pasmo de los europeizantes, ciertas figuras ganan más universalidad, cuanto más aprientánse al latido vernáculo. [...] Reventando la gruesa costa de anonimato, brotó Diego Rivera. [...] Sus pinturas no pueden ser atribuidas a ningún extranjero, ni su índole resulta calcada; y entonces acontece lo inusitado: México, el remendón tradicional, de la noche a la mañana se metamorfosea en maestro. Le nace una escuela pictórica. Le nace luz a los ojos del mundo.

¿Y en la literatura? Nuestros escritores sufrían fuertes deseos de asemejarse a Verlaine, o a Gide, o a Joyce. Escribían como para no desentonar (por si acaso) en algún cenáculo europeo. Hasta que un hombre con la suficiente modestia empezó a recoger el desechado género local. Y los refinados empezaron a ver cómo los libros del doctor Azuela se desparramaban en vuelos de universalidad, traducidos a varios idiomas.⁶⁹

Ao analisar o trecho acima, é evidente que Ferretis defendia as mesmas posturas que observamos em Abreu Gómez e Héctor Pérez Martínez durante a polêmica de 1932. A diferença fundamental é que, se as obras escritas entre 1928 e 1932 não buscavam cumprir com os padrões estéticos propagados pelos defensores da “cultura revolucionária”, as de Ferretis foram produzidas conscientemente de acordo com eles. É preciso ressaltar que, como demonstrado na polêmica de 1932, tanto *Los de abajo* como as obras que surgiram entre 1928 e 1932 forneceram elementos estéticos para a construção do cânone literário “revolucionário”. O que se observa com Ferretis é um movimento posterior, no qual o escritor compreende seu lugar como continuador de uma tradição. Destaca-se a menção a Diego Rivera – um pintor ícone do muralismo – e a Mariano Azuela – a mais clara demonstração do alinhamento de Ferretis à literatura nacionalista, e também o reconhecimento de Azuela como o iniciador da tradição literária que se tornava hegemônica no país.

Se o alinhamento de Ferretis ao grupo dos escritores “revolucionários” foi claramente demonstrado, como o escritor compreendia a política mexicana? Ainda na introdução, Ferretis pergunta: “Nossa literatura repetirá o exemplo de nossa pintura?” E em seguida apresenta a resposta:

Ahora, cuando se repite que “Política es el arte de coordinar intereses opuestos”, México lo ratifica, pero le agrega: en beneficio de las

69 FERRETIS, Jorge. *Cuando engorda el Quijote*. México D.F.: Editorial “México Nuevo”, 1935, p. 9.

mayorías necesitadas.

[...]

Y ya somos algunos los que con un optimismo de patanes, creemos posible que en no lejano día, gentes de otros países vengan a estudiar aquí una jurisprudencia aplicada, que a gritos inmensos nos está enseñando esta tierra. Y esperamos una gran cosecha de valores humanos, porque nos alucina la hipótesis de que nuestro mestizaje cada vez se afina con más hondura, y plasma tipos de mayor macidez humana.

[...]

Esta era una revolución, que sigue siéndolo. Porque en materia de logros, acaba de empezar.⁷⁰

Como pode ser visto, Ferretis constrói uma interpretação da Revolução que se assemelha à demonstrada por Puig Casauranc no início deste capítulo, na qual o México seria um país onde os direitos sociais prevaleceriam sobre os interesses individuais.⁷¹ Destaca também a mestiçagem como um valor positivo, no que Ferretis parece seguir as ideias de José Vasconcelos. Isso é particularmente relevante quando foi demonstrado que o escritor manteve em suas obras características naturalistas, estilo literário no qual a mestiçagem é um fator fundamental e que muitas vezes apareceu associado à “heranças” primitivas, quase sempre descritas de maneira negativa.

O prefácio de Ferretis apresenta ao leitor suas intenções: uma defesa da política revolucionária. No entanto, apesar do tom ensaístico do autor, o romance, como enfatizamos anteriormente, é um campo opaco e captar seu sentido político requer análise detida. No que toca à história como foi construída e a obra como produto final, o que se encontra é uma trama inconsistente e repleta de reviravoltas que, se serve para elucidar as conclusões de Ferretis sobre a política mexicana, compromete até mesmo o realismo tão defendido pelos “nacionalistas”. *Cuando engorda el Quijote* conta a história de Ángel Mallén, que nasceu em uma família de classe média, proprietária de uma porção de terra. Mallén vivia em paz com sua família até o dia em que um grupo de revolucionários chegou em sua fazenda, assassinando seu pai e estuprando sua irmã. Após algum tempo, sua família se dispersou e o protagonista entrou para o

70 *Idem*, p. 11-12.

71 O trecho apresenta uma referência, ainda que indireta, à Constituição de 1917.

Exército, onde não permaneceu, tornando-se em seguida vigilante de bodegas. Foi durante esse trabalho que conheceu Germán Garza, um engenheiro que lhe expôs um sentido para a Revolução que ia além de suas experiências, até então negativas. A partir desse ponto, o didatismo tão defendido pelos nacionalistas começou a aparecer, ressaltando o significado – já apontado – de que a Revolução cumpria sua função para além dos homens que atuavam nela:

– La revolución – me dijo – tiene la virtud de que aun siendo pregonada por payasos ladrones, ellos mismos sentirán un día que sus embustes, dentro de sus propias bocas, irán volviéndose verdades. Conozco más de algún ente que habiendo aprendido a embaucar multitudes con tanta perseverancia y maestría, embaucóse a sí mismo, y se trocó en apóstol. Uno de ellos lo fue tan legítimo, que ya lo sacrificaron.

–¿Cree usted entonces, señor ingeniero, que no importan los hombres?

– Creo – contestó – que importan mucho; pero infinitamente más importan los designios. Los hombres no resucitan; y en cambio, a los designios nadie puede matarlos. Las ideas *se desnudan de sus hombres* cuando ya no las sirven; y continúan su camino arropándose con otros.⁷²

Tal como a passagem está construída, pretende-se que o leitor assuma a postura de Mallén, de modo a receber a instrução do engenheiro e revelando o didatismo da obra de maneira plena. A fórmula da “Revolução acima de seus homens” se mostrava como uma excelente solução se é levado em conta que diversos fatores surgidos durante a década de 1920 – como o autoritarismo de Calles; as suspeitas de corrupção de seu aliado, Morones; e a formação de um partido que deixava pouco espaço para a oposição – ameaçavam a legitimidade das novas elites políticas.

Através da orientação do engenheiro, o protagonista reavalia diversos elementos da Revolução: Madero como o personagem que inicia a Revolução no momento necessário; a Constituição como um importante documento a ser defendido; Carranza equiparado a Zeus, fazendo do Palácio Nacional um lugar equivalente ao Olimpo.⁷³

72 FERRETIS, Jorge. *Cuando engorda el Quijote*. México D.F.: Editorial “México Nuevo”, 1935, p. 71. Grifos no original.

73 *Idem*, p. 73-79.

Mallén trabalhou algum tempo com o engenheiro, percorrendo estados mexicanos e buscando colaborar nos projetos de reforma agrária, sempre enfrentando os interesses dos latifundiários. Quando ocorreu a rebelião de Agua Prieta, lutaram ao lado de Carranza e, após sua morte, terminaram indo trabalhar nos Estados Unidos, onde o protagonista conheceu Max e sua irmã, Jenia, com quem acabou tendo uma relação. Durante sua estadia nos Estados Unidos, Mallén pôde perceber o preconceito em relação aos mexicanos e a dura situação dos negros naquele país. Após o falecimento de sua mãe, o protagonista retornou ao México, onde começou a trabalhar em um pequeno jornal vinculado a um candidato a governador e conheceu Neri, seu colega de trabalho venezuelano. Quando a amizade entre eles se firmou, foram juntos para a Venezuela lutar contra o ditador Juan Vicente Gómez. Neri faleceu e Mallén retornou novamente ao México, onde, pobre, tornou-se operário. Mallén em pouco tempo começou a lutar por melhores condições para sua classe e, finalmente, terminou assassinado quando iria discursar em uma reunião de operários.

Como é possível notar, a trajetória de Mallén é pouco linear e seu fim, trágico. No entanto, a obra não repete o pessimismo de *Los de abajo* e, em meio às críticas à Revolução e seus governantes, encontra em Lázaro Cárdenas o ponto de mudança nos rumos da Revolução:

Además, los tiempos han cambiado: de entre las innúmeras desesperanzas nacionales, salió un presidente que hace más de un año está en el poder y sigue con su afán de considerarse limpio. Sin intereses creados, todo lo arriesga con serenidad. Ha corrido el rumor de que es imbécil porque comete el desacato de disgustar a los poderosos. Desde hace un año se vaticina cada mes su derrocamiento, porque las *fuerzas vivas* del país desaprueban su política. Y sin embargo, no ha caído; y hasta parece que ya esas manoseadas fuerzas vivas lo coquetean.⁷⁴

Em seguida, o autor contrapõe a imagem de Cárdenas à de Calles, corrompida e decadente:

Los tiempos han cambiado. El General Calles se había puesto de espaldas a la revolución, y cuando con sus parientes y amigos era omnímodo, el país se le salió de la bolsa. El hombre de hierro, omnipotente, insustituible, se tambaleó en una semana y fue a dar al destierro.

74 *Idem*, p. 235-236. Grifos no original.

Una vez más la revolución sacudióse a otro paladín cuando éste, por viejo, y oxidado de oro, no la servía.⁷⁵

A passagem acima está de acordo com o que demonstramos em momentos anteriores: a Revolução seguia em frente, como uma “entidade”, concretizando-se à medida em que se desfazia dos oportunistas. Trata-se de uma concepção teleológica da Revolução, cujo fim seria a justiça social através dos direitos coletivos, sem romper com a estrutura capitalista. Nem fascista, nem comunista, ela cumpria seu destino. O governo Cárdenas também foi o ponto no qual a noção de Revolução foi ressignificada, sendo que aquilo que antes era um levante de bandidos e analfabetos começou a se concretizar em redenção, como pode ser visto no prefácio do livro de Ferretis:

1910 –Esta era una Revolución.

Esta era una revolución fermentada con analfabetos, cacareada por merolicos y usufructuada por ladrones.

[...]

Agreguemos que levantó una fauna de asesinos y que encumbró a muchos lombrosianos.

[...]

1936 – En el mundo se empieza a oír decir que existe un país que se llama México, y que vive dentro de un sistema extraño. Extraño, porque descarta al comunismo y repudia al fascismo. Comunismo, régimen que busca fundamentalmente el mejoramiento de las masas, caracterizándose por su negación de la propiedad privada. En el otro extremo, fascismo, dictadura que concede a las masas, a título de dádiva, los beneficios que les niega por derecho; caracterizándose por su concubinato con el gran capital. Y en medio de estas dos fuerzas de choque, perfilase una teoría modesta, pero realista: socialismo del país, mexicano, sui géneris: Régimen que ante todo capacita a las masas para asir su mejoría; pero diferenciándose de comunismo en que no niega la propiedad privada; ¡pero! Diferenciándose del fascismo en que la desampara y hasta la agrede en su aspecto de enorme propiedad, de acaparamiento.⁷⁶

75 *Idem*, p. 236.

76 *Idem*, p. 7-8.

Como pode ser visto, Ferretis assim como reflete sobre uma literatura especificamente mexicana, faz o mesmo com o sistema político do país. Assim, literatura e política atendiam às camadas populares, sendo que no México vigorava um “socialismo” peculiar, similar ao que Puig Casauranc havia afirmado em seus textos *Una política social-económica de preparación socialista* e *La aspiración Suprema de la Revolución Mexicana*, ambos publicados em 1933.

A análise sobre a obra de Ferretis demonstra que tanto o escritor como sua literatura estavam alinhados à política oficial mexicana. Diferente do caso de Guzmán, que escreveu uma obra como *Maestros rurales*, muito mais alinhada à esquerda que seu próprio autor, Ferretis desenvolveu uma literatura que expressa bem seu posicionamento político: entre 1937 e 1941, foi Oficial Maior na Câmara de Deputados, alinhado ao PNR-PRM.

Mas o ponto fundamental de nossa análise sobre a obra de Ferretis reside em outro aspecto: a contradição entre a defesa dos direitos sociais e de uma literatura popular e uma escrita que representa estas mesmas camadas de maneira pejorativa. Se essa contradição já se encontrava em *Tierra caliente*, em *Cuando engorda el Quijote* ela se faz presente ao longo de todo o livro. É preciso ressaltar que as representações negativas não se restringem aos revolucionários de 1910, elemento já apontado em outros estudos sobre a literatura da Revolução.⁷⁷ De fato, tais representações negativas encontram-se em quase todos os tipos populares que aparecem ao longo do romance, quase sempre carregadas pelas características da literatura naturalista, como demonstra a passagem a seguir, quando o protagonista voltou a seu povoado no interior do México, após viver nos Estados Unidos:

El antro! Estaba yo todavía en el antro; en el trópico, donde las gentes se matan con un desdén de bestias.

Me sofocaba en mi Pueblo. Regiones en que es necesario preguntar a menudo: todavía vive Fulano?, y Zutano? Cuando Europa usó capa y espada, debe haber sido así, o peor; porque allá los bravucones con humos de caballeros se batían en cualquier venta, y apartando al muerto con el pie, podían seguir bebiendo sin que la ley los molestara. Pero aquí seguía siendo “entonces”. Con la di-

77 Ver BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *Morte e vida da Revolução Mexicana: Los de abajo* de Mariano Azuela. São Paulo: PUC-SP, 1996. (Dissertação de Mestrado em História); GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

férenca de que se mataba más arteramente, y a los matadores se les castigaba en forma muy desigual. Algunos tenían fuero y ayudantes que pagaba el país, para que ni el trabajo se tomasen sus jefes de asesinar por propia mano.

Y lo peor era que se acostumbraba uno a pensar en tales incidentes como naturales, por más que en el fondo acusaran un pueblo anormal.⁷⁸

As camadas populares, na obra de Ferretis, muitas vezes encontram-se associadas ao mau cheiro e à submissão; sempre aparecem como sujeitos infantis, menores, resignados, incapazes de individualidade. A cena na qual Mallén descreve o carinho da empregada de sua família para com ele é um notório exemplo dessa forma de representação:

Allí vivíamos solos mis dos Hermanos y yo, con una vieja sirvienta que nos cuidaba casi como a hijos.

En los últimos tiempos, ella me acribillaba a regaños por todas mis fechorías. Algunas noches entraba en mi habitación cuando yo estaba acostado. Y no le importaba tenerme que mover, si yo empezaba a dormir o me hacía el adormilado.

Gorda, jadeante y apetosa a concina, sentábase al borde de mi cama, y me aburría con sus consejos. Sin embargo, nunca fui capaz de correrla para que me dejara dormir. Con una resignación agradecida, yo soportaba su apestor y sus prédicas.⁷⁹

Se a representação das classes populares mexicanas é claramente depreciativa, a situação se agrava quando Ferretis busca descrever os negros dos Estados Unidos. Nestas passagens, o naturalismo se exacerba, tomando aspectos de um notório racismo. Em determinado momento da narrativa, o engenheiro Germán, com quem Mallén se mudou para os Estados Unidos, visitou uma comunidade negra, onde pretendia começar um trabalho de conscientização política. Segue-se então uma sequência de imagens depreciativas, como demonstrado abaixo:

78 FERRETIS, Jorge. *Cuando engorda el Quijote*. México D.F.: Editorial “México Nuevo”, 1935, p. 192-193.

79 *Idem*, p. 158-159.

Yo no sospechaba que charlando, charlando, hubiera trabado amistad también con tantos negros. Recibíanlo [a Germán] con sus fáciles y enormes risas blancas. Yo vi cómo se alargaban hacia él muchos brazos como de orangutanes, para ofrecerle aquellas manotas de lodo duro y caliente. Nuestra presencia acentuaba su alboroto. Las mujeres, reidoras y desparpajadas, hacíanle a su paso dengues de simpatía. Por todas partes sonaban aquellas bocotas relucientes, reventando en un afecto infantil y ruidoso.⁸⁰

Ferretis sempre representa o negro de maneira animalizada, comparando-o com macacos. Quando se trata das mulheres negras, o autor tem uma receita sempre pronta para o uso: sexualizá-las. Mais uma vez, apresentamos duas passagens para comprovar nossa afirmativa:

Caminamos con ella en medio. Detrás, a los lados, nos seguían ya más de una docena de aquellos chaquetudos, incansablemente hilariados. La negrita, feliz entre nosotros, a pesar del jabón y del baño, olía a lo que huele su color: como a sexo quemado. Tenía un cuerpo núbil, perfecto; era un ritmo oscuro. A través de su blusita azul de seda, ella lastimaba las carnes masculinas con sus dos pezoncitos en botón, prontos a reventar como capullos negros. Reventarían entre unas manos oscuras que acaso la hicieran sentir como si la acariciase la selva.⁸¹

[...]

(¡Ay mulata entre cuyos senos me dormí sin querer, entre un aroma de café tostado, y un saborcito de anís! ¡Si vieras qué trabajo me costó desprenderme de tu vida sin luz!)

[...] Tenía mohines afrodisíacos para aumentar el número de pulsaciones; y desternillamientos espasmódicos, muy estomacales.

[...]

Unos meses después, comenzó a sacudirme la malaria. Fueros horribles unos atardeceres en que con las carnes deshechas en sudor, sentí que me mataban las fiebres y las sospechas de que mí mulata, mientras

80 *Idem*, p. 126.

81 *Idem*, p. 127.

yo yacía en mi catre con la cabeza incendiándoseme, anduviera por el cafetal de arriba, haciéndose perseguir por un alemán muy joven y blanco que acababa de llegar a la finca.⁸²

Poderia ser argumentado que Ferretis não tinha a intenção de depreciar os negros e que tais imagens correspondiam ao imaginário social construído a respeito deles. Nesse caso, é preciso enfatizar que existe uma grande diferença entre o que se pretende e o que se faz. Não encontramos nenhuma resenha ou crítica que aponte para o racismo do autor, o que poderia indicar que essa é uma visão a respeito dos negros socialmente compartilhada nos anos 1930, ao que pese que as teorias racialistas estavam sendo fortemente criticadas. De qualquer forma, se não temos acesso às intenções de Ferretis, devemos nos restringir ao que ele efetivamente faz e, nesse aspecto, o teor racista da obra é evidente. Sendo representações socialmente compartilhadas, pensando a literatura como fonte de sensibilidades e imaginários coletivos, nos encontramos diante de uma sociedade fortemente machista e racista na qual, ao que pese a presença de teorias que desconstruíam a supremacia europeia e dos brancos, ainda eram fortes os resquícios do darwinismo social spenceriano, hegemônico no século XIX.⁸³ Mais uma vez vem à tona a complexidade dos anos 1930, que, se interpretações que criticavam o racialismo começavam a ganhar força, estas disputavam espaço com a ascensão do nazi-fascismo na Europa – cujas teorias e ideologias chegaram ao continente americano – e com a permanência de concepções claramente racistas, que, lamentavelmente, permanecem nos dias atuais. Embora Ferretis não possa ser classificado como fascista – não encontramos qualquer evidência que aponte para isso, muito pelo contrário –, é notório como sua obra reproduz aspectos abertamente racistas.

Em todo caso, *Cuando engorda el Quijote* nos apresenta modos de perceber as camadas populares e, de maneira mais aguda, os negros como servis, inferiores e animalizados. Se a literatura pós-revolucionária busca construir – outra vez nos apropriamos das teorias de Rancière⁸⁴ – uma nova divisão do sensível, obras

82 *Idem*, p. 189-191.

83 É preciso considerar que o darwinismo social mexicano apresentou especificidades em relação às teorias de Spencer, de forma a adequar-se à realidade mexicana. Uma delas é a valorização do mestiço que, quando culturalmente educado, poderia alcançar os mesmos “patamares civilizatórios” de um homem branco. Ver: FERNANDES, Luiz Estevam Oliveira. *Patria Mestiza*. Memória e História na invenção da nação mexicana entre os séculos XVIII e XIX. Tese de Doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, 2009; ZEA, Leopoldo. *El positivismo en México*: nacimiento, apogeo y decadencia. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

84 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005; RANCIÈRE, Jacques. *Polí-*

como a de Ferretis se associam à “cultura revolucionária”, atendendo a requisitos dos defensores de uma literatura nacionalista. Por outro lado, *Cuando engorda el Quijote* não deixa de dar ao “povo” uma visibilidade típica dos anos áureos do positivismo porfirista. O que a obra de Ferretis nos mostra é que se a literatura “revolucionária” foi ganhando espaço e tornando-se predominante ao longo dos anos 1930, esta – diferente do muralismo – muitas vezes instalou contradições dentro da “cultura revolucionária” que iam muito além da crítica generalista aos “desvios” dos revolucionários: ela atingiu o próprio centro da ideologia pós-revolucionária, representando as camadas populares de maneira claramente negativa. Embora, em alguns momentos, Ferretis se dispôs a descrever tipos populares sem qualquer julgamento⁸⁵, na maior parte das vezes os exemplos acima representam o tom das representações construídas sobre o mexicano popular.

O “povo” mexicano, para Jorge Ferretis, “ainda não sabe viver sem caudilhos”⁸⁶, nem aprendeu a votar, como mostra a passagem abaixo:

Yo me quedé pensando: Este Pueblo mío todavía no acierta a elegir a sus gobernantes. Conformémonos con que aprenda, al menos, a repudiar a los que así lo merezcan. Sólo a esos. Lo cómodo sería que los pueblos aprendiesen primero a adivinar a sus buenos mandatarios, y a elegirlos y sostenerlos.⁸⁷

Como pode ser visto, a literatura de Ferretis instala-se no ponto controverso entre apoiar a “cultura revolucionária” e o partido oficial – e, sobretudo, o governo de Lázaro Cárdenas – e a imputação às camadas populares de um papel negativo na política. Tal contradição se resolve em uma projeção para o futuro: em algum momento, a Revolução – que cumpre seu destino, apesar dos homens que nela atuam – traria a redenção através dos direitos sociais, o que leva a concluir que os pobres deixariam de ser miseráveis. Essa talvez seja a diferença fundamental em relação ao porfirismo: embora as representações negativas continuem aparecendo na literatura e esta continue a reproduzir estruturas do naturalismo, em muitos casos, esta literatura não deixa de apontar para os problemas sociais que decorrem das injustiças e dos abusos da política.

tica de la literatura. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

85 FERRETIS, Jorge. *Cuando engorda el Quijote*. México D.F.: Editorial “México Nuevo”, 1935, p. 146-151.

86 *Idem*, p. 197-198.

87 *Idem*, p. 88.

No entanto, constatamos que os elementos formadores da “cultura revolucionária” e do imaginário social mexicano da primeira metade do século XX, no que toca à literatura, se inseriram – ou foram inseridos – no espectro ideológico oficial de maneira complexa, ambígua e, muitas vezes, contraditória, o que impediria qualquer análise superficial. Tais escritores muitas vezes mudaram de posição em relação aos programas oficiais – como é o caso de Martín Luis Guzmán. Em outros casos, ao aderirem ao governo revolucionário – como Ferretis –, colaboraram a partir da construção de representações que, embora ambíguas, coincidiam no fim último da literatura “revolucionária”: fazer um diagnóstico dos problemas sociais mexicanos e mostrar a difícil vida das camadas populares. É preciso cautela ao associar as obras produzidas com o posicionamento político dos escritores: alguns produziram obras que distavam muito de seus posicionamentos – como o liberalismo conservador de Guzmán e a obra *Maestros rurales*; em outros casos, como o de Mariano Azuela, sua postura liberal perde espaço em meio a obras muito próximas ao reacionarismo; outros escritores, como José Rubén Romero, produziam, em curto período de tempo, romances que defendiam a Revolução “para além de seus desvios” – como *Apuntes de un lugareño* (1932) e *Desbandada* (1934) –, e outras nitidamente críticas, que apontavam para as continuidades entre o Porfiriato e a Revolução – como *Mi caballo, mi perro y mi rifle* (1936).⁸⁸ Tampouco é possível pensar as trajetórias intelectuais de forma linear e, em muitos casos, os posicionamentos políticos mudam ao longo de suas vidas. Cada caso deve ser analisado com a devida atenção.

O indígena na literatura dos anos 1930: Mauricio Magdaleno e Gregorio López y Fuentes

O indígena, desde os tempos do Porfiriato, vinha sendo integrado à construção da identidade nacional mexicana e, após a Revolução, tornou-se um dos elementos mais importantes da simbologia revolucionária. A partir de finais dos anos 1910 e inícios dos anos 1920, novas políticas de inclusão dos indígenas em uma sociedade modernizada passaram a ser discutidas, através de intelectuais como José Vasconcelos e Manuel Gamio.

Na literatura “revolucionária”, os indígenas apareceram a partir da obra *Los de abajo*, de Mariano Azuela, mas foi através de Mauricio Magdaleno (1906–1986) e Gregorio López y Fuentes que suas representações se mostra-

88 José Rubén Romero será analisado no próximo capítulo, no qual verificaremos as relações entre literatura e memória na Revolução a partir dos anos 1930.

ram mais vigorosas. A trajetória de Mauricio Magdaleno é parecida com a de outros escritores: estudou na Escola Nacional Preparatória e conseguiu uma bolsa para estudar em Madri, em 1933. Na Espanha conheceu diversos intelectuais e colaborou no jornal *El Sol*, dirigido por Martín Luis Guzmán. Em 1934, retornou ao México e, formado em Letras, lecionou aulas de história e literatura espanholas em escolas públicas. Também escreveu em diversos jornais, dentre eles o *El Nacional*. Ao longo de sua vida, ocupou diversos cargos públicos, como o de chefe de Bibliotecas e Belas Artes da Secretaria de Educação Pública e cargos na Secretaria de Governo. Foi membro do Seminário de Cultura Mexicana (1949-1986) e integrou a Academia Mexicana da Língua (1957-1986) e o Instituto Nacional de Estudos Históricos da Revolução Mexicana (1967-1986).⁸⁹

Em se tratando de um trabalho de história intelectual, é importante ressaltar como alguns escritores mexicanos compartilham das mesmas redes de sociabilidade a partir de trajetórias muito parecidas: escreveram nos mesmos jornais e revistas; participaram da burocracia pública; muitas vezes colaboravam nos mesmos projetos. Nem por isso, como estamos demonstrando, suas obras estiveram isentas de contradições e diferenças. Se Magdaleno e López y Fuentes fizeram parte da burocracia pública e escreveram sobre os indígenas, as representações construídas foram bastante diferentes, como é nosso objetivo demonstrar nesse tópico.

O romance *El resplendor*, de Mauricio Magdaleno, escrito em maio de 1936 e publicado em 1937, conta a história do povoado de San Andrés de la Cal, próximo à cidade de Pachuca, no estado de Hidalgo, onde vivia uma tribo otomí.⁹⁰ A região é bastante inóspita e os indígenas viviam em péssimas condições, sempre explorados pelos proprietários de terras e pela Igreja. Na região, os poderosos pertenciam à família Fuentes, que dominava a região desde a época colonial e vivia na fazenda “La Brisa”. Exceto por um breve momento durante a Revolução de 1910, no qual um revolucionário de nome Cavazos⁹¹ recrutou otomís para lutar em suas tropas, os indígenas são representados como pacíficos e resignados, resquício de séculos de exploração e abusos por parte das classes dominantes. Como um dado que merece ser destacado, na região existia um povoado rival, o de San Felipe, formado por indígenas igualmente explorados.

89 Atual Instituto Nacional de Estudos Históricos das Revoluções do México – INEHRM.

90 Povo indígena da zona central do México, cujas comunidades estendem-se do estado de Michoacán, a oeste, ao estado de Veracruz, a leste.

91 As tropas de Cavazos invadiram “La Brisa” e mataram Don Gonzalo, fazendeiro porfirista.

Um personagem central na narrativa é Saturnino Herrera, cujo pai, Olegario, era villista e foi assassinado pelo Exército Federal durante a Revolução. Após algum tempo sendo cuidado por toda a comunidade – e principalmente por uma senhora chamada Lugarda –, Herrera foi escolhido pelo governador de Hidalgo, durante uma visita, para se educar na capital, com tudo financiado pelo governo. Passados alguns anos, Herrera retornou, mas não se identificou mais com os indígenas. Antes, pelo contrário, aliou-se aos Fuentes, casou-se com a principal herdeira de “La Brisa” e passou a explorar seus antigos companheiros de maneira ainda mais brutal que os Fuentes uma década antes. Através da reforma agrária e da construção de uma represa – a princípio tida como medida para melhorar a vida dos otomíes⁹² –, retornou com velhas estruturas do Porfiriato – como as *tiendas de raya*⁹³ –, e levou os indígenas a passar fome e quase morrer de trabalhar.

A superexploração dos indígenas os levou a matar Felipe Rendón, um administrador da região, que a seguir foi vingado por seu irmão, que matou treze otomíes. Após a chacina, os indígenas passaram a rejeitar qualquer trabalho para Saturnino, o que o levou a contratar Don Melquíades, um comerciante local que sempre teve bom trato com os índios. Com a administração de Melquíades, aos poucos eles retornaram ao trabalho e, mesmo com melhores condições de vida, continuaram sendo explorados por Herrera. Ao final da trama, Herrera, que havia se tornado governador de Hidalgo e, portanto, já estava afastado da região havia tempo, em uma visita a San Andrés de la Cal, decidiu levar uma criança otomí para ser educada na capital, assim como foi feito com ele. Apesar da resistência de Lugarda, que saltou sobre Joaquín Rodríguez, representante de Herrera, a criança foi levada, simbolizando a repetição do ciclo de exploração dos otomíes.

Como pode ser visto, em *El resplendor* nota-se a crítica à Revolução feita em obras anteriores, mesmo vinda por parte de um intelectual integrado à burocracia pública, como Magdaleno. Porém, desta vez o romance é centrado nos indígenas e o escritor

92 No romance, a propriedade de “La Brisa” transforma-se em um *ejido*, que passa a ser administrado por Saturnino Herrera. A lógica do *ejido*, que era permitir aos indígenas condições de produzir o suficiente para seu sustento e vender a quantidade excedente, é invertida no romance, tomando-se mais um mecanismo de exploração, no qual os indígenas trabalhavam coletivamente e Herrera ficava com a maior parte dos ganhos da produção.

93 Estabelecimentos de crédito para produtos de consumo básico, estabelecidos nas grandes fazendas e voltados aos peões. Estes deveriam comprar exclusivamente nas *tiendas* das fazendas nas quais trabalhavam e os produtos, normalmente, eram vendidos acima do preço de mercado, o que levava os trabalhadores a contrair uma “dívida”, quase sempre, impossível de ser paga. Assim, os peões permaneciam trabalhando na fazenda e subordinados às elites latifundiárias.

preocupa-se principalmente em denunciar os abusos aos quais estes continuavam sendo submetidos, mesmo após a Revolução. De fato, uma das características enfatizadas por Magdaleno é a resignação dos otomíes, o que já se manifesta logo no início do romance, quando Melquíades os avisa que o padre local havia decidido deixar a região, devido à pobreza e à dificuldade em “civilizar” os indígenas. A frase “Hasta Dios los abandona” serve como indicativo da situação de miséria e exploração à qual se encontram submetidos, ao que segue uma descrição dos indígenas:

Caras cobrizas, color de rastrojo seco, en las que el dolor no llega nunca a estallar en gesto, ni siquiera en rictus. Oscuros ojos refulgentes de las mujeres, que sufren y no reclaman nada, a veces inocentes como los de las bestias y otras emboscados y recelosos. Bocas de gruesos labios estriados por los vientos áridos y punzadores como la gleba de las eras sacudidas por la tolvanera; raídos bigotes de guías hirsutas, pelambres lustrosas e indóciles como la flora del cactáceo que adorna con adorno angustioso el páramo; [...]. La servidumbre secular ajoba de misterio las palabras y la voz se torna susurro y sumisión al destino inexorable. En el remoto ayer las hordas sintieron el peso aplastante de la cruel explotación del blanco, y desde entonces, a través de tantos años como luceros de las noches de San Andrés, no ignoran que es inútil rebelarse.⁹⁴

Como pode ser notado, as características físicas dos indígenas são associadas à imobilidade, inocência – como animais – e sofrimento. Os índios viviam em uma “servidão secular”, caracterizada pela exploração do homem branco desde os tempos coloniais, que se manifestava em seus próprios corpos. Tal dominação secular fazia com que os próprios otomíes passassem a acreditar que toda resistência é inútil – embora, como vimos, em algumas épocas como a revolucionária, ela era inevitável.

A passagem acima também aponta para outra característica recorrente no romance de Magdaleno, qual seja, a representação animalizada dos indígenas. Em alguns autores, como Martín Luis Guzmán, essa animalização aproxima as camadas populares tanto de animais selvagens e perigosos (*El águila y la serpiente*) quanto de animais que simbolizam a submissão (*La sombra del caudillo*), assemelhando-se a autores do Porfiriato, como Federico Gamboa (*Santa*). Em outros, como Jorge Ferretis, tal animalização resulta em um primitivismo e indolência “típicos dos trópicos”, reproduzindo uma visão semelhante ao natu-

94 MAGDALENO, Mauricio. *El resplandor*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México D.F.: 1965, p. 865-866.

ralismo de fins do século XIX. Em *El resplandor*, a animalização, na maior parte das vezes, serve para reforçar a resignação bestializada, resultado de séculos de exploração. Se os índios são representados como animais, suas condições de vida não poderiam ser muito melhores e em *El resplandor* encontra-se uma das descrições mais cruas da miséria desses povos:

Cincuenta o cien jacales en una planicie calva y alba de salitre y cal, paredes de adobe rindiéndose al tiempo y a la miseria y techos de tejamanil que doblaban como campanas al menor viento, amenazando derrumbe. Y el resto, covachas de piedra, como cercas, de paredes naturales de cactus y de techumbres de hojalatas recogidas del muladar, y una entrada enana de alimañas y un suelo desnudo y poroso de cal y salitre. Por el día reptaban por los muros de las viviendas las lagartijas, los topos y las culebras, y por las noches, el gavilán improvisaba allí su nido. En los tugurios infectos hacinábanse hombres, mujeres, chicos y bestias. Los puercos y los burros, ayuntaban al lado del cristiano bufando en la porfía de la calentura y luego en los espasmos clamorosos, y revolviánse hermano contra hermana en la promiscuidad del sueño en que el gañán vomitaba sus energías viriles en el hediondo petate.⁹⁵

Embora o trecho acima se refira a um período anterior à Revolução, ao longo do romance não se encontra nenhuma referência a que a situação dos indígenas tenha melhorado após ela ocorrer. Pelo contrário, o que a obra destaca é a continuidade nas relações de exploração, sendo que estas são até mesmo intensificadas na última parte do romance, quando Saturnino Herrera retorna e faz com que seus conterrâneos trabalhem em condições sub-humanas, piores do que as verificadas durante o Porfiriato.

Mais que apontar para a dura vida dos indígenas, Magdaleno estava atento aos discursos que legitimavam essa ordem. E nas palavras do padre Chávez, aliado de Gonzalo Santos, proprietário de “La Brisa” durante o Porfiriato, expressa as justificativas, de acordo com as elites, da miséria e da imobilidade social que vigorava no México:

La desgracia de México lo son sus tres o cuatro millones de indios. ¿Qué hace usted con ellos, vamos a ver? ¿Los trata como a gentes? Pues con su pan se lo coma, porque habrá hecho lo peor que pudiera hacer: echarse al seno un saco de alacranes. ¿Los abandona a su suerte y los deja seguir su camino? Muy bien y ¿quiénes le tra-

95 *Idem*, p. 882-883.

bajan sus tierras? No, señor don Gonzalo; este problema no tiene fondo, como dice el ilustre Francisco Bulnes!⁹⁶ Agregue usted las constantes habladas de los perturbadores del orden público, esos llamados intelectuales que la han tomado con el indio y que exageran malvadamente su condición y sobre todo [...] la atribuyen a la esclavitud que pesa sobre ellos por parte del amo. ¡Es un crimen bordar sobre tamaña mentira! Pero existen esas plumas venenosas y aún tienen sus prosélitos. ¡Esclavos los indios! Sí, señor; pero lo que no se dice es que lo son de su propia brutalidad, de su infinita miseria mental, de su bajeza y su animalidad!⁹⁷

A partir do trecho acima, podemos analisar ao menos três elementos: 1) o discurso das classes dominantes durante o Porfiriato; 2) a denúncia feita pelos intelectuais da exploração e situação de miséria indígena durante o mesmo período; e 3) a literatura como veículo de um saber.

O primeiro ponto está bastante explícito através da fala do padre Chávez: tanto os proprietários de terras quanto a Igreja Católica legitimavam a exploração dos indígenas considerando a sua necessidade no trabalho nas fazendas e naturalizando sua “animalidade”. De acordo com essa lógica, os indígenas não estavam em condições sub-humanas porque eram explorados, mas o são por sua própria incapacidade de “civilizarem-se”, por seu aspecto “naturalmente bárbaro”. É preciso ressaltar que se trata de uma representação estereotipada, no sentido de que se preocupa em afirmar o padre enquanto tipo social, bem como a postura política católica como conservadora. Pensando a ficção como fonte histórica de sensibilidades e imaginários, não seria exagero dizer que, enquanto obra produzida em meados dos anos 1930, Magdaleno se voltou para o passado mexicano nesse segundo momento da trama e buscou ressaltar uma homologia entre os latifundiários e os padres durante o Porfiriato com seus correspondentes no presente da escrita do romance, que então eram comumente apontados por aqueles próximos ao governo como setores “reacionários”. Magdaleno associou, com acerto, tais grupos, “inimigos da Revolução”, a uma condição histórica de exploração das camadas populares. Se levarmos em conta a capacidade de alteração do sensível, a obra de Magdaleno buscou demonstrar que a continuidade histórica da exploração dos indígenas advinha dos setores “reacionários”, que permaneciam defendendo as mesmas ideias no presente. Essa afirmação talvez não seja clara ao se ler a obra nos dias atuais, mas faz muito

96 Francisco Bulnes (1847-1924) fez parte do grupo de ideólogos conhecido como Científicos. Para Bulnes, o indígena não se via como parte integrada do território mexicano, situando-se à parte da nação.

97 *Idem*, p. 901-902.

sentido quando se considera que a rebelião cristera havia ocorrido há menos de dez anos da escrita de *El resplandor*.

O segundo ponto se refere às denúncias das causas da desigualdade e exploração dos indígenas feitas por intelectuais, ainda durante o Porfiriato. Nesse sentido, a análise de Emilio Kouri sobre a questão indígena durante o Porfiriato nos é bastante útil. Segundo Kouri, os *criollos* liberais do século XIX viram-se diante de uma ambiguidade: se por um lado exaltavam os indígenas do passado pré-hispânico como símbolo de uma nacionalidade grandiosa, por outro tinham que lidar com a situação de degradação social de seu presente. Tal tensão se agravou com a introdução das teorias positivistas no México durante o final do século XIX, baseadas nas ideias de Comte e Spencer, que situavam as “diferenças raciais” em níveis hierárquicos de evolução. Se, ao contrário do que essas teorias europeias defendiam, o mestiço foi valorizado no México, sendo considerado por alguns intelectuais como o ápice da evolução, os indígenas não sofreram a mesma ressignificação, tornando-se a principal preocupação do futuro evolutivo do país. Portanto, o que se verificou durante o Porfiriato foi a naturalização da desigualdade social e econômica dos indígenas e não teorias que observassem na exploração dos homens brancos e dos senhores de terra e da Igreja a causa de suas penúrias, tal como indica o romance de Magdaleno. O escritor buscou representar tal postura diante dos indígenas em sua obra, ressaltando a convergência entre essas teorias e a situação do indígena durante o Porfiriato.

O terceiro ponto é a literatura como um veículo de saber. Nesse sentido, nos apropriamos das teorias de Elias Palti, já mencionadas na tese. A literatura não é apenas entretenimento, mas é um potencial para a circulação de ideias e saberes. No caso de *El resplandor*, a obra menciona Francisco Bulnes, bem como Rodó e Rudyard Kipling.⁹⁸

Em relação a Bulnes, seu nome é invocado pelo padre Chávez como justificativa para as relações de domínio e exploração dos indígenas pela elite branca, que controlava a política e a economia mexicana desde os tempos da colônia. Bulnes e Kipling são mencionados por Pedroza, um intelectual que busca legitimar a

98 Joseph Rudyard Kipling (1865-1936) foi um escritor britânico nascido em Bombaim, na Índia. Considerado um dos escritores precursores da literatura imperialista britânica, sua obra mais famosa é *O livro da selva* (1894), no qual encontramos a história de Mogli. Para uma perspectiva crítica sobre o lugar de Mogli no imaginário sobre a colonização britânica na Índia, conferir o romance *O Buda do subúrbio*, de Hanif Kureishi. Na trama, Karim Amir, um jovem estudante de teatro, filho de um imigrante indiano em Londres, fica constrangido por representar Mogli diante de seu pai. KUREISHI, Hanif. Trad. Celso Nogueira. *O Buda do subúrbio*. São Paulo: Planeta de Agostini, 2004.

liderança política de Saturnino Herrera. Para tanto, compara Herrera com Ariel e – provavelmente – com o soldado inglês do poema *Mandalay*, de Kipling.⁹⁹

Tomando a literatura como fonte, o que se pode atestar é a circulação dessas leituras, bem como sua utilização para a legitimação de teses elitistas, mesmo no caso de *Ariel*, que, como vimos, inseria-se na tensão entre a aceitação da inserção das camadas populares na vida política e social, características das sociedades massificadas, e a defesa da direção dessa sociedade por uma elite intelectual, do “espírito” – algo muito semelhante às teorias desenvolvidas por Ortega y Gasset anos depois.¹⁰⁰

É preciso ressaltar o distanciamento irônico do narrador em relação a estas ideias, o que nos leva a presumir que Magdalena não compartilhava delas. Esse é um aspecto muito interessante e nos exige uma análise que evite uma superficialidade dicotômica. Sobre *El resplandor*, algo pode ser afirmado categoricamente: ao longo de todo o livro, os indígenas são representados de maneira animalesca.¹⁰¹ Eles se misturam aos porcos¹⁰²; “uivam” quando estão bêbados¹⁰³, obedecem e são conduzidos como bestas por caudillos¹⁰⁴ etc.

Em relação ao lugar de servidão ao qual os indígenas são associados, é válido ressaltar uma cena muito semelhante à passeata a favor da candidatura de Ignacio Aguirre em *La sombra del Caudillo*. No romance de Magdalena observa-se quase a mesma cena, desta vez por ocasião da candidatura de Saturnino Herrera a governador:

Era un camión en el que un grupo de carros repartía un gran jarro de pulque a cada manifestante. Se agolparon las glebas, menesterosas,

99 Magdalena não nomeou o poema de Kipling ao qual se refere. No entanto, nossa interpretação de que seja *Mandalay* se justifica pela grande circulação do poema em finais do século XIX e inícios do XX e pelo fato de o protagonista – um soldado inglês que sente saudades de uma amante indiana –, assim como o personagem de Shakespeare/Rodó, representar – em suas obras e a partir da compreensão elitista de seus autores – seres “civilizados”, portanto, “superiores”.

100 Lembramos que, na acepção tanto de Rodó quanto na de Ortega y Gasset, a seleção dessa “elite” ocorreria pelos próprios mecanismos da democracia liberal. Ver. ORTEGA Y GASSET, José. *A rebelião das Massas*. Rio de Janeiro: Livro Iberoamericano, 1958; RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Buenos Aires: Editorial Cervantes, 1920.

101 Na versão contida na compilação de Antonio Castro Leal, tal animalização pode ser conferida nas páginas 882, 883, 894, 901, 902, 921, 929, 947-950, 969, 971, 986, 999. Como pode ser notado, essa foi a principal forma de representá-los no livro, o que não se observa apenas na obra de Magdalena, como vimos analisando. MAGDALENO, Maurício. *El resplandor*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México D.F.: 1965.

102 *Idem*, p. 882-883.

103 *Idem*, p. 921.

104 *Idem*, p. 971.

y los jarros circularon de boca en boca, chorreando un hilo de baba. Les escurría el neutle por las caras café, iluminando los ojos de relejes ígneos, y se filtraba, como un aguacero, de las púas de las jetas y los mentones a las camisas. Se lamían, sacando tamaña lengua, y las cabezas de socavón, abiertas de oreja a oreja, eructaban de voluptuosidad. [...] Echaron a andar por una calle asfaltada, bajo balcones atestados de señores y señoritas que se reían del desfile, y en pelotón cerrado, apretados como bestias, se secaban las gargantas de tanto gritar.¹⁰⁵

A disposição do espaço durante a manifestação é semelhante à da cena semi-homóloga do romance de Guzmán, que separa os manifestantes indígenas da classe média que os assiste da varanda, como um espetáculo. O diálogo entre pai e filho, que observam de cima, representa a distância entre essas duas realidades, fator fundamental de uma sociedade fragmentada:

— Por qué vienen otra vez los indios, papá?

— Porque los traen los líderes.

— ¿Y a qué los traen?

— A utilizarlos para sus planes. Uno quiere ser gobernador.

— Y ¿qué hacen los indios, papá?

— Son malos. Fingen obediencia — ¿los ves, muy mansitos, sentaditos en la banqueta? — y cuando te vuelves, te hieren por la espalda.

— ¿Dónde viven? ¿En las cuevas?

— Sí, y en los jacales, lejos, en el monte.

Semejantes referencias de los mayores no eran precisamente las indicadas para tranquilizar a los chicos de las casas de la burguesía de Pachuca. Abajo del balcón en que un padre atribuía a las indias una maldad de cafres, el viejo Bonifacio, con la lengua de fuera y el sombrero en la mano, pidió:

— Déme un jarrito de agua, niño, que me muero de sed.

105 *Idem*, p. 950.

El chico le miró con recelo, le dijo que no con la cabeza y bajó a ordenar a la criada que echase la cadena a la puerta. Los señores elegantes, de balcón a balcón, hacían chistes a costillas de los manifestantes.

— ¡Te presento al nieto de Netzahualcóyotl, hermano!

— Aquí tienes al cuñado de Moctezuma, que estrena los calzones que le regaló Cortés!

[...]

— Cuando Herrera sea gobernador hasta los calzones van a perder, porque ése se roba todo lo que encuentra!¹⁰⁶

Como pode ser visto, os indígenas são objeto de manobra política, tratados como animais. Famintos e com sede, são representados como cães, vistos com desconfiança e tratados com hostilidade pela classe média, que assiste a tudo a partir de seu lugar de privilegiados. A disposição dos espaços reflete a hierarquização social e a miséria se constitui nada mais que um espetáculo para os poderosos. Chama a atenção o detalhe no qual os nomes “Moctezuma” (“o cunhado de Moctezuma”) e “Cortés” (quem presenteia os calções) parecem denunciar, ironicamente, a mistura dos indígenas aos descendentes dos espanhóis em uma estrutura de exploração dos mais pobres. Sabemos, no entanto, que o romance de Magdaleno não busca apresentar a inclusão dos indígenas na elite mexicana a partir do oportunismo, mas antes como mais um aspecto do domínio e da exploração dos brancos sobre eles. Esse controle era tão forte, ao ponto de se exercer sobre os corpos dos indígenas.

Se aos indígenas – representantes das camadas populares – Magdaleno lhes reserva o lugar dos animais, e às classes médias o de apoiadores desse sistema de exclusão, os políticos ocupam o lugar de dirigentes, associados aos latifundiários e à Igreja – os grupos “reacionários” – e ideologicamente legitimados pelos intelectuais que, em *El resplandor*, estão representados na figura de Pedroza, cuja linguagem não consegue ser compreendida pelos populares e não é levada a sério nem mesmo pela classe política que apoia. Em *El resplandor*, diferente do que ocorre em *La sombra del Caudillo*, os discursos políticos quase não transparecem no romance, ao que Magdaleno parece atribuir pouca importância, o constituindo unicamente como elemento demagógico óbvio.

106 *Idem*, p. 951-952.

Ao longo de nossa exposição sobre Martín Luis Guzmán, Jorge Ferretis e Mauricio Magdaleno, enfatizamos a representação animalizada das camadas populares. No entanto, se essa forma de representar as classes populares apresenta continuidades com o romance do final do século XIX, uma ruptura importante deve ser ressaltada: nas obras de Guzmán – exceto *El águila y la serpiente* –, Ferretis e Magdaleno, a animalização dos indígenas funciona como denúncia da exploração e domínio das elites mexicanas sobre os indígenas. Ela é fundamentalmente denúncia política e social e não está condicionada a uma adesão à “cultura revolucionária” e ao chamado feito por Casauranc nos anos 1920, mas antes se constitui como uma ruptura na forma de observar os problemas sociais a partir da Revolução. Como demonstramos, se Ferretis e Magdaleno se alinham ao discurso do partido oficial, Guzmán, ao escrever *La sombra del Caudillo*, estava exilado na Espanha, encontrava-se na oposição à nova elite política mexicana e não tinha qualquer interesse em colaborar com a “cultura revolucionária”, que serviria de suporte ideológico para um governo cujos abusos denunciava.

A literatura mexicana muda a partir do embaralhamento sensível que a Revolução realiza. O todo comum partilhado se altera e a literatura como elemento participante desse todo compartilha e colabora na construção de novas sensibilidades sociais. Nesse sentido, existe uma diferença entre as obras de Ferretis e Magdaleno e as de Guzmán: no caso da literatura dos dois primeiros autores, percebe-se algo que falta à de Guzmán: a forte presença das classes populares. Se mesmo na obra propagandística do último, como é o caso de *Maestros rurales*, elas aparecem de forma secundária e guiadas por um líder capaz de fornecer a elas possibilidades de discernimento de seus problemas, em Ferretis elas se encontram ao longo de todo o texto e, em Magdaleno, ocupam o lugar de protagonismo. Enquanto fonte de sensibilidades, a literatura colabora para reafirmar os anos 1930 como o momento no qual as massas ocupam o centro da política, durante o governo Cárdenas.

Embora tenhamos feito essa observação quando analisamos *Maestros rurales*, enfatizamos que existe diferença entre Guzmán, que pertence à primeira geração de escritores “revolucionários” – assim como Azuela e Vasconcelos –, e os da segunda, como é o caso de Ferretis, Magdaleno, Mancisidor, entre outros. Estes últimos, cuja literatura proliferou nos anos 1930, levaram as camadas populares ao centro da literatura, assim como elas ocupavam o centro do discurso político da época. Não se trata de estabelecer uma separação rígida entre formas de representar as camadas populares. Como pode ser notado, tais diferenças se manifestam não apenas entre as gerações, mas dentro delas. É fato também

que *Los de abajo* foi a primeira obra na qual as camadas populares ocuparam o protagonismo, tendo na carismática figura de Demetrio Macías a representação central do combatente revolucionário. No entanto, se Azuela produziu sua obra antes de qualquer possibilidade de construção de uma “cultura revolucionária”, os escritores dos anos 1930 produziram em relação a um contexto no qual as bases ideológicas e culturais pós-revolucionárias estavam bem configuradas. E essa diferença é fundamental. No caso de Magdaleno, as camadas populares estão representadas pelos indígenas, ou mais especificamente, pelos otomíes. Não se tratava de uma representação generalista e ampla sobre os indígenas, mas de um grupo específico. A Revolução mudou as formas de ver e representar os indígenas, inclusive na literatura.

Se Mauricio Magdaleno produziu uma literatura que colocava os indígenas no centro da narrativa e se preocupou em especificar a comunidade, indo além de uma perspectiva generalista e homogênea sobre os nativos, Gregorio López y Fuentes escreveu, provavelmente, a obra mais representativa sobre os mesmos na literatura da primeira metade do século XX: *El indio*, publicada em 1935 e vencedora do Prêmio Nacional de Literatura no mesmo ano.

El Indio é uma obra interessante e única no que veio a se tornar o cânone do “romance da Revolução Mexicana”, por se aprofundar na cultura indígena como nenhuma outra obra mexicana havia feito até então. A história é dividida em três partes: a primeira inicia-se com a chegada de três exploradores brancos, que buscavam ouro em uma região serrana. Apesar da desconfiança dos indígenas, conseguiram da tribo um guia para ajudá-los a atravessar partes ermas da região e terminaram torturando-o e quase o assassinando, para que este revelasse onde havia ouro – do qual o índio não possuía nenhum conhecimento. Com medo e marcados por séculos de más experiências a partir do contato com os homens brancos, os indígenas uma vez mais se refugiaram no monte, isolando-se das autoridades políticas regionais. Na segunda parte, enviados das autoridades públicas retornaram à região e garantiram aos indígenas que não lhes fariam nenhum mal. A preocupação das autoridades não era com o bem estar dos indígenas, mas sim com a necessidade de mão de obra barata para os engenhos de açúcar. Finalmente, a terceira parte é marcada pela Revolução e, como no romance de Magdaleno, os indígenas são ludibriados por políticos que ocultavam suas intenções de domínio e exploração através de um discurso que prometia melhorias sociais à comunidade.

Apesar do tom pessimista, o romance de López y Fuentes compartilha com o escopo imagético da “cultura revolucionária” por adentrar na cultura dos

*nahuatl*¹⁰⁷ – etnia à qual pertence os indígenas do romance. Existe uma enorme diferença entre a obra de López y Fuentes e a dos escritores que o precederam. Uma primeira característica que difere a obra de López y Fuentes dos outros romances da Revolução – além do aprofundamento na cultura *nahuatl* – é em relação ao modo como os indígenas são representados, como iremos demonstrar.

De volta ao romance, no momento em que estavam sendo guiados pelas zonas ermas da região, os exploradores se admiraram com o seu guia:

Mientras los blancos se detuvieron a observar una planta que les llamó la atención apenas penetraran a lo más intrincado, el guía se despojó de la camisa, atándose a la cintura. Cuando reanudaron la marcha, los que le seguían no pudieron menos que admirar al hombre: cuerpo más bien esbelto que fuerte. Nada de los abultamientos musculares propios de los atletas. ¡Pero qué resistencia en la caminata y en el trabajo! Cuando apretaba el machete para dar un golpe, el antebrazo resultaba un nudo de fibras. Cobre repujado por el sol y el esfuerzo. Estatua en movimiento, hecha de acero nuevo.¹⁰⁸

Ao contrario das representações construídas por Magdaleno, os indígenas não são animalizados no romance de López y Fuentes. A descrição acima demonstra um corpo ágil, resistente, cujas características se assemelham a estátuas, ou seja, ornamentais e idealizadas. Mesmo em momentos nos quais o corpo sugere a imobilidade dos indígenas, esta não está associada a uma resignação e submissão frente aos brancos, mas antes à impassibilidade de quem, conhecendo seu oponente, desconfia e prefere se isolar.¹⁰⁹ É o indígena que não aceita qualquer promessa, mas o faz quando percebe que não pode lidar com a força do oponente.

Se a literatura funciona como meio de circulação de ideias e comporta sempre um saber, *El Indio* se aproxima da antropologia ao demonstrar hábitos

107 Os nahuatl (também conhecidos como nauas) são os membros dos povos indígenas que falam a língua naua e habitam grande parte do território mexicano e algumas áreas da América central. Dentre estes povos, estão os toltecas, os mexicas, os tlaxcaltecas, os xochimilcas.

108 LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio. 13ª edição. *El Indio*. México: Editorial Porrúa, 2008, p. 17.

109 No início da terceira parte do romance, um deputado local visita a comunidade indígena e promete melhorias nas condições locais. O deputado representa o político oportunista que se apropria dos ideais revolucionários para manter suas relações de domínio e exploração. Frente à demagogia do oportunista, López y Fuentes descreve a impassibilidade que representa a incredulidade dos indígenas: “Los indígenas oían sin contradecir ni aprobar: era la misma indiferencia racial, con cara de piedra y ojos de vidrio opaco”. Ver LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio. *El Indio*. 13ª ed. México: Editorial Porrúa, 2008, p. 98. A associação dos indígenas com a pedra, o bronze e a imobilidade é frequente na literatura mexicana da primeira metade do século XX.

e costumes dos *nahuatl*, como os rituais religiosos; as músicas; práticas como a feitiçaria; por especificar suas variações linguísticas¹¹⁰; e, principalmente, pela preocupação em se utilizar e traduzir diversas palavras da língua *nahuatl*. Ao longo de todo o romance, em enorme quantidade, as palavras aparecem na língua local e seu significado é imediatamente traduzido ao leitor. Nesse sentido, a obra cumpre o didatismo pretendido pelos defensores da literatura nacionalista, sem, no entanto, recair em uma perda da qualidade estética marcada por uma representação estereotipada e uma narrativa maniqueísta. Pelo contrário, o uso de palavras indígenas, bem como a representação de hábitos culturais dos *nahuatl*, buscam dar complexidade à representação da comunidade, como pode ser visto durante a cerimônia de casamento entre dois personagens:

El baile, al son de un violín y el arpa, se inició a la salida de la luna, en la galera del *tianguís*. En los horcones había candiles de gruesos mecheros. Los bailes predilectos eran el *xochipitzahua*, o flor menuda, y el *zacamandú*.

[...]

De vez en cuando alguien alzaba el grito para cantar, quejumbrosamente, algo como esto:

Xí-quita, cihuatl-cinti,

Mira, mujer esbelta como el maíz,

Campa Xóchitl mo tepana,

110 *Idem*, p. 56; p. 59; p. 64; p. 111. Em relação à feitiçaria, embora ela existisse no período pré-colonial, sofreu mudanças a partir da chegada dos espanhóis, misturando-se a práticas religiosas africanas e ibéricas. Segundo Gruzinski, em *A colonização do imaginário*, “A feitiçaria indígena do século XVIII, pelo menos no Vale do México, em Morelos, na região de Tlaxcala, nas cidades e seus arredores, não tinha espaço próprio nem objetos específicos, tampouco supunha um conhecimento amplo e tinha deixado de ser monopólio real ou imaginário de corporações maléficas. Tendia a tomar-se um conglomerado de crenças que incorporava indiferentemente influências africanas e europeias. Constituiu um dispositivo flexível e leve, um conjunto de mecanismos, de origens suficientemente vagas para que índios, mestiços, mulatos e até espanhóis pudessem utilizá-lo”. GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário*. Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI-XVIII, São Paulo: Companhia das Letras, 2003. A feitiçaria é um elemento fundamental em *El índio* e a obra de Gruzinski nos ajuda a compreender como essas culturas foram dinâmicas e criativas, evitando assim uma compreensão estagnada das mesmas.

Ahí donde las flores se alinean,

Ni-mo cuerpas ayitochi,

Me transformaré en armadillo,

Ni-pehauas ni-tlahuahuanas,

Comenzaré a rascar la tierra,

Ni-quisate campa ti-cochi

E iré a salir donde tú duermes.¹¹¹

O trecho é um exemplo da preocupação de López y Fuentes em apresentar as palavras originais e traduzi-las ao longo do romance. Obviamente, não se trata de um romance bilíngue, mas em todo momento encontramos as palavras originais seguidas de suas traduções. Pensando a ficção como um processo de seleção e combinação de elementos, a obra de López y Fuentes busca combinar e dispor palavras da linguagem *nahuatl* e do espanhol lado a lado. A partir das teorias de Rancière, é possível afirmar que *El Indio* faz política ao dar visibilidade à cultura *nahuatl*, permitindo perceber o que, mesmo na literatura nacionalista e revolucionária, permanecia oculto. É por meio das palavras e dos hábitos dos *nahuatl* que a literatura se expande democraticamente, não através de representações genéricas e sem identidade, mas pela inclusão de um grupo linguístico e cultural que é nomeado. Não basta a identidade como indígena: a literatura com Lopez y Fuentes busca se aproximar e mostrar um indígena concreto, ou melhor, busca representar *um grupo* indígena concreto e delimitado – especificidade que abre campo para refletir que se trata de um dentre vários, inferindo a diversidade linguística e cultural das comunidades indígenas mexicanas, rearticulando a lógica do que é “comum partilhado” por todos – nesse caso, o indígena na cultura mexicana pós-revolucionária –, rearticulando os regimes de visibilidade em relação aos povos originários na literatura mexicana: não apenas não são “bestas”, como são diversos, plurais.

Mais que isso, os indígenas não são grupos estáticos, visto que o sincretismo também se evidencia no trecho acima, a partir da presença de instrumentos

111 *Idem*, p. 59.

musicais “ocidentais” (o violino, a harpa) em um cenário tipicamente nativo: o *tinaguís*, um tipo de mercado cujas origens apontam para o período pré-hispânico. O próprio casamento mescla elementos da cultura indígena, como as vestimentas, as danças e as músicas, com outros do catolicismo, como o padre e a concepção religiosa da cerimônia. De certa forma, como aponta Néstor García Canclini, as culturas tradicionais se articulam com elementos da modernidade, em uma confluência de tempos que permite à tradição permanecer no moderno.¹¹² Na obra *El Indio* isso pode ser percebido a partir de uma visão não romantizada – nem tampouco pejorativa – dos *nahuatl*.

Ressaltamos que se a obra de López y Fuentes permite uma nova visibilidade em relação aos indígenas, esta é construída conservando intacta uma característica dos romances anteriores do autor: a ausência de nomes próprios. Nenhum personagem da obra é identificado, sendo suas individualidades afirmadas apenas pela função dos personagens. Assim como o título do romance – *El Indio* – não aponta para nenhum personagem em específico, mas antes aos indígenas como um todo – ao contrário da especificidade dos *nahuatl* que se observa na obra –, López y Fuentes insere o específico no genérico, vinculando os indivíduos ao coletivo. Outro elemento que, como vimos, está em consonância com a “cultura revolucionária”.

Mas a obra de López y Fuentes não se resume a descrições de hábitos indígenas e a mais uma versão desencantada da Revolução. Durante a primeira e segunda partes da obra, o romance apresenta uma história paralela. O indígena-guia, que possuía um belo corpo, termina por saltar um penhasco ao ser torturado pelos homens brancos para revelar onde havia ouro. Embora fosse um modo de fuga/suicídio, o indígena sobrevive e fica deformado¹¹³, o que compromete seu casamento com uma aldeã, que termina casada com um rival do personagem-guia. Segue-se então uma história de vingança, na qual o personagem-guia, agora convertido em uma espécie de Quasímodo, procura um feiticeiro – em *nahuatl*, um *nahual* – para se vingar do rival e de sua família. O casamento deste então termina em desgraça, com a morte da esposa, de seu pai e a sua própria.

Essa história paralela é importante, pois permite a López y Fuentes penetrar e apresentar a cultura *nahuatl*: o casamento, as superstições, os hábitos e acordos que

112 GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003. A ideia referida acima é particularmente explorada no capítulo 4: O porvir do passado.

113 O personagem passa a ser assimilado a uma aranha, único momento no qual um indígena é representado de maneira animal. No entanto, tal representação se diferencia da observada no romance de Mauricio Magdaleno, visto que se dá em função de um problema com as pernas, decorrente do seu acidente, e não por uma condição de exploração e miséria que o leva à bestialização.

perpassam as alianças conjugais etc. Também afasta o autor de uma representação maniqueísta e artificial, apresentando os indígenas enquanto agentes históricos com identidade e cultura próprias. Em um ponto estético-literário, é nas duas primeiras partes que se encontram os melhores aspectos da obra, que se constituem a partir de uma visão quase “interna” dessa cultura *nahuatl*. Quando a terceira parte se inicia, a história parece se comprimir para atender aos requisitos dos romances revolucionários, que haviam começado a se difundir entre as polêmicas de 1925 e 1932. De certa forma, a Revolução parece não se conectar ao resto da trama, sendo que a riqueza de detalhes e a exploração da cultura indígena perde espaço para uma história que já vinha sendo contada em muitos outros romances. Como em outros romances “revolucionários”, as questões literárias se submetem às políticas e, se a obra perde o fio da meada, ganha a atenção dos nacionalistas defensores da “cultura revolucionária”, como pode ser atestado pelo recebimento do Prêmio Nacional de Literatura, outorgado à obra no mesmo ano de sua publicação, em 1935.

Apesar da Revolução adentrar o romance em suas últimas vinte páginas e constituir o auge da exploração do indígena pelo homem branco, o último se faz presente durante todo o livro. O “homem branco”, como já foi dito, aparece primeiro como ameaça e depois retorna como explorador da mão de obra indígena. Nesse segundo momento, observa-se uma passagem interessante do romance. Quando vão procurar os indígenas para selar um novo pacto, um professor que acompanha os integrantes do governo apresenta três teorias dos brancos a respeito dos autóctones. A primeira:

Unos creen que es necesario colonizar con raza blanca los centros más compactos de indígenas, para lograr la cruz. Los partidarios de esta medida se fundan en que de esa cruz hemos salido nosotros, los mestizos, que somos el factor más importante y progresista. Hacer con ellos lo mismo que con los animales descastados: cruzarlos con ejemplares superiores.¹¹⁴

A segunda:

Otros consideran que el problema puede ser resuelto por medio de la escuela. Fundar escuelas por todas partes. Y hasta se ha dicho que ya se ha logrado mucho, pero es que en la ciudad se confunde, en la sola palabra “campesino”, al indio y al mestizo, sin pensar que éste, por su lengua y por su inclinación, está con nosotros, mientras que aquél está

114 LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio. *El indio*. 13ª ed. México: Editorial Porrúa, 2008, p. 30.

más allá de una fuerte barrera, la del idioma y sus tradiciones. Los que sostienen esta idea han creado la palabra “incorporación”, sólo que para ello hace falta algo más que la escuela.¹¹⁵

Finalmente, a terceira teoria, defendida pelo professor como a melhor, leva em conta a justificada desconfiança dos indígenas em relação ao homem branco, decorrência de séculos de exploração. Para o professor, era preciso recuperar a confiança dos indígenas:

A fuerza de obras benéficas, pues, por fortuna, el indio es agradecido; tratándolos de distinta manera; atrayéndolos con una protección efectiva y no con la que sólo ha tenido por mira conservarlos para sacarles el sudor, como cuidamos al caballo que nos carga; y, para ello, nada como las vías de comunicación, pero no las que van de ciudad a ciudad, por el valle, sino las que enlacen las rancherías; las carreteras enseñan el idioma, mejor que la escuela; después el maestro, pero el maestro que conozca las costumbres y el sentir del indio, no el que venga a enseñar como si enseñara a los blancos. Con ello labrarán mejor la tierra, la que ya tienen, o la que se les dé.¹¹⁶

As duas primeiras teorias, refutadas pelo professor, representam concepções que estavam em voga durante o Porfiriato, resultado da incorporação das ideias positivistas no México.¹¹⁷ A primeira delas refere-se à ideia da superioridade dos mestiços¹¹⁸, que poderia ter sua porcentagem populacional aumentada pela mestiçagem, defendida por positivistas como Andrés Molina Enríquez¹¹⁹, e Francisco Pimentel.¹²⁰ As bases para a teoria de José Vasconcelos sobre a “raça cósmica” estavam

115 *Idem, ibidem.*

116 *Idem, p. 31.*

117 Ver VILLORO, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: El Colegio de México; El Colegio Nacional; Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 215-218. A primeira edição data de 1950 e foi publicada pelo Colegio de México.

118 A ideia de uma “superioridade” mestiça não está isenta de contradições, visto que, na maioria das vezes que ela aparece, a “raça branca”, de “matriz europeia”, é a que fornece os elementos “superiores” que permitem a evolução humana a partir do cruzamento de “raças”. Isso pode ser visto até mesmo em *La raza cósmica*, de José Vasconcelos.

119 Andrés Molina Enríquez (1868-1940) foi um dos principais ideólogos do Porfiriato, publicando em 1908 seu principal livro, *Los grandes problemas nacionales*, no qual, dentre outros temas, abordou a questão indígena. Apesar de seu passado porfirista, nesse mesmo livro criticou duramente o governo de Díaz e apoiou a Revolução quando esta se mostrou uma realidade.

120 Francisco Javier Pimentel (1832-1893) foi escritor, historiador e um dos pioneiros do indigenismo mexicano.

lançadas. A segunda foi defendida por eruditos do porte de Justo Sierra – o último secretário de Educação Pública de Porfirio Díaz – que afirmava que o problema indígena se resumia à educação e dieta adequadas, o que faria com que os índios se “civilizassem”.¹²¹ Enfim, a última alternativa mencionada pelo professor, a de realizar obras benéficas que pudessem acabar com a desconfiança dos indígenas em relação ao homem branco e integrá-lo à sociedade – e que conseguiu convencer o *alcalde* do romance –, foi adotada após a Revolução e estava em seu auge durante o governo de Lázaro Cárdenas. No entanto, o que a segunda parte do romance demonstra é que tais medidas se resumiram ao campo discursivo e os indígenas se tornaram mão de obra barata.

Assim, quando a terceira parte se inicia, a Revolução vem como possibilidade de melhora na vida dos indígenas. Nesse momento, eles trabalhavam durante todos os dias da semana, sendo metade do tempo na construção de uma estrada – para atender os interesses dos latifundiários locais – e, na outra metade, para a construção de uma Igreja – atendendo ao clero. Triunfado o movimento revolucionário, dois professores rurais chegaram ao povoado, sendo que o primeiro desistiu de se estabelecer devido a várias dificuldades, dentre elas, a de não conhecer o idioma dos indígenas. O segundo professor era um indígena órfão da comunidade que foi levado pelo patrão para servi-lo. Ele havia se instruído e retornou à comunidade. Com o passar do tempo, o professor rural tornou-se um líder local e passou a fazer acordos entre os indígenas e os políticos da região. Conseguiu melhores salários, terras e armas para os *nahuatl* em troca de apoio político. No entanto, a pressão dos latifundiários se fazia forte e os indígenas tiveram que arcar com custos financeiros para enfrentar os “guardas brancos” contratados pelos latifundiários, além de ter de lidar com a exploração política que havia se reiniciado após os acordos com as elites revolucionárias. Nas últimas páginas do romance, o narrador descreve uma situação na qual a reforma agrária já estava se arrefecendo, enquanto os interesses políticos sobressaíam sobre os sociais:

121 KOURÍ, Emilio. Manuel Gamio y el indigenismo de la Revolución Mexicana. In: ALTAMIRANO, Carlos (org.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Vol.I. Buenos Aires: Katz Editores, 2008, p. 422. Uma terceira alternativa, não mencionada pelo professor do romance, era o branqueamento da população mexicana, através de políticas de incentivo a imigrantes europeus.

La política, relegando a un segundo término la idea esencial de dotar de tierras a las mayorías como medio de lograr su mejoramiento económico. Largos cordones de trabajadores, indígenas y mestizos, recorriendo los caminos, llevados y traídos por los líderes, para hacer presentes sus fuerzas ante los políticos superiores.

Todo un escalonamiento de intereses: ir y venir de los campesinos para celebrar las juntas precursoras de las elecciones generales; peregrinaciones de campesinos en apoyo del candidato a gobernador; abandono de los campos, sólo para poder ir a la cabecera del distrito donde es necesario hacerle un gran recibimiento al candidato a diputado; concentraciones para defender la causa del presidente municipal; grupos simpatizadores de un regidor; comisiones para pedir otro delegado ejidal; viaje para que no sea quitado el juez de la congregación... Y, tras los campesinos, los líderes arreando el rebaño.¹²²

Ao final, restou aos indígenas a mesma desconfiança justificada de sempre frente ao homem branco, explorador desde os tempos coloniais até o período pós-revolucionário. A obra de López y Fuentes, assim como não nomeia seus personagens tampouco apresenta marcadores temporais, o que reforça o aspecto atemporal e coletivo da miséria dos indígenas e das situações de exploração às quais são submetidos.

Poderia se dizer do romance de López y Fuentes a mesma coisa que foi dita de *Los de abajo* durante a polêmica de 1925: não se trata de uma obra revolucionária, mas sim reacionária, visto que critica a Revolução. No entanto, já está suficientemente demonstrado que os romances “revolucionários” não pouparam críticas à Revolução, instalando na “cultura revolucionária” uma ambiguidade particular que permite sua legitimação para além de seus “desvios”. É preciso ressaltar que se tais obras criticavam a Revolução, mantinham-se fieis à prerrogativa de traçar um diagnóstico dos problemas sociais do país, bem como levavam a cultura popular para o centro da cena literária. Em um momento no qual os governos pós-revolucionários buscavam se voltar para os problemas nacionais para traçar formas de saná-los, uma literatura que permitia esse conhecimento e esse reconhecimento por parte da população, a literatura “revolucionária” ocupava um lugar importante na cultura mexicana. Como o governo de Cárdenas era mais brando com a questão da censura, os escritores gozaram de maior liberdade para examinar os problemas sociais do país e criticar os “desvios” revolucionários, o que, por outro lado, permitia ao Estado um governo relativamente aberto e democrático, que dava atenção a seus críticos.

122 LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio. *El indio*. 13ª ed. México: Editorial Porrúa, 2008, p. 122.

Por fim, como Dessau afirma, López y Fuentes estava vinculado ao PNR-PRM e quase se tornou o “escritor oficial” do partido. Segundo o pesquisador alemão, o escritor atuou durante a Revolução em Veracruz, sob ordens de Venustiano Carranza.¹²³ Assim, apesar do romance ser crítico à Revolução, seu autor estava alinhado aos interesses oficiais, bem como o governo reconheceu esse alinhamento ao premiar *El indio* com o Prêmio Nacional de Literatura. O mesmo seria feito com Mariano Azuela, em 1949, e após a sua morte: o escritor que criticou todos os governos pós-revolucionários – descrevendo Obregón e Calles como “assassinos” – até o fim de sua vida, recebeu prêmios em vida e homenagens fúnebres por parte do Estado. Tudo isso demonstra a complexidade que permeia as relações entre intelectuais e o Estado pós-revolucionário, indo do alinhamento irrestrito ao oportunismo ou apoio crítico, perpassando ideias, obras, polêmicas etc. Uma vez mais, demonstramos a necessidade de uma análise cuidadosa e que evite qualquer determinação *a priori*, compreendendo essas relações em seu tempo histórico e envolvendo seus múltiplos elementos.

El indio foi escrito dois anos antes de *El resplendor*. No entanto, apesar de suas diferenças, ambas as obras indicam a presença do indígena na literatura mexicana. Se na década de 1920 os pressupostos da literatura “revolucionária” foram estabelecidos, foi na década de 1930 que eles se consolidaram, tendo como característica uma estética simples – na maioria dos casos –, realista, didática, de fácil acesso, e que tinha as camadas populares como principais personagens. No entanto, se essas classes passaram a ocupar o centro da literatura, poucas obras, como *El indio*, procuraram representá-las de maneira realmente positiva, o que deixa em suspenso a questão dos limites dessa inclusão. A representação das classes populares deveria passar pelo filtro perceptivo das classes médias intelectualizadas que, muitas vezes, preferiam marcar a distância entre a “civilização” e a “barbárie”. Nem todos foram tão elitistas, como demonstra a literatura de López y Fuentes.

José Mancisidor: a vanguarda política a favor das camadas populares

José Mancisidor, escritor vinculado ao Partido Comunista Mexicano (PCM), foi um dos escritores mais simpáticos às camadas populares. Como já foi informado, o escritor fez parte do Grupo Noviembre, fundado em Xalapa por Lorenzo Turrent

123 DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 319.

Rozas¹²⁴ e intelectuais que pertenceram ao Estridentismo. Tendo sido formado no final dos anos 1920, o grupo marcava a transição do vanguardismo a uma literatura social e política, como vinha acontecendo desde 1925, quando Maples Arce escreveu *VRBE*. O grupo dirigiu a editora *Ediciones Integrales* que, dentre outras obras, publicou a primeira edição de *Cartucho*, de Nellie Campobello¹²⁵, e os romances *La asonada* (1931) e *Ciudad roja* (1932), de José Mancisidor. A obra mais emblemática do grupo, segundo Elissa Rashkin, foi *Hacia una literatura proletária*, uma coletânea de contos inspirados na literatura soviética na qual os escritores usavam uma linguagem simples e idealista para denunciar os problemas sociais.¹²⁶ Mancisidor e Turrent Rozas gozavam dos benefícios da administração de Heriberto Jara¹²⁷, ocupando a direção de Imprensa do Estado – no caso de Mancisidor – e a Procuradoria Geral do Estado – Turrent Rozas.¹²⁸

Para compreender o lugar intelectual de Mancisidor, é necessário repassar brevemente a trajetória do comunismo no México. Fundado em 1919, o PCM foi o segundo partido comunista da América Latina e em seus anos iniciais reunia anarquistas e anarco-sindicalistas que aderiram a tendências bolcheviques.¹²⁹ Em 1921, a Terceira Internacional, Comunista¹³⁰, estabeleceu a defesa de uma unidade entre camponeses e proletários como modo de transição de um capitalismo subdesenvolvido e dependente para um Estado no qual a classe operária ocuparia o poder.

Em finais dos anos 1920, o *Comintern*, já sob a liderança de Stalin, difundiu a ideia da Revolução por etapas, caracterizada por uma versão rígida e determinista do tempo histórico. De acordo com essa visão da evolução histórica, as condições eco-

124 Lorenzo Turrent Rozas (1903-1941) foi um escritor veracruzano vinculado à literatura social dos anos 1930. Com formação jurídica, vinculou-se à LEAR em 1935 e, a partir de 1938, passou a atuar como professor em diversos colégios dos setores operários na Cidade do México.

125 A segunda edição de *Cartucho*, revisada e ampliada, foi lançada pela editora de Martín Luis Guzmán. O que esse trânsito de publicações revela são as colaborações que se davam entre os escritores. Não por acaso, Guzmán e Campobello vieram a colaborar na revista *Ruta*, dirigida por José Mancisidor.

126 RASHKIN, Elissa J. *La aventura estridentista*. Historia cultural de una vanguardia. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. Edição Kindle, pos.6029-6045.

127 Jara foi mencionado no final do primeiro capítulo. Foi o governador de Veracruz que contratou diversos estridentistas para atuar em suas políticas públicas.

128 RASHKIN, Elissa J. *La aventura estridentista*. Historia cultural de una vanguardia. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. Edição Kindle, pos.6050.

129 LOWY, Michel. Pontos de referência para uma história do marxismo na América Latina. In: *O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais*. 2ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006, p. 14.

130 Internacional Comunista ou Terceira Internacional (1919-1943). Organização internacional fundada por Lenin e pelo PCUS para reunir os partidos comunistas de todos os países.

nômicas e sociais na América Latina não estavam amadurecidas para uma revolução socialista, sendo necessária, antes, uma etapa histórica liberal-democrática e anti-feudal, consolidando uma burguesia nacional e anti-imperialista.¹³¹

O final dos anos 1920 foi marcado por diversas reviravoltas dentro do comunismo mexicano. Em 1929, Vittorio Codovilla, italiano e secretário-geral do PC argentino, participou da primeira Conferência Comunista Latino-Americana em Buenos Aires e apresentou o relatório *A situação internacional, a América Latina e o risco de guerra*, em nome do Secretariado Sul-Americano da Internacional Comunista. Embasado no etapismo estalinista, Codovilla elaborou o termo “nacional-fascismo”, aplicado a vários governos latino-americanos, inclusive o do México.¹³² O PCM, respondendo às prerrogativas da URSS, passou a adotar a política de “classe contra classe”, rompendo com a “pequena burguesia revolucionária”, cancelando acordos com o PNR. O então presidente Portes Gil fechou os escritórios do PCM, bem como as oficinas do jornal *El Machete*, vinculado ao partido. A questão se complicou ainda mais quando o governo mexicano rompeu relações com a URSS, em 1930, já sob a administração de Pascual Ortiz Rubio, deixando o PCM na ilegalidade. Mesmo o governo de Lázaro Cárdenas, em seus anos iniciais, foi tratado com hostilidade pelos comunistas, que viam nele um reflexo do “nacional-fascismo”.¹³³

Foi em 1936, após o Comintern abandonar a estratégia de “classe contra classe” e passar a adotar a estratégia da “frente única” contra o imperialismo e o fascismo – o que resultou no apoio a governos que impulsassem o desenvolvimento econômico nacional – que o PCM se aproximou do governo. Considerando que Cárdenas havia retirado o PCM da ilegalidade (1935), ao passo que havia rompido com Calles e realizava reformas populares, tal aliança ocorreu sem grandes problemas. Na verdade, essa aliança, a médio prazo, resultaria na quase submissão do PCM ao PNR-PRM, o que levou seu sentido a ser questionado por membros da própria militância.¹³⁴

Mancisor se insere no contexto da Terceira Internacional, fazendo parte da primeira geração do marxismo mexicano. Segundo Monsiváis, os escritos de Marx eram apenas conhecidos em 1925, e as obras de Lenin e Trotski eram as mais difundidas. Por outro lado, não se lia outros pensadores, como Kautsky,

131 LOWY, Michel. Pontos de referência para uma história do marxismo na América Latina. In: *O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais*. 2ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006, p. 11.

132 *Idem*, p. 21.

133 *Idem*, *ibidem*.

134 ILLADES, Carlos. *El marxismo en México. Una historia intelectual*. México: Taurus, 2018. Edição Kindle.

Rosa Luxemburgo ou Plekanov.¹³⁵ Estes fatores indicam que no início do século XX, o conhecimento acerca das ideias comunistas era precário até mesmo para os membros do PCM.¹³⁶ A “especialização” nas ideias marxistas ganhou força apenas na década de 1930, quando os textos da juventude de Marx começaram a ser difundidos, bem como uma bibliografia literária soviética.

Em meados da década de 1930, Mancisidor conhecia alguns livros clássicos de Marx, como fica evidenciado nas citações de sua romantizada biografia sobre o filósofo alemão.¹³⁷ A trajetória do escritor parece ter sido bastante coerente: nascido em 1895, seu pai era leitor em uma fábrica de cigarros, o que o colocou em contato com diversas teorias sociais.¹³⁸ Em 1914, após haver terminado seu curso para maquinista de barco, vinculou-se às tropas carrancistas, e participou da defesa do porto de Veracruz e permaneceu no Exército até o ano de 1920. Nessa mesma

135 MONSIVÁIS, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México D.F.: El Colegio de México, 2010, pos.3592-3628.

136 O PCM, como indicamos, em sua origem era formado em grande parte por anarquistas. Diversos membros, naquela época, tinham a compreensão do socialismo como uma doutrina que buscava conciliar os interesses de classes – algo muito próximo ao que a nova elite política mexicana propunha. Como se pode notar, as denominações demonstram a heterogeneidade do ambiente político mexicano, bem como o pouco discernimento acerca do que eram essas ideias. Não por acaso, o PNR-PRM pôde desenvolver uma ideologia heterodoxa o suficiente para se alimentar de distintas correntes ideológicas, sem que suas ambiguidades parecessem contraditórias.

137 MANCISIDOR, José. *Marx*. México: Secretaría de Educación Pública, 1935. Como tudo que Mancisidor parece ter escrito sobre o marxismo e a URSS, a obra é claramente parcial, podendo ser considerada uma publicação panfletária. O escritor descreve Marx como um “ser superior”, não apenas grande teórico, mas também um incansável lutador pela redenção humana, que apenas interrompia seus estudos para “emprender alguma cruzada que resultasse em benefício do proletariado”. Além disso, era “um pai de família carinhoso”. Ao longo da obra, Mancisidor cita trechos – sem mencionar as referências – de diversas obras de Marx, dentre as quais destacamos *Manifesto Comunista* (1848); *A luta de classes em França de 1848 a 1850* (1850); *Contribuição à crítica da economia política* (1859); *Manifesto Inaugural da Associação Internacional do Trabalho* (1864); e *A Guerra Civil em França* (1871). Mancisidor termina a biografia afirmando que a URSS era a aplicadora das ideias de Marx. Não se nota, de fato, os textos do “jovem Marx”, tais como *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel* (1843); *Manuscritos econômico-filosóficos* (1844); *A sagrada família* (1845); *A ideologia alemã* (1845-1846), que estariam começando a ser publicados na URSS.

138 DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 302. As informações biográficas advêm do livro de Dessau, sendo muitas delas a partir do livro “autobiográfico” do escritor, *En la rosa de los vientos* (1940). Indicamos aqui a suposta coerência da trajetória de Mancisidor, conscientes de que esta afirmação requer uma pesquisa mais aprofundada. Em muitos sentidos, *En la rosa de los vientos* reproduz o tipo de narrativa autobiográfica que Pierre Bourdieu classificou como “ilusão biográfica”, ou seja, são obras nas quais toda a experiência narrada tem como finalidade confirmar o destino do personagem. Assim, Mancisidor tem o cuidado de selecionar apenas os elementos que justificam sua filiação à ideologia marxista.

década, apoiou o levantamento de Arnulfo R. Gómez¹³⁹, mas terminou anistiado. Ocupou o cargo de deputado local entre 1926 e 1929 e, tendo apoiado o levante de José Gonzalo Escobar¹⁴⁰ contra o governo, ficou limitado politicamente. Aceitou o cargo de diretor de Imprensa do governo de Veracruz e passou a colaborar com o grupo Horizonte. A partir de 1935, com a nomeação de Gonzalo Vázquez Vela¹⁴¹, governador de Veracruz, para o cargo de secretário de Educação Pública do governo de Lázaro Cárdenas, Mancisidor foi chamado para compor sua equipe.

A partir de então, Mancisidor tornou-se um dos mais importantes escritores mexicanos da década de 1930, possivelmente menos pela qualidade de sua escrita do que por sua capacidade de reunir e organizar diversos escritores e artistas, de modo a promover uma atuação expressiva na cena pública. Tal atuação deu-se não só por meio de revistas como *Ruta* – que, como vimos, de fato reuniu diversos escritores de posicionamentos políticos distintos –, mas principalmente através da Liga de Escritores e Artistas Revolucionários (LEAR)¹⁴², da qual Mancisidor tornou-se presidente anos depois. Segundo Carlos Alberto Sampaio Barbosa, a LEAR se estruturou a partir de seções de pintura, literatura, música, artes cênicas, educação e, posteriormente, foram criadas as seções científica, de arquitetura, fotografia e cinema. Após uma fase inicial de oposição ao governo, alinhada ao PCM, a LEAR, em 1935, novamente

139 Arnulfo R. Gómez (1890-1927) foi candidato à presidência do México em 1927, pelo Partido Nacional Antireeleccionista, surgido como resposta à reforma constitucional de 1927, que permitia a reeleição, desde que não fosse consecutiva ao mandato anterior. Uniu forças com Francisco Serrano e foi acusado, junto com o mesmo, de organizar um levante contra Álvaro Obregón e Plutarco Elías Calles. Terminaram assassinados. O caso serviu de inspiração para Martín Luis Guzmán escrever a obra *La sombra del Caudillo*, como mostrado no capítulo 2.

140 José Gonzalo Escobar Beltrán (1892-1969) foi um militar mexicano, que atuou nos tempos da Revolução. Em março de 1929, lançou o Plano de Hermosillo, no estado de Sonora, contra Emilio Portes Gil, então presidente interino. O levante tinha como objetivos principais, impedir que Calles impusesse Pascual Ortiz Rubio como presidente e definir a Escobar como sucessor de Portes Gil. Embora tenha ocupado vários territórios, dentre eles a cidade de Veracruz, a rebelião foi derrotada em junho do mesmo ano.

141 Gonzalo Vázquez Vela (1893-1963), assim como seus antecessores no governo de Veracruz, Adalberto Tejeda e Heriberto Jara, pertencia aos setores mais à esquerda do PNR-PRM. Foi quem levou à prática as propostas de “educação socialista”.

142 Segundo Carlos Alberto Sampaio Barbosa, a LEAR surgiu em 1934, tendo como inspiração a Associação Internacional de Escritores e Artistas Revolucionários (AIEAR), fundada durante o Congresso Internacional de Cultura Proletária (1930), em Cracóvia. A Liga mexicana pretendia ser uma filial da europeia, tendo como fundadores o escritor Juan de la Cabala e os artistas plásticos David Alfaro Siqueiros e Pablo O’Higgins e, posteriormente incluindo outros artistas e escritores como Germán List Arzúvide, Leopoldo Méndez e o próprio Mancisidor. Ver BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. A revista mexicana *Frente a Frente: ambigüidades e tensões entre fotomontagens vanguardistas e gravuras*. In: *Artelogia*, nº7, p. 1-17, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/127172>.

em conjunto com as determinações do PCM após o VII Congresso da Internacional Comunista, adotou a “frente única” e passou a apoiar o governo de Lázaro Cárdenas. Essa mudança coincide com a entrada de Mancisidor para a Liga.

A LEAR, vinculada ao PCM, mas aceitando a colaboração de escritores de outras posições políticas após a adesão à “frente única”, defendia, assim como os nacionalistas, uma arte realista e pedagógica, o que favoreceu a confluência entre estas duas vertentes. É importante notar como as ideias defendidas pela LEAR se adequam à heterodoxia ideológica que vigorou durante o governo de Lázaro Cárdenas: assim como no discurso político e na área educativa, nas artes, a “cultura revolucionária” incorporou a adesão das correntes mais à esquerda do espectro político, como foi o caso do comunismo. Se a política reformista de Cárdenas se aproximava do espectro político à esquerda, a cultura realizava o mesmo movimento. Esses fatores contribuíram para que os comunistas influíssem no campo literário de maneira contundente no México dos anos 1930. Assim, ao nacionalismo literário que começou a ser fomentado em meados dos anos 1920, adequa-se uma perspectiva internacionalista, ancorada em pressupostos comunistas, cujo realismo socialista se encaixava perfeitamente no ideal de literatura realista e pedagógica pretendida pelos defensores da “cultura revolucionária”.

É notório também que a LEAR – bem como a revista *Ruta* – constituiu-se em uma importante rede de sociabilidade intelectual. Ela não só organizava os artistas ao redor de pautas comuns – como a arte engajada e a oposição ao fascismo –, como promovia escritores: José Rubén Romero foi homenageado com um prêmio pela Liga.¹⁴³ Também proporcionou contatos com escritores de outros países, como ocorreu no caso da participação da delegação mexicana na Espanha, durante o Congresso de Escritores Anti-Fascistas que, como o nome indica, deu-se em apoio aos republicanos durante a Guerra Civil Espanhola.

A LEAR se enfraqueceu a partir de 1937 e deixou de existir em 1939, antes do fim do governo de Lázaro Cárdenas (30 de novembro de 1940). Enquanto vigorou, foi um dos grupos artísticos e intelectuais mais atuantes na década de 1930, realizando congressos, exposições, concertos musicais, conferências, apresentações de teatro, cursos de idiomas, além de colaborações com agrupa-

143 Ao que parece, Rubén Romero fez parte da LEAR ou, ao menos, estava presente em sua fundação, como indica a página sobre a LEAR na *Enciclopedia de la Literatura en México*. Disponível em: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/16>. Acesso em: 04/06/2020. A informação sobre a homenagem recebida por Romero pode ser encontrada na página da Secretaria de Cultura do México. Disponível em: <https://literatura.inba.gob.mx/michoacan/4478-romero-jose-ruben.html>. Acesso em: 05/06/2020.

ções políticas e democráticas com volantes, folhetos e manifestos.¹⁴⁴ Também fundaram as *Ediciones LEAR*, editora pela qual publicaram obras teóricas de tendência socialista, bem como literatura.¹⁴⁵

No entanto, pouco antes da LEAR ser formada, Mancisidor já buscava difundir as ideias marxistas através da literatura. Em *La ciudad roja*, publicada em 1932 pela editora da Universidade Veracruzana, o escritor baseou sua história na greve de inquilinos ocorrida em Veracruz entre março e julho de 1920.¹⁴⁶ O romance centra-se em Juan Manuel, um estivador que lidera a greve. No desenrolar da trama, o líder é preso durante uma noite e pressionado a dissolver o sindicato de inquilinos. No entanto, ao ser solto, Juan Manuel opta por radicalizar a luta e convence o sindicato de inquilinos a unificar o movimento. Ao final, assim como em *Cuando engorda el Quijote* de Jorge Ferretis, o protagonista morre ao enfrentar as forças hegemônicas, configurando o fim da greve.

Esse poderia ser um final com aspecto fatalista e mesmo reacionário, mas Mancisidor, esperançoso em sua perspectiva comunista, foi hábil o suficiente para terminar seu romance de maneira aberta e, assim como sua ideologia política transporta para a sociedade sem classes um futuro melhor do que o presente, o escritor, ao terminar o romance, deixa ao leitor um horizonte aberto de expectativas a partir da sugestão de que a luta apenas começava. Após o massacre dos grevistas, cometido pelos soldados, a vergonha dos assassinos é explicitada:

Con letras blancas, resaltantes sobre el color de sangre del lienzo, el pensamiento penetrante de Juan Manuel era como la sonrisa juvenil de una promesa... Sobre la miseria de la obra su verdad abatió los rostros de las tropas avergonzadas:

Somos solamente sembradores en los campos fécondos del futuro.

144 É importante ressaltar que diversos escritores se incorporaram à LEAR, embora não tenhamos registros de uma participação ativa por parte deles. São eles: Rafael F. Muñoz, José Revueltas, Arqueles Vela e Agustín Yáñez. Como se pode notar, encontram-se tanto escritores vinculados ao romance da Revolução Meicana (RRM), quanto o ex-estridentista Arqueles Vela. A informação pode ser encontrada na página da *Enciclopedia de la literatura en México*. Disponível em: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/16>. Acesso em: 05/06/2020.

145 Ver *Enciclopedia de la literatura mexicana*. Disponível em: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/16>. Acesso em: 12/11/2019.

146 DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 303.

Los soldados renovaron la marcha cabizbajos como si sus conciencias despertaran presurosas y, en el cielo embustero y tenebroso, comenzó a cabrillear el reflejo de un lucero, que se extravió por fin, entre las nubes tumultuosas.¹⁴⁷

Portanto, se a obra termina em um massacre, o final pessimista é limitado pela perspectiva do despertar das consciências dos soldados. Consciência esta, podemos inferir, de classe. A parte grifada sugere uma imagem bastante difundida pela literatura mexicana pós-revolucionária e que seria repetida por Mancisidor, de forma mais explícita, em seu romance autobiográfico *En la rosa de los vientos*: o “sangue dos mortos” como “sementes de um futuro melhor”. O título *La ciudad roja* evoca uma ambiguidade proposital: remete tanto ao comunismo como ao sangue dos grevistas que lutam pela consolidação de seus direitos.

O momento da morte de Juan Manuel merece ser ressaltado e lembra o mais importante romance mexicano da primeira metade do século XX:

Juan Manuel permanecía con los ojos vidriados fijos en los cielos como si les reprochara sus criminales mentiras. En sus manos crispadas por la desesperación de la agonía, un trapo rojo asomaba su tristeza. En la ciudad levantisca rodaba una ola sangrienta como si el mar se hubiera hecho sangre en un minuto.¹⁴⁸

Se o Demetrio Macías de Mariano Azuela segue com os olhos fixos, apontando seu fuzil, o Juan Manuel de José Mancisidor substitui o fuzil por um pano vermelho, símbolo da luta comunista e indicativo de que ela continuaria por melhorias sociais. Apesar de não ser possível provar, não seria descabido sugerir que a semelhança entre as mortes dos protagonistas seja proposital, visto Mancisidor ter sido um admirador da obra de Azuela, principalmente de *Los de abajo*. Quase duas décadas após a publicação de *La ciudad roja*, por ocasião do Prêmio Nacional de Literatura concedido a Azuela, Mancisidor elogiou a obra seminal do escritor jalisciense devido ao seu realismo – ainda que parcial – e à forma não idealizada de seus personagens. Também procurou reafirmar a originalidade de Azuela e sua importância para a literatura mexicana:

147 MANCISIDOR, José. *La ciudad roja*. Havana: Editorial Arte y Literatura, 1979, p. 104. Grifos no original. O fato de a obra ter sido posteriormente publicada na Cuba pós-revolucionária é um indicativo de sua circulação entre os comunistas, inclusive no exterior.

148 *Idem*, p. 103.

Sin embargo, en el panorama de las letras nacionales, Azuela fue el primero quien enseñó un nuevo camino, el que abrió prometedores surcos al espíritu de creación literaria y el que, paralelamente a los novelistas de la postguerra, desbrozó los rumbos de un estilo y de una forma que venía a destruir, quizá para siempre, la tradición formal del género novelístico en el mundo entero.¹⁴⁹

Se os motivos da semelhança entre os dois protagonistas não podem ser comprovados, o mesmo não pode ser dito sobre a importância de *Los de abajo* e seu impacto sobre os escritores. A ambiguidade representada na morte de Demetrio Macías inaugurou uma lógica que foi diversas vezes replicada nos romances publicados posteriormente, qual seja, a da Revolução que segue rumo ao seu destino, apesar dos massacres das camadas populares e da corrupção de seus dirigentes. No entanto, se em *Los de abajo* a revolução representada é nacionalista e consolidadora da ordem burguesa, em *Ciudad roja* o que se observa é a revolução que ainda não havia se iniciado, mas que no horizonte de expectativa¹⁵⁰ dos comunistas certamente ocorreria: a comunista. Embora o romance de Mancisidor não possa ser incluído no mesmo tipo de *Los de abajo* – romances “revolucionários” –, ele se insere nessa nova sensibilidade em torno do romance mexicano, que começava a se tornar “vitorioso” nos anos 1930. Ainda que aberto a inovações estéticas que rompiam com o realismo/naturalismo francês – o próprio *Los de abajo*, bem como *La sombra del Caudillo*, *Campamento* e *Cartucho* demonstram isso –, o romance mexicano pós-revolucionário se voltava para a construção de representações realistas, nas quais o valor memorialístico/verificativo se destacava mais do que as questões estéticas. Isso se tornou ainda mais preponderante após a polêmica de 1932.

Assim, é preciso dizer, *Ciudad roja* é um romance pobre do ponto de vista formal. Os momentos nos quais as metáforas despontam, evocando imagens bem construídas, perdem espaço para aqueles marcados pelo compromisso pedagógico de explicar os pressupostos ideológicos do comunismo. Se a estética é submetida à política, não se pode deixar de lembrar que a política, por sua vez, se torna estética e esse é um dos pontos fundamentais de *Ciudad roja*: ao mesmo tempo que importam menos suas qualidades ficcionais-literárias do que sua função política, a obra parece ter valor apenas ao transformar a ideologia comunista em literatura.

149 MANCISIDOR, José. Azuela, el novelista. In: MONTERDE, Francisco. *Mariano Azuela y la crítica mexicana*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1973. O artigo foi publicado originalmente em novembro de 1949, no jornal *El Nacional*.

150 KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006.

Assim, Mancisidor fez de *Ciudad roja* um meio de difusão do marxismo-leninismo do qual era adepto. E, de fato, esse parece ser seu único objetivo. Quando se analisa o romance, o que não faltam são momentos nos quais essa ideologia aparece explanada através de artifícios literários, como quando os trabalhadores começam a se organizar em um sindicato, e em meio à confusão de opiniões e de vozes soando ao mesmo tempo, alguém diz:

– Que el Comité establezca una dictadura y nos fije a cada uno la misión a resolver.

Los aplausos retumbaron como truenos cercanos. La proposición fue aprobada con delirio.

La medida se avenía al deseo de ser dirigida, alentado por aquella muchedumbre que se entregaba ciega y confiada a la rectitud de sus directores.¹⁵¹

A ditadura ovacionada pelos operários não era, evidentemente, uma ditadura militar ou caudilhesca, como foi o caso da porfirista, mas sim a “ditadura do proletariado”, sugerida por Marx, mas definida por Lênin em *O Estado e a Revolução*. Assim, o termo “ditadura” precisa ser despojado de suas atribuições contemporâneas e ser observado a partir do espectro de compreensão dos marxistas-leninistas. Segundo Lênin, em linhas gerais, a democracia burguesa, embora seja a melhor forma de governo sob o sistema capitalista, ainda assim se constitui como o domínio da minoria detentora dos meios de produção sobre a maioria que detém apenas a força de trabalho, uma ditadura da minoria sobre a maioria. A ditadura do proletariado seria então o oposto disso, um momento em direção à destruição do Estado e à dissolução das classes sociais, no qual a lógica de domínio se inverteria, ou seja, a ditadura do proletariado seria democrática e inovadora para a maioria proletária, e ditatorial para os burgueses. Ela seria um alargamento das conquistas democráticas, sendo a república democrática burguesa a etapa que conduziria a essa nova ditadura. Consolidado o fim da desigualdade entre as classes, essa ditadura seria dissolvida e o Estado destruído, dando início ao comunismo.¹⁵²

151 MANCISIDOR, José. *La ciudad roja*. Havana: Editorial Arte y Literatura, 1979, p. 33.

152 LENIN, Vladimir Ilitch. *O Estado e a Revolução: o que ensina o marxismo sobre o Estado e o papel do proletariado na Revolução*. São Paulo: Hucitec, 1983.

Em determinada passagem do livro, as medidas defendidas por Karl Liebknecht¹⁵³ são mencionadas – paralizações, greves, agitação das massas, preparação para a insurreição – e Lenin é citado diretamente:

– No hay que olvidar, sin embargo, los consejos del Maestro: “Con destruir la vieja máquina del Estado, todavía no está hecho todo. Con aplastar al capitalismo no basta para estar saciado. Hay que tomar toda la cultura que el capitalismo nos ha dejado, y, con ella, organizar el socialismo. Hay que tomar toda la ciencia, la técnica, los conocimientos, el arte, sin lo cual no podremos organizar la vida de la sociedad nueva...”¹⁵⁴

Em *Ciudad roja*, os policiais representam a opressão estatal em defesa dos interesses das classes proprietárias, indo de acordo com Marx e Engels, que viam o Estado como gestor dos negócios da classe burguesa,¹⁵⁵ e com Lenin, que compreendia que, para manter os interesses da classe dominante, o Estado burguês lança mão da força armada, prisões e instituições coercitivas, como a própria polícia. É preciso ressaltar que *Ciudad roja* foi escrita ainda durante o Maximato, portanto, antes da frente única contra o fascismo e no período no qual o PCM estava na ilegalidade. Ainda assim, o Estado é apresentado como uma instituição genérica, sem que qualquer governante ou político mexicano fosse identificado nominalmente. O motivo mais provável para esta ausência de identificação é que a crítica de Mancisidor se dirige ao Estado enquanto representação dos interesses da burguesia no sistema capitalista, não importa quem fosse o governante. O centro do problema não é a pessoa que ocupa o poder,

153 Karl Liebknecht (1871-1919) era filho de Wilhelm Liebknecht, colaborador de Marx e Engels e ficou conhecido por ter fundado, junto com Rosa Luxemburgo, a Liga Spartacus, em 1916. Foi um dos fundadores do Partido Comunista Alemão, que manteve uma postura crítica em relação à social democracia que vigorou durante a República de Weimar. Foi assassinado em 1919, junto com Rosa Luxemburgo, após o governo alemão ter colocado sua cabeça a prêmio. Apesar disso, o espartaquismo se propagou como corrente marxista e, dentre os escritores que serão analisados nesse livro, foi apropriado por José Revueltas. Para uma descrição vívida dos assassinatos de Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, ver: FRIEDRICH, Otto. *Antes do Dilúvio*: um retrato da Berlim nos anos 20. Rio de Janeiro: Editora Record, p. 61-62. A menção a Liebknecht indica que Mancisidor tinha uma leitura mais ampla do cânone marxista do que a maioria dos mexicanos da época.

154 MANCISIDOR, José. *La ciudad roja*. Ciudad de la Habana: Editorial Arte y Literatura, 1979, p. 94. Na edição que consultamos, as aspas são remetidas a Lênin. No entanto, não conseguimos localizar a qual texto pertence.

155 No *Manifesto Comunista*, Marx e Engels afirmam: “O executivo no Estado moderno não é senão um comitê para gerir os negócios comuns de toda a classe burguesa”. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 42.

mas a própria democracia burguesa. *Ciudad roja* representava plenamente a posição política de Mancisidor, sendo praticamente a transcrição de ideias comunistas para o campo ficcional.

Nesse sentido, a tensão entre imitação/inação se instala a partir do transplante de ideias do campo filosófico/sociológico/político para o campo ficcional, resultando em uma obra ficcional que é algo diferente do suporte no qual estas ideias circulavam anteriormente. Ao se mudar o suporte, obviamente muda-se o público e a forma de leitura. Enquanto as teorias filosóficas e sociais, de um modo geral, se dirigem a um público leitor mais restrito, na maioria das vezes formado por especialistas, a ficção abrange um público muito mais amplo. Tais fatores, alinhados à linguagem realista e ao aspecto pedagógico da obra, facilitam o escopo de possíveis leitores de *Ciudad roja*.

E se as teorias de Marx, Engels e Lênin constituem o embasamento não apenas teórico, mas da própria trama de *Ciudad roja*, tais teorias repercutem na forma como as camadas populares são representadas. Como afirma Adalbert Dessau, Juan Manuel é praticamente o único personagem da obra de Mancisidor. O outro seriam os grevistas, que são representados como um coletivo anônimo. No entanto, Dessau não associou tais elementos a mais um componente do marxismo-leninismo: a teoria da vanguarda. Em seu livro *Que fazer?*, Lenin caracteriza a vanguarda como os “revolucionários profissionais”, dotados de conhecimento teórico, cuja tarefa principal seria organizar os outros revolucionários. Segundo Lenin:

Ora, eu afirmo: 1º) que não seria possível haver movimento revolucionário sólido sem uma organização estável de dirigentes, que assegure a continuidade do trabalho; 2º) que quanto maior a massa espontaneamente integrada à luta, formando a base do movimento e dele participando, mais imperiosa é a necessidade de se ter tal organização, e mais sólida deve ser essa organização (senão será mais fácil para os demagogos arrastar as camadas incultas da massa); 3º) que tal organização deve ser composta principalmente de homens tendo por profissão a atividade revolucionária; 4º) que, em um país autocrático, quanto mais restringirmos o contingente dessa organização, ao ponto de aí não serem aceitos senão os revolucionários de profissão que fizerem o aprendizado na arte de enfrentar a polícia política, mais difícil será “capturar” tal organização e 5º) mais numerosos serão os operários e os elementos das outras classes sociais que poderão participar do movimento e nele militar de forma ativa.¹⁵⁶

156 LENIN, V.I. *Que fazer?* São Paulo: Hucitec, 1988. Edição Kindle, pos.1784-1789.

Esse aspecto dual, que separa as camadas populares de uma “vanguarda”, está diretamente representado em *Ciudad roja* a partir do destaque dado a Juan Manuel em oposição aos personagens anônimos. Embora a ideia de vanguarda não seja diretamente mencionada na obra, é evidente que o escritor conhecia o conceito e que o representou no protagonista. É ele que dirige as “massas”, o único que sabe qual caminho a greve deve seguir. Os anônimos não são descritos como personagens individuais, pois representam justamente essa massa amorfa que, apesar de explorada, tem pouca consciência em relação ao que gera seus problemas e de como resolvê-los. Cabe então à vanguarda colaborar no despertar da consciência de classe desses setores. Como dito, a palavra vanguarda não é mencionada diretamente na obra de Mancisidor, mas pode ser inferida da passagem abaixo:

Llamará a la conciencia de las gentes como ha llamado a su propia conciencia. Arriba de cada una de las cruces de los templos, sobre las lucientes agujas de los edificios vanidosos, ondeará, en no lejano día, um rojo gallardete como símbolo de manumisión... Igual brilló, seguro está de ello, hace ya muchos años en el cielo de la humanidad, la blancura de una estrella con la esperanza de otras ilusiones.¹⁵⁷

Acima dos templos, o vermelho do comunismo brilhará demonstrando o destino da sociedade, de maneira análoga ao brilho da Estrela de Belém anunciando a chegada de Cristo. Essa analogia entre o comunismo e a religião apareceu em outra obra de um escritor comunista: *Los días terrenales*, de José Revueltas. Mas, nesse caso, não como um elemento positivo, relacionado à redenção das camadas populares, mas antes como sinal de um fanatismo que aproximava o comunista do clérigo.

De volta à questão das vanguardas, é interessante como na obra de Mancisidor é possível perceber elementos parecidos aos de *Maestros rurales*, de Martín Luis Guzmán. Juan Manuel ocupa a mesma função do professor rural, qual seja, a de guia dos menos esclarecidos. A diferença reside em que, enquanto na obra de Guzmán o personagem não é nomeado, na de Mancisidor ele é o

157 MANCISIDOR, José. *La ciudad roja*. Ciudad de la Habana: Editorial Arte y Literatura, 1979, p. 25. Chama a atenção a utilização dessa alegoria entre o comunismo e Cristo, considerando o ateísmo presente no comunismo do início do século XX. A referência ao cristianismo é ainda mais estranha quando refletimos sobre o aspecto anticlerical – embora não necessariamente ateísta, é preciso ressaltar – dos liberais mexicanos desde o século XIX. Não encontramos maiores relações entre o cristianismo e Mancisidor. Por ora, a passagem apenas demonstra como os indivíduos são complexos e toda generalização é perigosa para a análise do historiador.

único personagem que tem nome. Como se pode notar, esta questão da não-identificação foi bastante presente na literatura mexicana da primeira metade do século XX, sendo o anonimato quase sempre utilizado para representar um grupo ou tipo social, em detrimento de uma personalidade individual. A Revolução, enquanto movimento social de proporções gigantescas, alimentou a formação de manifestações culturais nas quais o coletivo social predominou sobre as individualidades. Sendo assim, a literatura e a pintura mural apresentam características em comum. Ambos são sintomas e construtores de uma nova ordem de coisas na qual as coletividades, sejam elas indígenas, trabalhadores ou camponeses, ocupam um lugar predominante no cenário político e cultural, o que não significa que elas ocupem, efetivamente, o poder. Na literatura revolucionária, assim como nas artes, o nome e a individuação importam menos que os tipos sociais ou os grupos político-sociais.

Se *Maestros rurales* e *Ciudad roja* compartilham dessa nova sensibilidade, na qual as coletividades marginalizadas ganham uma visibilidade impensável no período pré-Revolução, ao menos uma diferença entre elas é fundamental: se Guzmán escreve uma obra que está mais à esquerda que seu posicionamento político, buscando unicamente aproximar-se do governo de Cárdenas, a produção de Mancisidor está em plena consonância com seus ideais e situa-se na oposição ao Maximato. Assim, diferente de Guzmán, a Revolução, como Mancisidor a entendia em 1932¹⁵⁸, havia traído as camadas populares:

– ¡La Revolución, camaradas, nos ha traicionado!

– ¡No...! – interrumpió una voz – La Revolución no se ha realizado.

El orador refutó:

– La revolución, camaradas, es una cosa verificada que se ha venido vendiendo a nuestros propios enemigos.¹⁵⁹

Finalmente, gostaríamos de destacar um último aspecto de *Ciudad roja*: a semelhança com a trama *Germinal*, de Émile Zola. Publicada em 1885, *Germi-*

158 Essa ideia da “traição” ganhou outros contornos em *En la rosa de los vientos*, passando a ser compreendida como uma etapa para a verdadeira revolução: a comunista.

159 MANCISIDOR, José. *La ciudad roja*. Ciudad de la Habana: Editorial Arte y Literatura, 1979, p. 27.

nal possivelmente seja a obra máxima do naturalismo e conta a história de uma greve de trabalhadores mineiros contra os patrões que tinham a concessão da exploração das minas em determinada região da França. Assim como no caso de *Ciudad roja*, em *Germinal* a consciência de classe dos trabalhadores é despertada pelo líder da greve, um homem chamado Etienne. E, assim como Juan Manuel, ele parece ser o único indivíduo capaz de saber o que fazer, a partir da leitura dos teóricos do anarquismo e do socialismo.¹⁶⁰ Em ambos os romances, as greves falham e os trabalhadores são massacrados, mas a desolação do final é subtraída por um sentimento de que a Revolução apenas começava. Ao final do romance de Zola, entende-se o título – *Germinal* – como o nascimento de um novo exército de trabalhadores, que vingaria as mortes sofridas e construiria um novo futuro. Compare-se o último trecho de *Germinal* com a primeira passagem da obra de Mancisidor citada nesse livro:

Sob os raios chamejantes do astro rei, naquela manhã de juventude, era daquele rumor que o campo estava cheio. Homens brotavam, um exército negro, vingador, que germinava lentamente nos sulcos da terra, crescendo para as colheitas do século futuro, cuja germinação não tardaria em fazer rebentar a terra.¹⁶¹

A ideia do sacrifício e da luta como ponto de partida para um futuro melhor é a base de ambas as histórias e não seria muito arriscado pressupor que a obra de Zola foi apropriada por Mancisidor. O escritor francês foi uma referência para os mexicanos desde finais do século XIX e impactou diretamente alguns escritores do período revolucionário, como Mariano Azuela.¹⁶² Mancisidor não foi exceção e chegou até mesmo a escrever um ensaio sobre Zola, intitulado *Zola, soñador y hombre*, publicado em 1940.¹⁶³

No entanto, como discutido no capítulo anterior, apropriação não é uma simples cópia. E, entre *Germinal* e *Ciudad roja*, diferenças significativas são encontradas. Em geral, elas se fundamentam em diferenças estéticas que repercutem nas representações construídas. Como exemplo, o naturalismo de Zola

160 Como a obra foi escrita em 1885, obviamente Zola não possuía qualquer referência de Lenin.

161 ZOLA, Émile. *Germinal*. Biblioteca do Exilado. Edição Kindle, pos.7768

162 Ver GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013. Principalmente o último capítulo.

163 Infelizmente, não tivemos acesso a essa obra.

não está presente na obra de Mancisidor. Não se vê em *La ciudad roja* o peso da herança e das condições naturais no comportamento dos personagens. Por outro lado, enquanto na obra de Zola o naturalismo se reflete em descrições detalhadas da vida dos trabalhadores e de suas personalidades – eles não apenas têm nomes, mas diferenciam-se uns dos outros –, sua ausência em *Ciudad roja* ocasiona uma representação fantasmagórica que repercute na construção de personagens insossos, sem qualquer vida e, conseqüentemente, carentes da realidade dos desenvolvidos por Zola. Essa carência de realidade se reflete nas próprias diferenças entre os protagonistas. Etienne luta por melhores condições para si e seus pares, mas também é inebriado pelo próprio poder de sua liderança: se é hábil e carismático, é também vaidoso e, muitas vezes, incerto sobre suas decisões. Em Juan Manuel não se nota nem a vaidade, nem a incerteza: enquanto homem virtuoso, destina sua vida à causa pública e aos ideais comunistas. É um personagem sem profundidade; de fato, está mais próximo de uma ideia do que de um indivíduo.

Se Zola demonstra, ao longo de sua obra, como as teorias não podem ser plenamente aplicadas à realidade social, Mancisidor faz o contrário: constrói personagens que confirmam as teorias do marxismo-leninismo. Uma contradição é estabelecida no núcleo da obra do escritor mexicano: se ela pretendia-se realista, fracassa rotundamente ao não expor mais que a confirmação de uma tese que não testa a realidade, mas submete a última à primeira. Se Zola deu a devida importância para as camadas populares, demonstrando que elas tinham vida própria e cuja capacidade de ação ia além de constructos maniqueístas, Mancisidor representou-as como simples elementos que atestavam uma teoria, como rebanhos de um pastor. Nesse sentido, o escritor avançou pouco em relação a escritores mais conservadores, como Martín Luís Guzmán, sendo que o máximo que pôde se aproximar das camadas populares foi na construção de Juan Manuel como representante de seu potencial, após ter sua consciência de classe despertada.

Novamente, retornamos às teorias que havíamos apresentado em capítulos anteriores. *Ciudad roja*, apesar dos elementos semelhantes, é uma obra diferente de *Germinal*. Se a trama e seu desenvolvimento se aproximam em linhas gerais, sua construção literária diverge bastante. A mimesis se desenvolve tensionando semelhança e diferença, de modo a atender a finalidade de Mancisidor: apresentar aos leitores a aplicação das teorias marxistas. Nesse sentido, o escritor é bem sucedido. Literariamente, fracassa na medida em que sua obra não apresenta mais que tipos sociais ideais que a levam a parecer pouco mais do que um esboço.

Pelo que constatamos, o que se pode concluir é que se a literatura mexicana após a Revolução passou a incluir as camadas populares no protagonismo de sua produção, poucas vezes isso se deu a partir de representações positivas. Nos escritos de Guzmán, Muñoz, López y Fuentes, Agustín Vera, Ferretis, Mauricio Magdaleno, Mancisidor, entre outros, elas não foram muito além de um potencial que, não realizado até aquele período, talvez germinasse no futuro. Outros escritores – como Azuela e Nellie Campobello – construíram imagens ambíguas dos revolucionários, como é o caso de Demetrio Macías de *Los de abajo* e os diversos personagens que compõem *Cartucho*. Não se trata apenas de um distanciamento e não-compreensão dos revolucionários populares por parte dos escritores, oriundos de uma classe média urbana, mas antes de um distanciamento mais profundo, que se instaura nas diferenças entre os setores mais intelectualizados do México e as camadas populares, visto que as representações negativas não se limitam apenas aos revolucionários – ou seja, a população em armas que cometia “atrocidades” –, mas antes se reproduzem no olhar desses intelectuais ao cidadão “comum”, pacífico e desarmado. Esta hipótese ganha ainda mais força quando se nota que nossa análise não se limitou aos romances que mais tarde seriam considerados como parte do “romance da Revolução Mexicana”, mas se alargou para outros tipos de literatura, como as de vanguarda e a comunista. Nesse sentido, gostaríamos de apontar que tal percepção das camadas populares situa-se no próprio campo das diferenças de classe na sociedade mexicana. A história intelectual pode contribuir para acrescentar matizes na análise dessas diferenças, principalmente quando associada a uma teoria das sensibilidades, que permite compreender as distintas formas de sentir e perceber as questões sociais. Veremos agora como essa percepção sobre as camadas populares ocorreu no romance *cristero*, completamente oposto aos ideais revolucionários.

A literatura reacionária: dos romances *cristeros* a Mariano Azuela

Neste último tópico nos dedicaremos a analisar a literatura “reacionária”, que associamos diretamente aos romances *cristeros*. Sendo assim, estamos diante de algo que merece uma explicação que pressupõe um ponto de demarcação: como diria Mark Lilla, “os reacionários não são conservadores”. Esse é nosso ponto de partida: diferente do uso dado ao Estado pós-revolucionário para classificar seus opositores, a literatura que analisaremos se instaura a partir de parâmetros ainda não observados neste livro.

Os conservadores compreendem que as mudanças são necessárias, mas buscam estabelecê-las lentamente, conservando aquilo que consideram benéfico do sistema anterior. Vêm a Revolução com desconfiança, mas não se abstêm de trabalhar em conjunto com o Estado, ainda que se posicionando criticamente a ele. E se em alguns momentos atuam em oposição a governos estabelecidos, habitualmente aceitam que as regras do jogo mudaram e buscam se adequar a elas.

Já o termo “reacionário”, suficientemente explorado nesse livro, muitas vezes foi usado sem nenhuma consideração crítica para se referir a qualquer opositor da nova elite pós-revolucionária, principalmente após os anos de 1924-1925, quando Plutarco Elías Calles sucedeu Álvaro Obregón na Presidência.

Não é esse o caso de nossa utilização do termo para classificar parte dos escritores *cristeros*. Alguns deles eram verdadeiramente “reacionários” na acepção estabelecida por Mark Lilla, na qual estes:

À sua maneira, são tão radicais quanto os revolucionários e não menos firmemente presos nas garras da imaginação histórica. As expectativas milenaristas de uma nova ordem social redentora e de seres humanos rejuvenescidos inspiram os revolucionários; os reacionários são obcecados pelo medo apocalíptico de entrar numa nova era de escuridão.¹⁶⁴

[...]

Sua história começa com um Estado feliz e ordenado no qual as pessoas que conhecem seu devido lugar vivem em harmonia, submissas à tradição e a seu Deus. Vêm então ideias alienígenas promovidas por intelectuais – escritores, jornalistas, professores – questionar essa harmonia, e a vontade de preservar a ordem é debilitada no topo da pirâmide (A traição das elites é o esteio de toda narrativa reacionária). Uma falsa consciência logo se abate sobre a sociedade como um todo, à medida que ela caminha deliberada e mesmo alegremente para a destruição. Só aqueles que guardaram lembrança das velhas práticas são capazes de ver o que está acontecendo. Depende exclusivamente da sua resistência se a sociedade será capaz de inverter esse direcionamento ou se precipitará na própria ruína.¹⁶⁵

164 LILLA, Mark. *A mente naufragada*: sobre o espírito reacionário. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record: 2018, pos.75.

165 *Idem*, pos.84-89.

Sendo notado a partir da Revolução Francesa, o reacionário contemporâneo é aquele que, com ênfase, nega os princípios dessas mudanças e se mantém nostálgico em relação ao passado. A nostalgia, diferente da esperança, não pode ser frustrada. Em sua idealização imaginária, ela é irrefutável.¹⁶⁶ O reacionário mexicano, após a Revolução, compreende no passado colonial essa época dourada, na qual a ordem e a harmonia imperavam através do poder da Igreja Católica e dos latifundiários, que, em sua visão idealizada, viviam em paz com seus peões. A Reforma teria abalado toda essa estrutura de paz e a Revolução teria continuado esse esforço, consolidando a decadência social.

Neste último tópico, vamos analisar como esse reacionarismo pode ser percebido a partir de três obras: *La virgen de los cristeros* (1933), de Fernando Robles; *Jahel* (1955), de Jorge Gram¹⁶⁷; e *Los cristeros* (1937), de José Guadalupe de Anda. Em um segundo momento, vamos analisar como as obras *San Gabriel de Valdivia, comunidad indígena* (1938), *Avanzada* (1940) e *Nueva burguesía* (1941), de Mariano Azuela, apesar do posicionamento liberal do autor, dialogavam com as ideias reacionárias manifestadas nas três primeiras obras.

Optamos por analisar as obras a partir de dois conjuntos, sendo o primeiro composto pelos romances *cristeros* e o segundo pelas obras de Azuela. Ambos os conjuntos apresentam similaridades temáticas que tornam a análise conjunta interessante ao permitir comparações entre eles. Em um segundo momento, procuraremos analisar como essas três obras de Azuela apresentam pontos em comum com uma representação reacionária da Revolução, na qual seu liberalismo termina ofuscado. Iniciaremos com uma breve apresentação das três primeiras obras.

La virgen de los cristeros, conta a história de Carlos – latifundiário que herda as terras de seu pai – e Carmen – católica, cujo pai lutou ao lado de Madero, mas que se decepcionou com a Revolução, “traída pelos revolucionários”. Carlos, após um período de estudos na Europa, retorna ao México e busca implementar as técnicas estrangeiras de modernização agrícola em suas terras, mas vê suas perspectivas frus-

166 *Idem*, pos.105.

167 A publicação foi póstuma, visto que Gram morreu em 1950. Segundo indicado na edição consultada, a obra foi escrita durante o governo de Plutarco Elías Calles e seu manuscrito foi encontrado em um campo de aviação militar e imediatamente posto em arquivo confidencial. Após passado a um tribunal, o manuscrito foi roubado e vendido a um cidadão na Nicarágua. Posteriormente, o nicaraguense o vendeu a mexicanos que tentaram passá-lo na fronteira, mas foram censurados por um agente da aduana que considerou a obra perigosa e permaneceu no limbo, até que posteriormente caiu em mãos dos editores da primeira edição. Ver GRAM, Jorge. *Novela cristera. Jahel*. 2ª ed. México: Grupo Editorial Éxodo, 2012, p. 7-9. Ressaltamos que a própria história da edição reforça o ambiente conspiratório encontrado no romance.

tradas em função da reforma agrária, que era manobrada de acordo com os interesses corruptos de burocratas estatais.¹⁶⁸ Tem então as terras “roubadas” e se vê em meio aos conflitos entre agraristas – aqueles que recebiam terras do Estado – e *cristeros* – camponeses e clérigos que lutavam contra as imposições do Estado referentes às restrições da participação religiosa no espaço público.¹⁶⁹ Em meio a esses conflitos, a história de amor entre Carlos e Carmen se desenvolve de maneira conturbada, visto que eles se envolvem plenamente nos conflitos: Carmen, enquanto apoiadora dos *cristeros*¹⁷⁰; e Carlos, que a princípio era contra os *cristeros*, mas termina por se juntar a eles para combater a corrupção e o autoritarismo do governo, bem como para lutar ao lado de Carmen. Ao final, Carmen morre após um ataque dos *cristeros* ao trem no qual viajava e à tentativa fracassada de Carlos em salvá-la. Após a morte de sua esposa, Carlos desiste de lutar ao lado dos *cristeros* e vai embora do México.

Jahel, de Jorge Gram, pseudônimo de David Guadalupe Ramírez, é o mais parcial e ideológico dentre os romances que serão analisados nesse tópico. Assim como *La virgen de los cristeros*, o argumento central é construído a partir de uma história de amor – desta vez os personagens se chamam Margarita e Arturo – que tem a rebelião *cristera* como pano de fundo. E assim como em *La virgen de los cristeros*, o casal se separa diversas vezes ao longo do romance, de modo a cumprir seu propósito de colaborar com os *cristeros*. A trama é repleta de reviravoltas e conspirações – no caso dos católicos, o apoio internacional europeu e mesmo do Papa (na realidade nunca confirmado) – que culmina no atropelamento e morte de Arturo por Atilano Banda – o “vilão” do romance – e no assassinato deste por Margarita, que havia se juntado às Brigadas de Santa Joana D’Arc, também conhecidas como “Brigadas Bonitas” ou “Brigadas Invisíveis”, devido à furtividade que caracterizava suas atuações.

168 Esse é um tema que também se encontra presente em *Avanzada*, de Mariano Azuela. Em ambos os romances, esse elemento serve como forma de denunciar um dos males do México, qual seja, seu subdesenvolvimento em função da corrupção de seus políticos.

169 Fundamentalmente os artigos 3º, que proibia a educação religiosa; 5º, que proibia o estabelecimento de ordens monásticas; o artigo 24, que restringia os cultos a espaços privados e sob a vigilância de autoridades federais, sendo possível ao Estado limitar o número de sacerdotes; e o artigo 130, que vetava às autoridades religiosas comentar assuntos políticos. Ver SILVA, Caio Pedrosa da. “*Soldados de Cristo Rey: representações da cristera entre a historiografia e a literatura (México, 1930-2000)*”. Dissertação de Mestrado. IFCH/UNICAMP, 2009, p. 12, nota 3.

170 As mulheres tiveram uma atuação fundamental nas rebeliões *cristeras*, principalmente a partir de organizações legais ou secretas, como a Associação das Damas Católicas (ADC), a Associação Católica da Juventude Mexicana (ACJM), a Liga Nacional Defensora das Liberdades Religiosas (LNDLR), e as Brigadas Femininas de Santa Joana D’Arc – a mais combativa associação, encarregada de missões secretas que envolviam desde apoio logístico até o assassinato de personalidades anticlericais.

Em *Los cristeros: la guerra santa en los Altos*, como o nome indica, a história se passa na região dos Altos de Jalisco, uma localidade de terras pobres, na qual a criação de gado prevaleceu sobre a agricultura.¹⁷¹ Diferente de Lagos, Los Altos foi uma das regiões onde a *cristera* mais teve força. A trama se desenvolve a partir da família do líder *cristero* Policarpo, composta por Dom Ramón, casado com Dona Trinidad e seus dois filhos: Policarpo e Felipe. Os quatro vivem com Dona María Engracia e o tio Alejo, conseqüentemente mãe e tio de Dom Ramón. Dom Ramón é um homem conservador que, apesar de obedecer à sua mãe e tio, também adora seus filhos. Sua mãe, María Engracia, assim como Dona Trinidad, é católica fervorosa, e apoia os *cristeros*. Felipe é anticlerical e socialista. E Alejo, cético em relação ao movimento *cristero*.

Assim como nos outros romances *cristeros*, uma história de amor marca a superfície da obra, desta vez entre Policarpo – chefe *cristero* nomeado coronel pelo padre Veja – e Marta Torres – integrante da Brigada Santa Joana D’Arc. Após iniciado o romance entre os personagens, Marta é presa e levada às *Islas Marías*. Policarpo, após procurá-la e finalmente saber de seu destino, foi convencido por seus amigos da impossibilidade de salvá-la, devido ao isolamento marítimo da ilha. Enquanto isso, Felipe é sequestrado pelos *cristeros*, devido a seus pronunciamentos contra os padres e a Igreja Católica, e um resgate no valor de cinco mil pesos é exigido a Dom Ramón, que termina salvando o filho sem pagar nada. Ao final, Policarpo é traído pelos padres que lideravam os *cristeros* que, desejosos de controlar todo o movimento e vendo no coronel uma possível ameaça, espalharam boatos de que Policarpo desejava traí-los. Por fim, Policarpo é assassinado a pedradas e um diálogo entre Felipe e tio Alejo revelam o saldo negativo da rebelião: o assassinato de Policarpo; a morte, por tristeza, de María Engracia; e a loucura de Dom Ramón.¹⁷² Como se pode notar, a obra de Guadalupe de Anda é a mais crítica das três expostas, aproximando-se muito do desencantamento observado em autores como Mariano Azuela.

As três obras apresentam diferenças significativas, apesar de possuírem a mesma temática. Enquanto a obra de Jorge Gram, *Jahel*, é uma apaixonada defesa do ca-

171 BUTLER, Matthew. Cristeros y agraristas en Jalisco: una nueva aportación a la historiografía cristera. *Historia Mexicana*, [S.I.], p. 493-530, oct.2002. Disponível em: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1378/1239>. Acesso em: 05/10/2019.

172 Utilizamos o texto de Miguel G. Rodríguez Lozano como referência para construir esse resumo. Ver RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. Entre la historia y la literatura: *Los cristeros* de José Guadalupe de Anda. In: *Literatura Mexicana*. Vol. XII.1 (2001.1), p. 39-69. O resumo da obra está entre as páginas 49 a 51.

tolocismo, a de José Guadalupe de Anda apresenta uma distância crítica em relação ao movimento *cristero*. *La virgen de los cristeros*, por sua vez, mostra as contradições e violências inerentes à rebelião, apesar de ser consideravelmente mais crítica ao Estado pós-revolucionário.

A trajetória dos escritores também é interessante para uma melhor compreensão dos romances. Jorge Gram (1889-1950) nasceu no estado de Durango. Foi seminarista e, posteriormente, doutorou-se em Teologia. Não por acaso, em *Jahel* observa-se a referência a diversos tratados teológicos, como o *Defensio fidei catholicae*.¹⁷³ Fernando Robles teve uma vida mais conturbada. De acordo com Dessau, tanto Robles quanto Gram foram maderistas que passaram para o lado da contrarrevolução.¹⁷⁴ Segundo informação da edição consultada de *La virgen de los cristeros*¹⁷⁵, Robles veio de uma família de latifundiários, assassinada por tropas villistas. Nos anos 1920, lutou contra as tropas do governo, sem apoio dos *cristeros* – assim como seu personagem, Dom Carlos –, e terminou exilado. *La virgen de los cristeros* foi escrito entre o final de 1931 e o começo de 1932, em Montevidéu, e publicado em Buenos Aires, em 1934. Católico, Robles escreveu a biografia de José León Toral, assassino de Obregón. Por fim, Guadalupe de Anda nasceu em Jalisco e passou a apoiar a Revolução em 1914. Em 1918, tornou-se deputado pelo distrito de Los Altos e em 1930 foi eleito senador por Jalisco. A partir dessa trajetória, observa-se que Guadalupe de Anda, não apenas em seu romance, mas também em sua vida política, manteve-se mais distanciado da *Cristera* que Gram e Robles.

Sobre as publicações, Caio Pedrosa da Silva menciona que as obras, do ponto de vista da crítica, foram bastante rejeitadas, sendo que análises clássicas, como as de John Brushwood em seu livro *México en su novela*¹⁷⁶, e Adalbert Dessau, em seu *La novela de la Revolución Mexicana*, consideraram os romances *cristeros* de má qualidade. Brushwood, devido à prevalência da política em detrimento da estética, e Dessau, em função do posicionamento ideológico dos autores, vistos como “contrarrevolucionários”.¹⁷⁷ Segundo Pedrosa, Sara Sef-

173 Tratado publicado em 1613 pelo jesuíta espanhol Francisco Suárez (1548-1617), no qual o poder político é visto como uma emanção da sociedade civil e não como uma dádiva divina.

174 DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 290.

175 ROBLES, Fernando. *La virgen de los cristeros*. México D.F.: Editorial La Prensa, Populibros, 1959, p. 176-187.

176 BRUSHWOOD, John S. *México en su novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

177 SILVA, Caio Pedrosa da. “*Soldados de Cristo Rey: representações da cristera entre a historiografia e a literatura (México, 1930-2000)*”. Dissertação de Mestrado. IFCH/UNICAMP, 2009, p. 73-80.

chovich também aponta para a pouca qualidade dessas obras, mas considera que elas alcançaram parcialmente seus objetivos, ao atingirem o público pretendido.

No entanto, enquanto fontes históricas, Caio Pedrosa critica acertadamente interpretações como a de Jean Meyer, que – sendo um dos primeiros a pesquisar o tema da *Cristera* e cujo trabalho é referência indispensável até os dias de hoje – afirmou que os romances *cristeros* não poderiam ser considerados fontes porque se afastam da história.¹⁷⁸ Atualmente, as pesquisas no campo historiográfico avançaram a ponto de rejeitarmos uma visão tão estreita e considerarmos a ficção uma fonte histórica importante justamente por captar aquilo que os documentos não-ficcionais não mostram facilmente: o imaginário e as sensibilidades do passado. Nesse sentido, se a crítica literária se absteve de analisar os romances *cristeros* por considerá-los maniqueístas, é justamente esse aspecto que nos parece profícuo para a análise: eles demonstram claramente a visão de mundo desses escritores, bem como as expectativas construídas em torno da *Cristera* e as críticas dos setores contrários ao Estado pós-revolucionário.

A dissertação de Caio Pedrosa da Silva é bastante rica no que se refere a uma apresentação e crítica das distintas interpretações sobre os romances *cristeros*. Nesse sentido, temos muito pouco a acrescentar a seu trabalho. Gostaríamos de ir em outra direção. Pedrosa estava atento às contradições que a análise de um objeto tão pouco estudado poderia oferecer. No entanto, divergimos quanto à classificação ideológica dessas obras, onde o historiador, ao analisar a obra de Agustín Vaca, aponta para a contradição aparente entre o desejo de “trazer de volta o México pré-Reforma” e os anseios por mudanças políticas.¹⁷⁹ A questão não se resolve para Pedrosa porque sua análise está fundamentada a partir da oposição entre revolucionários e conservadores. Sendo os revolucionários os defensores das mudanças estruturais no país, o desejo por mudanças por parte dos *cristeros*, conservadores, instalaria, portanto, uma contradição.¹⁸⁰ Essa contradição desaparece quando se nota que os *cristeros* são, na verdade, reacionários. Não no sentido utilizado pelos callistas e os demagogos que abusavam do termo para perseguir inimigos políticos, mas em um sentido mais concreto, como definido por Mark Lilla: eram reacionários porque percebiam que a Revolução completava um processo iniciado com a Reforma Liberal do século XIX de destruição da “ordem” e “harmonia”. Os reacionários, como enfatizamos, assim

178 *Idem*, p. 71.

179 *Idem*, p. 92.

180 Não obstante, Pedrosa tem consciência da historicidade desses conceitos, atentando para o fato de que muitos *cristeros* haviam sido revolucionários no passado.

como os revolucionários, são radicais. Messiânicos, atribuem a si e aos seus a tarefa de combater os “males” que ocasionaram a decadência de um passado idealizado. E não existiu nada mais messiânico no México do século XX do que os soldados de Cristo Rei, com suas bandeiras com a imagem de Guadalupe e dispostos a entregar suas próprias vidas pela causa religiosa. Nem mesmo Francisco Madero que, apesar de convocar o país para a Revolução, desconfiava dela; ou José Vasconcelos, buscando a redenção da nação através da educação. Não se trata de corroborar uma interpretação equivocada, percebendo nos *cristeros* apenas um fanatismo irracional. Longe disso, muitos – como Jorge Gram – eram eruditos e buscavam basear sua luta a partir de argumentos bem construídos e articulados. Mas é fundamental perceber os *cristeros* como o que realmente eram: reacionários que buscavam uma retomada do passado. Não buscavam a anulação do presente, mas sim uma nova ordem de coisas – “revolucionária”, se a ironia assim o permitir – que restituísse os principais elementos do passado no presente, voltados para um novo futuro, que pudesse ser um retorno aos imaginários tempos áureos.

É possível afirmar que, como procuramos demonstrar, nem todas as obras, bem como nem todos os três autores, apresentaram um pleno alinhamento ideológico aos *cristeros*. Entre Gram e Guadalupe de Anda uma diferença enorme deve ser percebida. Mas isso não invalida nossa argumentação, visto que o aspecto polissêmico dos romances permite a representação do ponto de vista dos *cristeros* em duas das obras analisadas. E nelas um aspecto é recorrente: os personagens vinculados à *Cristera* percebiam a Revolução como o fim de um universo harmônico e pacífico. Esse aspecto é representado principalmente na boa relação entre os fazendeiros e seus peões e encontra-se entre Dom Guillermo, pai de Margarita e, posteriormente, entre Arturo e seus peões em *Jahel*; em Dom Carlos e Felipe com os seus, a tal ponto que eles se unem para lutar contra o governo – e dão a vida por seus patrões¹⁸¹ – em *La virgen de los cristeros*. Uma passagem da obra de Robles, na qual Dom Ruperto – um dos peões mais velhos da fazenda de Don Carlos –, ao despedir-se de Felipe¹⁸², que está prestes a ir à *Cristera*, lhe diz:

– Pos entonces cuídenlo com desimulo ustedes que andan allá abajo, sin qu’él se dé cuenta... pero no le pierdan el ojo, porque nos lo queman y entonces sí se atrasa la hacienda con todos nosotros... Ya

181 ROBLES, Fernando. *La virgen de los cristeros*. México D.F.: Editorial La Prensa, Populibros, 1959, p. 230.

182 Felipe é um peão da fazenda de Dom Carlos. Não confundir com o personagem socialista de mesmo nome, encontrado no romance *Los cristeros*, de Guadalupe de Anda.

el amo don Pedro [pai de don Carlos] no es el de antes; ya aunque quiera no puede y con él no hemos de aventajar muchote; pero con el amo don Carlos es diferente; desde qu'él llegó la hacienda parece otra; ya ves qué bullicio, y todo eso que piensa hacer será muy güeno para todos nosotros, ansina que ya te hacemos el encargo, cuida al amo y si hay novedá no más nos das un grito para darte la mano, porque has de saber que todos los de la Hacienda del Nopal jalamos siempre parejo y cuantimás pa defender al amo qu'es tan cabal con nosotros!¹⁸³

A partir do trecho acima, é interessante notar como o romance *cristero* reproduz estruturas do romance “revolucionário”, como a representação da fala das camadas populares. No entanto, diferente das obras até então analisadas, o que se nota nos romances *cristeros* é a submissão dos populares à ordem e a “plena harmonia” com seus padrões. Se os romances “revolucionários” colocaram as classes populares no centro da narrativa – com reticências e a partir de uma perspectiva muitas vezes pejorativa –, os romances reacionários, apesar de aplicarem os mesmos elementos – a representação das falas e costumes populares, como os *corridos*, a bravura-hombria – as reestabeleciam no lugar que ocuparam durante o Porfiriato: são coadjuvantes, colaboram com seus padrões na manutenção da ordem – assim como em obras do século XIX, como *La parcela*, de José López Portillo y Rojas. A política da literatura aqui se manifesta de maneira clara: retornar a um tempo anterior, através de uma revolução religiosa, mais que do que de uma “contra-revolução”.¹⁸⁴ As injustiças sociais e as desigualdades do sistema são, quando muito, minimizadas. Se, como vimos, as obras ficcionais são construídas a partir da seleção e combinação de elementos, Robles e Gram decidiram representar as exceções desse sistema, dando visibilidade ao “bom patrão”, exemplo de um universo harmônico e ordenado. Dom Carlos não paga melhor a seus empregados apenas porque “os políticos não deixam” e entende que “a fazenda é de todos”; acredita que não se deve falar da diferença de classes, mas sim de melhorar a vida do peão.¹⁸⁵

A ideia de uma harmonia entre peões e seus padrões muitas vezes é eco da própria trajetória do escritor, como demonstra o caso de Fernando Robles, que afirmava que

183 *Idem*, p. 90-91.

184 A ideia da *Cristera* como uma revolução aparece nestas obras, como pode ser encontrado nas páginas 236, 247 e 259 da edição consultada de *La virgen de los cristeros*. ROBLES, Fernando. *La virgen de los cristeros*. México D.F.: Editorial La Prensa, Populibros, 1959.

185 *Idem*, p. 72; p. 75; p. 97.

tratava bem os peões de sua fazenda¹⁸⁶ – algo similar a seu personagem dom Carlos. No caso de *La virgen de los cristeros*, encontra-se um completo alinhamento entre a posição política de Fernando Robles e sua obra, cujos diversos elementos parecem explicar a forma como Robles via a rebelião, bem como o Estado pós-revolucionário.

O texto de Robles também apresenta um elemento claramente reacionário: a ideia de que o México estava em decadência desde a Reforma Liberal do século XIX. Esta ideia é construída a partir de uma percepção nostálgica que identifica o período da Reforma como a ruptura com a moral católica que garantia a harmonia do país.¹⁸⁷ Para embasar essa narrativa, Robles, através da personagem Carmen, constrói uma oposição entre um liberalismo de “segunda mão”, importado da Europa, e o catolicismo como última barreira contra a norte-americanização completa da sociedade mexicana. Se Robles não estava plenamente alinhado aos *cristeros* – definindo-se como um opositor independente do governo mexicano –, representou seu ponto de vista a partir de Carmen. Nota-se a lógica maniqueísta dessa concepção da história mexicana, formulada a partir de uma ideia simplista de “liberalismo de segunda mão” – que nos remete à já discutida perspectiva das “ideias fora de lugar” –, elemento “estrangeirizante” da sociedade mexicana, em oposição ao catolicismo como defensor de um “ethos” mexicano. Apela-se para uma noção de nacionalidade embasada pelo catolicismo, elemento moral unificador de uma nação construída a partir da “harmonia” entre senhores e peões. Esta era a concepção dos conservadores mexicanos do século XIX. Porém, tais percepções, após a hegemonia dos valores liberais mexicanos¹⁸⁸ e, principalmente, após a Revolução, tornavam-se claramente reacionárias. Não se tratava apenas de uma oposição ao Estado a partir de discordâncias pontuais às políticas públicas, mas sim o desejo de retornar – ou ao menos o de atualizar – a uma ordem social anterior à Reforma. Outra passagem do romance ilustra isso de forma ainda mais contundente. Em determinado momento, Carmen discute com Carlos sobre os rumos do México e, frente à sua descrença em relação aos *cristeros*, lhe diz:

– Carlos, lo único que puede impulsar la clase media a actuar honradamente es la moral cuando se siente ultrajada; pero ella ha perdido

186 *Idem*, p. 279.

187 *Idem*, p. 66.

188 Estamos cientes de que a hegemonia do liberalismo não eliminou diversas estruturas sociais e políticas do século XIX. Ainda assim, notou-se, principalmente após a Revolução, a concretização de uma laicização do Estado, e uma relativa independência da imprensa e a garantia de alguns direitos individuais, como o divórcio, e direitos sociais modernos, como os trabalhistas.

toda la moral, ya no hablo como católica, sino como simple patriota, los pueblos necesitan una moral cívica o religiosa, una norma espiritual que les sirva para diferenciar lo bueno de lo malo y para premiar o castigar. Aquí en México, a medias catequizado por el catolicismo, hubo cierto equilibrio gracias a la Iglesia, pero cuando ella desapareció con la Reforma, todo se vino al suelo aterrando ese primer cimientamiento de la civilización. Mas desde el tiempo de la colonia las leyes se acatan, pero no se cumplen, o mejor dicho aún, se aplican al capricho, cuando conviene y en determinado sujeto; por eso, en aquel tiempo, la moral católica era un freno; después, desde Juárez, perdido ese humanitario compensador moral, nuestra vida histórica es una eterna lucha por llegar al Gobierno, porque en México sólo se puede estar arriba o abajo, ser verdugo o víctima, abusar o sufrir el abuso...¹⁸⁹

Trata-se, segundo a personagem, da decadência mexicana após a Reforma e o fracasso do liberalismo mexicano. Os *cristeros* fundamentavam suas propostas a partir de uma ruptura radical com a modernização social e política observada no México pós-revolucionário. Para que o país pudesse se desenvolver, era necessário recuperar o caminho anterior ao predomínio do liberalismo que se verificou a partir de meados do século XIX.

No caso de *Jahel*, esse retorno se manifesta no próprio plano literário, a partir da relação de amor entre os protagonistas Margarita e Arturo. Não basta apenas situar esta nostalgia no plano político: a política manifestada nas obras literárias encontra ressonância até mesmo no núcleo da intimidade de seus personagens, não dissociando os indivíduos da ordem harmônica que se deseja (re)construir. Assim, o amor válido é o amor consolidado a partir de Cristo¹⁹⁰, sendo homem e mulher devotos um ao outro, assim como a Deus. Arturo e Margarita rezam juntos e confiam que seu amor irá sobreviver a todas as provações, desde a *Guerra Cristera*, à separação física e mesmo à morte de sua filha.¹⁹¹ Mais do que uma história de amor que busca servir de exemplo para o casamento cristão, o que se nota é a semelhança com estruturas narrativas típicas do romantismo. Essas estruturas estão presentes tanto na idealização do amor e seu destino trágico – Arturo é assassinado

189 ROBLES, Fernando. *La virgen de los cristeros*. México D.F.: Editorial La Prensa, Populibros, 1959, p. 192-193.

190 Essa representação idealizada e religiosa do amor pode ser encontrada ao longo de todo o romance, mas se destaca sobremaneira nas páginas 169 a 171. GRAM, Jorge. *Novela cristera. Jahel*. 2ª ed. México: Grupo Editorial Exodo, 2012.

191 *Idem*, p. 242-244.

por seu rival, Atilano Banda, representante da Revolução no romance –, como na utilização desse amor para a formulação de uma ideia de nação – no romance *cristero*, uma nação a partir do catolicismo.¹⁹²

E *Jahel* é, dentre as obras que analisamos aqui, a mais expressamente política. Sua construção é impregnada de maniqueísmo: de um lado, encontram-se os defensores da moral católica e de um país justo, sendo que todos os personagens desse campo são formados unicamente por características virtuosas; do lado oposto, o da Revolução, encontram-se personagens com características exclusivamente negativas, como é o caso do vilão Atilano Banda, caracterizado pela ambição, crueldade e oportunismo, cuja marginalidade se notava desde a infância.¹⁹³

Tais construções representam os próprios campos em disputa, sendo que, enquanto os católicos são defensores do país e da religião católica, os revolucionários – e conseqüentemente o Estado pós-revolucionário – são representados como cruéis, oportunistas e mesmo satânicos.¹⁹⁴ Calles é o próprio *huitzilopochtli*, deus asteca do sol e da guerra, sempre representado de maneira pejorativa nos romances *cristeros*.¹⁹⁵

Se *Jahel* compartilha de estruturas típicas do romantismo, por outro lado também apresenta o didatismo encontrado nos romances nacionalistas da década de 1930. Assim, nessa construção da Revolução e dos revolucionários como inimigos, Gram se preocupou em demonstrar o que considerava o grande mal na nova Constituição mexicana: os Artigos 3, 5, 27 e 130:

Las fieras tienen cuatro garras. La Constitución, fiera hija de fieras, ostentó cuatro artículos occisivos de la libertad proclamada por Madero.

El Art.3º mataba la libertad de enseñanza.

El Art.27 mataba el derecho a la propiedad.

El Art.5 mataba la libertad de asociación.

192 Nesse sentido, existe uma diferença em relação ao romantismo, visto que muitos escritores – dentre eles, o mais representativo, Ignacio Altamirano – eram liberais e claramente anticlericais – embora não fossem ateus.

193 GRAM, Jorge. *Novela cristera. Jahel*. 2ª ed. México: Grupo Editorial Exodo, 2012, p. 47. É relevante apontar que tal maniqueísmo também se encontra presente nas obras de Altamirano.

194 *Idem*, p. 196.

195 A representação de Calles como Huitzilopochtli também pode ser encontrada em *La virgen de los cristeros*. Ver ROBLES, Fernando. *La virgen de los cristeros*. México D.F.: Editorial La Prensa, Populibros, 1959, p. 15; 194; e 206.

El Art.130 mataba, sacrilegamente, la misma libertad de conciencia.¹⁹⁶

O Artigo 3º, como vimos, determinava que o ensino deveria ser laico; o Artigo 27 vinculava os recursos naturais do subsolo e águas à nação; o Artigo 5º reiterava a proibição do estabelecimento de ordens religiosas; e o Artigo 130, não reconhecia as instituições religiosas como instituições jurídicas.¹⁹⁷ Uma segunda menção à Constituição aparece na página 97, demonstrando, de maneira mais clara, os danos que estes artigos causavam à Igreja Católica:

Un día, en Querétaro, en 1917, se reunieron los carrancistas, y produjeron una nueva Constitución. Pero en aquel venerable documento, aparato que debía ser en defensa de los intereses de la comunidad, hacían falta unos garrotes. Al hombre más distinguido le sirve siempre un garrote tras de la puerta. Esto no lo pensaron ahí en Querétaro los legisladores: lo pensaron los jacobinos. No fue obra de los constructores, fue locura de los iconoclastas. Y entre la sonora majestuosidad de esa Constitución, que repitiendo axiomas cristianos, protegía con su mano las dignidades proletarias, chilló desafinado, estridente, inesperado, intempestivo, con el silbo de una culebra en un concierto de ruiseñores, la blasfemia antilibertaria de los artículos nefastos.

Un artículo contra la libertad de enseñanza, el Art. 3º: Toda enseñanza será laica, aún en los colegios particulares.

Un artículo contra la libertad de prensa, el Art.7º: Los periódicos de carácter confesional, no podrán informar ni comentar hechos políticos.

Un artículo contra la libertad de asociación, el Art.5º: Se prohíben las órdenes religiosas. Se prohíben las organizaciones políticas relacionadas con alguna religión.

Un artículo contra la libertad de profesión, el Art.3º: Los sacerdotes no pueden dirigir colegios. Los sacerdotes extranjeros no pueden fungir en la República. Todos están sujetos a la suspensión civil de su

196 GRAM, Jorge. *Novela cristera. Jahel*. 2ª ed. México D.F., 2012, p. 20.

197 BLANCARTE, Roberto. La cuestión religiosa y la Constitución de 1917. In: BURGOS GARCÍA, Enrique et. allí. *Contexto histórico*. Ciudad de México: Senado de la República; Secretaría de la Cultura; INEHRM; UNAM, 2016, p. 335-364.

ministerio, según el Art.130.

Un artículo contra la libertad de propiedad, el Art.27: Templos, colegios, curatos, obispos, asilos, todo pasará a ser propiedad de la nación. Los sacerdotes no podrán heredar ni testar libremente.

Un artículo contra la libertad de creencias, el Art.130: Las fiestas religiosas confinadas a los templos. Los templos y los sacerdotes a merced del gobierno civil.

Y la Constitución de 1917 guardó tras de su puerta gloriosa el garrote antirreligioso de un mazo de cuerdas flagelantes.

¿Por qué fue antirreligioso? Para tener largo alcance. Si fuera anticientífico, no habría llegado a los sapientes. Si fuera anti-aristócrata, habrían escapado de él los plebeyos. Sólo un flagelo antirreligioso podría azotar las espaldas de un pueblo entero. Sería óptimo instrumento de venganza contra cualquier víctima: contra un rico, contra un pobre, contra un sabio, contra un proletario, contra un hombre, contra una mujer, contra un viejo, contra un niño.¹⁹⁸

No excerto acima, o maniqueísmo explicita-se na construção de um Estado que não é apenas antirreligioso, mas que o é fundamentalmente por ser contra a própria população. A religião é então o elemento que une todo o povo mexicano contra o qual o Estado se opõe. Gram não se preocupou em adentrar nos motivos pelos quais os artigos citados foram instituídos, mas limitou-se a apresentá-los como instrumentos do autoritarismo estatal, inimigo de toda a população mexicana. Diante de tal formulação, representa o polo oposto, ou seja, os católicos, como os salvadores da nação. Assim, se os revolucionários são demônios, cabe aos católicos a evocação de um passado medieval que serve aos propósitos dessa luta: as Cruzadas. E esse é o papel exercido por Arturo, Margarita e seus aliados: o de cruzados contra o governo demoníaco da Revolução.¹⁹⁹ Demoníaco e “bolchevique”, pois a comparação com a Revolução Russa, assim como acontece nos romances “revolucionários”, aparecia em diversos momentos e, no caso dos romances *crísteros*, sempre vinculando os comunistas ao ateísmo e a família do Czar ao emblema da paz e da ordem – brutalmente interrompidos com o assassinato de sua família.²⁰⁰

198 GRAM, Jorge. *Novela crístera. Jahel*. 2ª ed México: Grupo Editorial Exodo, 2012, p. 97-98.

199 *Idem*, p. 142-143.

200 *Idem*, p. 143; 158.

E se o Estado é o inimigo a ser enfrentado e a literatura serve como veículo de propaganda religiosa, Gram preocupou-se em justificar a luta contra o Estado não apenas através de analogias, mas também com argumentos. Em determinado momento da obra, Arturo reflete sobre o sentido da batalha a ser travada e diz à sua esposa:

Has leído esas escenas en que los esposos dejan a las esposas por marchar a la guerra? El alma de la esposa se hace añicos, pero el deber le grita: “esa es tu ofrenda”. ¡Van a la guerra! A defender un palmo de terreno; y la patria los aplaude y Dios los bendice. Yo también voy a defender a mi patria; voy a defenderla contra los malos hijos, unos cuantos que la están asesinando. Es una guerra justa, más aún, es una guerra santa. He estudiado muy despacio el papel de mi conciencia. Esto no es una sedición; el sedicioso es el tirano que perturba el orden público y hasta la paz de las conciencias. Mira, yo sé de memoria la palabra del derecho, enseñada por los grandes maestros cristianos. Y veo claramente que pecamos, si no ponemos el único medio que nos queda para defender nuestra fe.²⁰¹

Gram, enquanto teólogo, era um homem erudito e portanto conhecedor dos teóricos do catolicismo. Além disso, segundo Mark Lilla, um componente revolucionário do catolicismo – que no contexto mexicano pós-revolucionário se transforma em reação – pode ser remetido a Paulo, quando, em sua *Carta aos Romanos*, estabelece que a fé está acima da lei humana e deve determiná-la:

Concluimos, pois, que o homem é justificado pela fé sem as obras da lei.

É porventura Deus somente dos judeus? E não o é também dos gentios? Também dos gentios, certamente.

E Deus é um só, que justifica pela fé a circuncisão, e por meio da fé a circuncisão.

Anulamos, pois, a lei pela fé? De maneira nenhuma, antes estabelecemos a lei.²⁰²

201 *Idem*, p. 142-143.

202 PAULO. *Carta aos Romanos* (3: 28-31). In: *A Bíblia Sagrada*. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1980, p. 176-177.

Se Cristo é o exemplo e o “caminho”, coube a Paulo fundar o cristianismo enquanto religião. E tal fundação foi, sobretudo, uma ação revolucionária, no sentido em que enfrentava o *status quo* do Império Romano. É, nessa leitura, o exemplo seminal de enfrentamento da lei humana em defesa da lei divina. *Jahel* não se fundamenta unicamente a partir de uma oposição à Constituição de 1917, mas antes se nutre de uma ampla tradição católica que perpassa Paulo, as Cruzadas, e teólogos espanhóis, como Francisco Suárez, autor da *Defensio fidei catholicae*. Apesar de seu maniqueísmo, o romance se constrói a partir da erudição de seu autor e, se não funciona bem enquanto obra literária, como libelo é complexo e bem composto.

No entanto, *Jahel* não é apenas a negação da Revolução. Gram buscou se utilizar da obra para difundir o que considerava necessário para o futuro do México. A restituição da ordem católica e harmoniosa deveria vir a partir do “catolicismo social”, descrito em *Jahel* como uma “fonte progressista” que traria virtude, riqueza, liberdade e paz ao “Méjico”²⁰³ – o “j” marcando uma grafia colonial da palavra, que já havia sido alvo de polêmica nos anos 1920. Como pode ser notado, muitas vezes a percepção que tais grupos e/ou intelectuais apresentam de suas próprias ideologias ou posicionamentos políticos pode ser divergente da conclusão a que se chega após uma análise detalhada. Novamente o que se verifica é o aspecto relacional dessas ideologias e posicionamentos, o que nos inclina à sugestão de Elias Palti de que é preciso entender o que tais atores compreendiam pelos conceitos que utilizavam. No caso de *Jahel*, Gram considerava que uma nação moldada a partir do catolicismo e na qual os padrões não explorassem abusivamente seus empregados – embora não rompessem com as relações de trabalho capitalistas, ou mesmo não coadunassem com a lógica corporativista do Estado pós-revolucionário – era o ideal para um México harmônico, que resgatasse o que se tinha de melhor no país antes da Reforma de 1854–64.

Outro aspecto a ser ressaltado em *Jahel* – e que também pode ser notado, com menor intensidade, em *La virgen de los cristeros* – é o lugar das personagens femininas na trama. De fato, o verdadeiro protagonista da trama é Margarita que, após a morte de Arturo, assassina Atilano. Assim como havia representado Jahel – a assassina de Sísara, inimigo do povo judeu, no Livro dos Juízes²⁰⁴ –

203 GRAM, Jorge. *Novela cristera. Jahel*. 2ª ed. México D.F., 2012, p. 202.

204 Ver *Livro dos Juízes*. In: *A Bíblia Sagrada*. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1980, principalmente o Capítulo V, versículos 24 a 32. A passagem na qual Jahel mata Sísara é reproduzida no romance de Gram, o que demonstra o caráter pedagógico do texto (o capítulo e os versículos são indicados no livro, de modo que o leitor possa consultar a Bíblia), bem como atesta para seu aspecto de suporte para outros conhecimentos. Ver GRAM, Jorge. *Novela cristera. Jahel*. 2ª ed. México D.F., 2012, p. 278.

em uma peça de teatro escolar durante sua infância, a jovem ocupou a mesma função ao executar o homem que representava a Revolução no romance.

O lugar ocupado pelas mulheres no romance *cristero* é bastante ambíguo. Se por um lado elas representam modelos do que era desejado para as católicas – a submissão ao marido; delicadeza; virtude; ingenuidade etc. –, por outro, coube a elas muitas vezes funções que iam muito além de seu lugar doméstico. Assim, tanto em *Jahel* quanto em *La virgen de los cristeros* e em *Los cristeros*, as mulheres executam missões na *Cristera* que iam desde ações logísticas até o assassinato de revolucionários. Assim, em *Jahel*, Margarita se junta às Brigadas Invisíveis, ou Brigadas de Santa Joana D’Arc, disposta a matar pela *Cristera* – e com isso vingar a morte de Arturo.

Esse modo ambíguo de representar as mulheres vai além das próprias representações femininas encontradas nos romances “revolucionários”, ou mesmo em romances comunistas. Em trabalho anterior, demonstramos como escritores como Mariano Azuela reafirmam os vínculos entre as mulheres e o ambiente doméstico e a família. Essa lógica que reforça os gêneros masculino e feminino pode ser encontrada em praticamente todos os escritores do México pós-revolucionário, tais como Jorge Ferretis²⁰⁵, Agustín Vera²⁰⁶, Gregorio López y Fuentes²⁰⁷, José Rubén Romero²⁰⁸, Martín Luis Guzmán²⁰⁹, Francisco Urquiza²¹⁰, dentre outros. Mesmo entre escritores vanguardistas, como Arqueles Vela, a

205 O machismo é tão presente na obra de Ferretis que seria pouco produtivo apontar as páginas nas quais este se manifesta. Basta uma procura rápida por suas obras *Tierra caliente* e *Cuando engorda el Quijote* para se deparar com alguma manifestação da mulher como objeto dos homens.

206 VERA, Agustín. La revancha. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México D.F.: 1965, p. 830; 845; 849; 884; 888.

207 LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio. *Mi general!* In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México D.F.: 1965, p. 308, 313, 314, 318; LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio. *Tierra*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México D.F.: 1965, p. 259, 272, 275, 282, 302; LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio. *Campamento*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México D.F.: 1965, p. 186-187, 192, 206, 209, 211, 243-244, 247, 248. Nessa última, destaca-se a função das *soldaderas*.

208 ROMERO, José Rubén. *Apuntes de un lugareño*. In: ROMERO, José Rubén. *Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 2011, p. 94; ROMERO, José Rubén. *El pueblo inocente*. In: RUBÉN ROMERO, José. *Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 2011, p. 230-231; 249. A obra na qual Romero mais reforça o estereótipo do gênero feminino é *Rosenda* (1946). Destaca-se a submissão, a ingenuidade e a simplicidade da mulher provinciana. Ver ROMERO, José Rubén. *Rosenda*. In: *Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 2011.

209 GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCA XX, 2002, p. 15; 50-51.

210 Em *Tropa vieja* destaca-se, dentre os personagens, uma velha *soldadera* quem serve ao protagonista tanto com favores sexuais, quanto buscando-lhe comida.

modernização do espaço público parece levar as mulheres a uma posição “desagradavelmente emancipadora”.²¹¹

Como afirma Carlos Monsiváis, mesmo com a Constituição de 1857 e a Lei da Reforma de 1860, as mulheres não foram admitidas fora da “zona sagrada” do lar.²¹² Ainda em meados do século XIX, a maioria das mulheres não tinha acesso à educação e aos espaços públicos e, apenas a partir de 1861, com os programas liberais do governo, elas passaram a ingressar nas universidades.

A Revolução Mexicana marcou um momento no qual as regras sociais se encontravam suspensas e coube às mulheres uma liberdade que não haviam sentido até então. Embora a historiografia oficial buscasse ocultar sua participação, elas atuaram não apenas como *soldaderas* ou em tarefas de apoio – enfermagem, serviços de espionagem e correio, impressão de proclamas, costuras de uniformes e bandeiras etc. – mas também no comando de tropas.²¹³ Não obstante, a literatura mexicana pós-revolucionária, assim como a historiografia, relegou a atuação das mulheres – na Revolução e na sociedade pós-revolucionária – aos lugares de conveniência típicos do século XIX. Às *soldaderas* foram reservadas as representações mais pejorativas, muitas vezes se resumindo a anônimas que exerciam a função de subordinadas sexuais dos homens. Raro foi o caso de uma personagem como a perigosa La Pintada de *Los de abajo*, que exercia sua autonomia – inclusive sexual – com a liberdade quase exclusiva dos homens. Para Monsiváis, a personagem representaria uma fratura nas mentalidades mais tradicionais das mulheres de distintos setores.²¹⁴ No entanto, foi uma exceção

211 Lembremos que no final de *La Señorita Etcétera* a mulher misteriosa se “sindicalizou”, o que foi representado pelo autor como a perda da individualidade. Ver o Capítulo 1 dessa tese.

212 MONSIVÁIS, Carlos. De cuando los símbolos no dejaban ver el género (Las mujeres y la Revolución Mexicana). In: CANO, Gabriela; KAY VAUGHAN, Mary; OLCOTT, Jocelyn. (Comp.). *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009, p. 11.

213 *Idem*, p. 14–15. Na verdade, tais formas de participação feminina não foram exclusividade da Revolução Mexicana, já tendo ocorrido nas revoluções de independência, como demonstrado por Maria Lígia Coelho Prado em seu texto “A participação das mulheres nas lutas pela independência política da América Latina”. Ver PRADO, Maria Lígia Coelho. *América Latina no século XIX*. Tramas, telas e textos. São Paulo: Edusp, 2014, p. 28–51. O texto é particularmente interessante por trabalhar as representações biográficas das mulheres que atuaram nas independências, sendo que, mesmo nas situações em que elas atuavam nos conflitos, seja nas batalhas ou em serviços de logística e inteligência, as representações construídas mantinham diversas características “tradicionais” sobre o feminino, como a atuação guiada pela emoção (o contrário da razão, associada ao universo masculino) e sua vinculação ao lar e à caridade (elemento vinculado ao universo religioso). Não obstante, estamos nos limitando a comparar as representações femininas nos romances *crísteros* e nas outras vertentes literárias do México da época, sobretudo do romance da Revolução Mexicana.

214 *Idem*, p. 22–23.

e a literatura pós-revolucionária, como afirmamos, mais reforçou do que enfrentou esse lugar imposto às mulheres. Se a literatura representa o imaginário coletivo – produto das lendas, dos ecos da opinião pública e da narrativa de raiz testemunhal –, a que prevaleceu nos anos 1920 e 1930 era marcadamente misógina.

A partir dos pressupostos teóricos de Rancière²¹⁵, na divisão do sensível, a literatura reforçou padrões já estabelecidos durante o século XIX e apenas muito lentamente, acompanhando a política mexicana, buscou representar as mulheres de maneira independente dos homens, como foi o caso de Regina Landa, do romance homônimo de Mariano Azuela.²¹⁶ Enquanto política, a literatura mexicana apenas deu visibilidade ao que já era evidente e continuou ocultando as manifestações do feminino que se distinguiam das práticas desejadas por um poder patriarcal, com raras exceções, como é o caso da literatura de Nellie Campobello, na qual a narrativa feminina busca dar visibilidade – mas não exclusividade – aos espaços e práticas femininas ou de gêneros indefinidos durante a Revolução.

Nas ficções aqui analisadas, o que se percebe é mais um elemento de objetivação²¹⁷ das mulheres na vida social mexicana; uma objetivação que se dá a partir de uma consolidação do tempo como simulação do absoluto – as condições das mulheres aparecem como praticamente atemporais – e de um espaço bem consolidado, praticamente todos os estados do território mexicano.

Se até inícios do século XX pouco se havia avançado na emancipação das mulheres, e se na Constituição de 1917 elas não aparecem, consideradas em lugar semelhante aos menores de idade²¹⁸, em 1928 foi estabelecido um novo código civil, que instaurou – ao menos no plano jurídico – a igualdade entre homens e mulheres ante as leis.²¹⁹ Como aponta Mary Kay Vaughan, durante e após a Revolução, vários

215 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005; RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

216 Ainda que nem tão independente assim, como demonstramos no Capítulo 3 de GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013. A personagem, ao final, termina por se casar, reforçando a ideia de que o casamento é o destino das mulheres “decentes”.

217 Utilizamos o termo no sentido de “tomar algo objetivo socialmente”, apontando para a não naturalidade da situação.

218 MONSIVÁIS, Carlos. De cuando los símbolos no dejaban ver el género (Las mujeres y la Revolución Mexicana). In: CANO, Gabriela; KAY VAUGHAN, Mary; OLCOTT, Jocelyn. (Comp.). *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009, p. 23-24.

219 *Idem*, p. 30-31.

direitos foram sendo paulatinamente conquistados: entre 1914 e 1931, o divórcio foi legalizado; as mulheres casadas conseguiram o direito à custódia dos seus filhos; podiam ter propriedades, administrar bens e participar em juízos e contratos legais; a legislação trabalhista reconheceu as mulheres como trabalhadoras e concedeu às mulheres que trabalhavam fora de casa instrumentos legais para não ser estigmatizadas como prostitutas.²²⁰

Foi nesse contexto de ampliação dos direitos femininos que o romance *cristero* foi gestado. A aproximação das mulheres com o governo de Lázaro Cárdenas, manifestado principalmente através da Frente Única Para os Direitos da Mulher (FUPDM)²²¹, provavelmente levou os católicos a construir um outro modelo feminino, no qual as mulheres fossem representadas com significativa importância. Daí a ambiguidade dessas representações, situadas entre o espaço doméstico e o papel social de esposas, e a atuação na *Cristera*, exercendo funções não apenas de logística, mas de protagonistas em missões secretas que envolviam conspirações e assassinatos.

Segundo Kristina A. Boylan, após a Revolução as mulheres foram convidadas pela Igreja Católica a desempenhar mais trabalhos nas comunidades, o que colaborou para que as organizações femininas católicas vivessem seu auge. No início da década de 1920, Foi fundado o jornal *La Dama Católica* e a União de Damas Católicas Mexicanas (UDCM) concentrou-se em trabalhos de evangelização, obras de caridade e campanhas de moral que tinham como alvos as florescentes indústrias de impressos, filmes e música, os bailes e as modas femininas. Segundo a autora, os membros busca-

220 KAY VAUGHAN, Mary. Pancho Villa, las Hijas de María y la mujer moderna: el género en la larga Revolución Mexicana. In: CANO, Gabriela; KAY VAUGHAN, Mary; OLCOTT, Jocelyn. (Comp.). *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009, p. 41. O texto de Heather Fowler-Salamini, nesta mesma coletânea, demonstra como as trabalhadoras muitas vezes eram associadas à prostituição e se esforçavam para se desviar dessa imagem. FOWLER-SALAMINI, Heather. Género, trabajo, sindicalismo y cultura de las mujeres de la clase trabajadora en el Veracruz posrevolucionario. In: CANO, Gabriela; KAY VAUGHAN, Mary; OLCOTT, Jocelyn. (Comp.). *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009, p. 251-280.

221 Em espanhol, Frente Único Para los Derechos de la Mujer. A associação foi fundada com o apoio do PCM e reuniu integrantes do Partido Comunista e do PNR. Formada no contexto da “frente única” contra o fascismo, com o passar do tempo cada vez mais ligada aos interesses do PNR – que se sobressaíram aos do PCM –, a frente abriu mão de demandas mais progressistas – como o voto feminino – para conquistas mais pontuais, muitas vezes vinculadas à participação das mulheres no partido e a questões trabalhistas locais. Sobre a FUPDM, ver OLCOTT, Jocelyn. El centro no puede sostenerse. Las mujeres en el Frente Popular de México. In: CANO, Gabriela; KAY VAUGHAN, Mary; OLCOTT, Jocelyn. (Comp.). *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009, p. 347-374.

vam alentar os católicos que andavam pelo “mau caminho” a assistir à missa, comungar e praticar a fé em casa, ou seja, rezar o rosário, celebrar devoções privadas, colocar um altar e entronizar uma imagem de culto²²² – atitudes praticadas por Margarita e Arturo em *Jahel*.

As mulheres ganharam mais participação dentro das organizações católicas e, como ressalta Caio Pedrosa, viram as leis anticlericais como uma invasão de seus espaços de atuação.²²³ Se no romance *cristero* as mulheres ocupam lugares de destaque, isso decorre da maior presença das mulheres nestas organizações católicas. A literatura como fonte de sensibilidades nos indica que a modernização econômica, política e social transformou o lugar das mulheres no início do século XX, o que repercutiu na maneira de representá-las. Parece uma ironia o fato de que, apesar das ambiguidades e contradições, o romance religioso incluiu as mulheres de maneira mais contundente do que o romance “nacionalista” ou “revolucionário”. Se, em ambos, os papéis tradicionais das mulheres são ressaltados, foi no romance *cristero* que elas alcançaram o protagonismo e, quando ultrapassaram as barreiras do comportamento “esperado” de seu sexo – como a conspiração e o assassinato – são representadas de maneira positiva, justificadas de acordo com a necessidade de combater a tirania – o contrário do que observa quando se trata das *soldaderas* no romance “revolucionário”.

Se *Jahel* reserva o protagonismo a uma personagem feminina, as camadas populares praticamente não aparecem. Quando representadas, são associadas à fome e à miséria causadas pela Revolução²²⁴; como revolucionários pobres e ingênuos, patriotas humildes que são usados como “bucha de canhão” na luta armada.²²⁵ Em determinado momento da obra, o narrador associa os cidadãos mexicanos à paciência e à submissão, mas sem esclarecer se se trata das camadas populares ou da população como um todo, sendo mais provável que se trate da última.²²⁶ O romance de Gram trata, exclusivamente, das camadas médias urbanas, silenciando-se em relação às camadas populares. O México “harmônico” e católico, anterior à Reforma, ao qual o escritor

222 BOYLAN, Kristina A. Género, fe y nación. El activismo de las católicas mexicanas, 1917-1940. In: CANO, Gabriela; KAY VAUGHAN, Mary; OLCOTT, Jocelyn. (Comp.). *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009, p. 318-319.

223 SILVA, Caio Pedrosa da. “Soldados de Cristo Rey: representações da cristera entre a historiografia e a literatura (México, 1930-2000)”. Dissertação de Mestrado. IFCH/UNICAMP, 2009, p. 91-92.

224 GRAM, Jorge. *Novela cristera. Jahel*. 2ª ed México, D.F., 2012, p. 35.

225 *Idem*, p. 42.

226 *Idem*, p. 61.

se refere, é um México no qual as úlimas não têm voz. A sua ausência no romance de Gram representa esse silenciamento, uma invisibilidade socialmente construída.

Esse não é o caso de *Los cristeros*, de Guadalupe de Anda. Publicada em 1937, é uma obra mais complexa do que *Jahel* ou *La virgen de los cristeros*. No prólogo da segunda edição, Octavio B. Barreda²²⁷ afirma que a primeira edição, apesar de precária, vendeu bastante.²²⁸ O poeta e crítico também afirma que o romance de Guadalupe de Anda pode ser considerado como parte do “romance da Revolução Mexicana”, por compartilhar de “todas ou quase todas as características” desse agrupamento de romances: a preocupação social; os métodos descritivos; o enfoque na apresentação de cenas e personagens; o método cru e sintético; o realismo áspero.²²⁹ O prólogo, escrito em 1941, é interessante por demonstrar que, se durante a polêmica de 1932 o “romance da Revolução Mexicana” ainda não existia como um rótulo que reunia uma série de obras “realistas” que tivessem a Revolução como tema, este já era um termo difundido em 1941. Ou seja, este se consolidou nos anos 1930, momento no qual a literatura realista e em sintonia com a “cultura revolucionária” definiu suas características e se popularizou. Também foi o período no qual as camadas populares passaram a ocupar o centro das obras – com as ressalvas analisadas – com mais ênfase.

Quando se atenta para *Los cristeros*, percebe-se que ele difere consideravelmente dos outros romances cristeros anteriormente analisados. De início, é preciso dizer que o romance não é uma defesa dos *cristeros*, mas antes apresenta críticas profundas a distintos grupos político-sociais. Como demonstrado no início desse tópico, os padres também traem, mentem e exploram os fiéis. Lutam não apenas para reestabelecer os direitos do catolicismo mexicano, mas também por poder. O par romântico, composto por Policarpo e Marta, se mantém fiel, como determina a Igreja Católica, mas não guardam sua virgindade para o casamento.²³⁰ Nas cenas de combate, destaca-se a violência dos *cristeros*, caracterizada por uma crueldade similar à forma como os combates revolucionários eram representados nos romances da primeira geração de escritores, como Azuela, Muñoz e Martín Luis Guzmán:

227 Octavio B. Barreda (1897-1964) foi um poeta, escritor e crítico mexicano. Colaborou nas revistas *Sav-év-ank*, *Contemporáneos*, *Taller*, *El Hijo Prodigio* e no jornal *El Nacional*. As colaborações no jornal do partido oficial e nas revistas vanguardistas, assim como os comentários feitos no prólogo da edição analisada, apontam sua trajetória como mais uma amostra do trânsito fluido dos escritores entre as vanguardas e a literatura “revolucionária”.

228 BARREDA, Octavio B. Prólogo. In: GUADALUPE DE ANDA, José. *Los cristeros & Los bragados*. México D.F.: Editorial Porrúa, 2011, p. 62.

229 *Idem, ibidem*, p. 62-63.

230 ANDA, José Guadalupe de. *Los cristeros & Los bragados*. México D.F.: Editorial Porrúa, 2011, p. 194.

Y en medio de alaridos y vivas a Cristo Rey, comienza una horrenda cacería de hombres y mujeres...

Aquí cae un hombre, resbalando sobre el flanco lustroso de uno de los bueyes de su yunta. Otro allá se encorva y se queda sentado sobre un surco, conteniéndose la sangre en las manos. A su lado, otro más queda tendido en medio de una zanja, tiñiendo de rojo el agua. Más allá grita revolcándose una mujer, arañando la tierra para taparse con ésta el oquerón que tiene en el vientre, del cual sale un chorro de sangre.

El tiroteo es cada vez más intenso, más encarnizado, más cruel y los vivas de Cristo Rey más vibrantes.²³¹

Como pode ser visto, não há espaço em *Los cristeros* para idealizações. A realidade é marcada por uma crueza que ressoa às melhores obras de Azuela e Guzmán e as imagens dos *cristeros* são semelhantes aos combatentes revolucionários de 1910. Diferente de *Jahel* ou *La virgen de los cristeros*, não encontramos justificativas teóricas para legitimar o levante dos católicos e José Guadalupe de Anda não parece encontrar na Igreja Católica o fundamento para uma nova ideia de nação, marcada pelo retorno de uma moral católica. Nem Anda nem sua obra podem ser apontados como reacionários. Conservadores, como iremos demonstrar, sim.

Antes de analisar o conservadorismo da obra de José Guadalupe de Anda, vamos analisar a representação das camadas populares na mesma. Se em *Jahel* elas praticamente não aparecem e em *La virgen de los cristeros* elas sempre são representadas em harmonia com seus patrões, chegando a sacrificar suas vidas pelas deles e pelo bem da fazenda – que, ocultando as relações de exploração, é representada como “de todos” –, em *Los cristeros* elas têm autonomia e são traídas pelos próprios padres – como fizeram com Policarpo. Em alguns momentos, como é o caso de um encontro entre Marta e Policarpo, a cultura popular é exaltada, sendo representada como viva e alegre:

Ahora el idilio entre dos enamorados es un lugar apartado, muy lejos, a cubierto de las miradas indiscretas de la tropa; en una abertura del sombrío acantilado de la barranca, a orilla del río.

231 *Idem*, p. 236–237.

– Deben de ser muy bonitos Los Altos. Mi padre me platica, suspirando, de las carreras, los coleaderos, los fandangos y las fiestas ruidosas de aquellos pueblos.

¡Cómo me gustaría andar por allá, corriendo a caballo, detrás de los toros, saltando cercas!... ¡En las carreras, en los herraderos, en los rodeos, en medio de las disputas y balazos de aquella gente bronca y generosa!... ¡Qué encanto formar rueda en un fandango, alegrado con tequila, gritos, tiros y tamborazos, en un patio cercado de piedras y ramazones, oloroso a tierra mojada, oyendo bramar las vacas y los becerros, todo iluminado por la luna! – dice Marta, temblorosa de emoción, entornados los ojos, reclinada en el hombro de Policarpo.

–Pos vámonos pa'llá, charita, a Los Pirules, pa'lucirte en los fandangos y los coleaderos, montada en un buen, con tu pistola fajada en la cintura, como andaba mi abuela cuando yo era chiquillo... ¡Vámonos pa'Los Altos, pa'que en las bodas de los ranchos y en las fiestas del pueblo hagas rabiar de envidia a las mujeres, y a los hombres se les caiga la baba...!²³²

Esta é uma das representações mais positivas que encontramos sobre a cultura popular dentre os romances analisados. Idealizado, o campo parece um éden no qual os personagens viveriam tempos de idílio após os combates. Essa representação é potencializada pela disposição dos elementos no texto, sendo que a cena ocorre durante um lapso de tempo no qual os personagens não estão em confronto, mas sim se conhecendo e se amando. José Guadalupe de Anda construiu seu romance com habilidade o suficiente para marcar esses entretempos que destoam da brutalidade observada nas cenas de batalha. O amor possibilita o sonho no mesmo momento em que os outros *cristeros* se armam para a batalha. Na cena seguinte, o desaparecimento de Marta seria anunciado, mas naquele breve momento, os amantes não parecem se importar com o mundo à sua volta e mesmo o tempo parece suspenso. Imaginando um futuro em conjunto, eles pareciam capazes de vencer a guerra, mas o que ocorre de fato é a separação definitiva.

Outro ponto importante a se notar da passagem acima, é que a diferença social entre os personagens pode ser percebida através de suas falas. Enquanto Marta pronuncia as palavras de acordo com o espanhol culto, a fala de Policarpo representa os modos dos rancheiros. A representação dos modos de fala popular, assim como ocorre

232 *Idem*, p. 193.

em *La virgen de los cristeros*, é mais uma evidência de que as mudanças estéticas após *Los de abajo* e os primeiros romances “revolucionários” consolidaram um novo modo de incluir as camadas populares na literatura mexicana e de se produzir os romances mexicanos. É parte dessa democratização ambígua e incompleta que estamos analisando, a partir do “excesso” das camadas populares, que após a Revolução passaram a ter visibilidade nos espaços públicos, na Constituição e nas artes, principalmente a partir da “cultura revolucionária”.

A Revolução é o próprio excesso, no sentido positivo que as camadas populares não ficaram contidas nos espaços sociais delimitados pelas elites mexicanas; elas ocuparam não apenas o centro do poder – por curto tempo – durante a entrada na Cidade do México e no Palácio Nacional, em dezembro de 1914, mas estabeleceram-se em todos os espaços sociais e fincaram-se na cultura mexicana oficial. Eram a representação viva do “pesadelo” de Rodó e Ortega y Gasset, que se aterravam frente à possibilidade de uma rebelião das massas nas décadas iniciais do século XX. Se os governos que se estabeleceram depois – mesmo o de centro-esquerda de Lázaro Cárdenas – procuraram controlá-las, isso não invalida a ideia de que a Revolução representou – e por um curto período de fato o foi – a ruptura de um conjunto de elementos na qual parecia possível criar um novo país, onde elas pudessem ter suas reivindicações atendidas.

A literatura, no entanto, foi uma forma de denúncia do poder e apontou para os limites da Revolução, bem como para suas distintas formas de corrupção. Se difere bastante dos outros romances cristeros, a obra de José Guadalupe de Anda apresenta algo em comum com eles: a crítica à reforma agrária, seja ela durante o Maximato – *La virgen de los cristeros* foi publicada em 1933 – ou durante o governo de Lázaro Cárdenas. Ao longo das narrativas, nas três obras, a reforma agrária é sempre representada de forma simplista, como roubo e corrupção que levariam à ruína não só dos latifundiários, como também dos pequenos e médios produtores rurais²³³, sendo o Artigo 27 da Constituição de 1917, que regulamentava a reforma agrária, representado em *Jahel* como aniquilador do direito de propriedade, sendo que, na verdade, proibia a Igreja Católica – uma das maiores proprietárias de terras no México durante o século XIX – de possuir terras.²³⁴ Em *Jahel* – a obra mais ideológica dentre as analisadas –, a reforma agrária é vis-

233 ROBLES, Fernando. *La virgen de los cristeros*. México D.F.: Editorial La Prensa, Populibros, 1959, p. 101; 104; 116; 178; 202. ANDA, José Guadalupe de. *Los cristeros & Los bragados*. México D.F.: Editorial Porrúa, 2011, p. 156.

234 GRAM, Jorge. *Novela cristera. Jahel*. 2ª ed. México D.F., 2012, p. 20; 97-98.

ta como fruto do “comunismo” do governo pós-revolucionário, iniciado com Carranza.²³⁵

A reforma agrária é representada de maneira uniforme e se desconsidera completamente que o próprio Calles, no ano de 1930, havia apontado a reforma agrária como um fracasso e já almejava interrompê-la. De fato, esta só foi retomada com ênfase – e com muito mais força do que nos governos anteriores – durante o mandato de Lázaro Cárdenas.²³⁶ Existia também uma diferença de objetivos em relação à reforma agrária: enquanto Calles enxergava na propriedade coletivista – os *ejidos* – uma forma de transição para a pequena propriedade²³⁷, Cárdenas a entendia como um modo de vida necessário para combater as carências observadas nos povoados indígenas. Os *agraristas* – indivíduos que recebiam terras do Estado e eram “convocados” por este nas batalhas contra os *cristeros* – eram representados como corruptos mancomunados com os governos e, quase sempre, vadios que “ganham” terras roubadas sem trabalhar.²³⁸

No caso do romance de Anda, a complexidade desenvolvida a partir de uma não-romantização de nenhum dos lados do confronto – nem o Estado nem os católicos – ressalta a simplicidade de Policarpo e Marta, “autênticos” católicos que defendiam uma causa justa –, mesmo que o próprio clero estivesse mais interessado em defender seus interesses do que em lutar ao lado dos *cristeros*. O romance parece sugerir que os interesses populares eram mais autênticos do que as instituições oficiais – seja a Igreja Católica ou a Revolução “institucionalizada” – que deturpariam

235 GRAM, Jorge. *Novela cristera. Jahel*. México D.F., 2ª ed. 2012, p. 19; 21; 143; 158. Tanto em *Jahel*, como em *La virgen de los cristeros*, Francisco Madero é representado de maneira positiva e apoiado pelos escritores, sendo que o governo de Carranza, com a Constituição de 1917, marca, para os autores, a ruptura e o início da decadência revolucionária. Como pode ser notado, a ideia de uma “revolução desviada” ou “traída” não foi exclusividade de Mariano Azuela, Guzmán ou José Vasconcelos. O posicionamento dos católicos, no entanto, diferencia-se do dos escritores revolucionários devido ao fato de que os últimos não rejeitam a Revolução, como fazem os primeiros, nem tampouco desejam a restauração de uma moral católica que poderia construir uma nova nacionalidade mexicana, próxima aos valores coloniais. Nem mesmo Vasconcelos, que via o hispanismo católico com saudosismo, vinculou-se ideologicamente aos *cristeros*.

236 MEDIN, Tzvi. *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*. México: Siglo XXI Editores, 1972, p. 146-147; 160.

237 MIRÓN LINCE, Rosa María. Cárdenas en el poder (II). In: MIRÓN LINCE, Rosa María (coord.). *Evolución del Estado mexicano*. 6ª edición. México: Ediciones El Caballito, S.A., 2005, p. 239.

238 ROBLES, Fernando. *La virgen de los cristeros*. México D.F.: Editorial La Prensa, Populibros, 1959, p. 23; 101; 109; 178. ANDA, José Guadalupe de. *Los cristeros & Los braquados*. México D.F.: Editorial Porrúa, 2011, p. 156. Se a obra de José Guadalupe expõe esta visão a partir do padre Veja – um personagem cínico e ambicioso –, ressalta-se que tampouco se observa na obra qualquer defesa da reforma agrária ou do governo Cárdenas, destacando-se uma crítica a ambos os lados do confronto.

os princípios e valores que as justificavam. O ceticismo de José Guadalupe de Anda, assim como a qualidade literária de sua obra, nos lembra outro escritor: o fundador do “romance da Revolução Mexicana”, Mariano Azuela.

Antes de direcionarmos para a conclusão do capítulo, iremos analisar brevemente três obras de Azuela escritas no final do cardenismo. São elas: *San Gabriel Valdívias, comunidad indígena* (1938), *Avanzada* (1940) e *Nueva burguesia* (1941). Não é nossa intenção nos aprofundarmos nas obras, visto que isso nos levaria a repetir diversos temas já abordados neste último tópico. Portanto, vamos nos limitar a ressaltar o que é essencial para nossa análise e evitar repetições.

As três obras marcam a fase mais conservadora de Azuela, chegando a flertar com as correntes reacionárias.²³⁹ O escritor, um crítico da Revolução e de seu desenrolar – sem, no entanto, negá-la, é preciso ressaltar –, dirigiu ao governo Cárdenas, embora não o ataque pessoalmente, como fez com Obregón e Calles, suas mais duras condenações, enfatizando a corrupção da burocracia pública e a demagogia dos filiados ao PNR-PRM.

Assim como no caso dos romances *cristeros* analisados anteriormente, um esclarecimento se faz necessário: *San Gabriel Valdívias*, embora tenha sido publicada em 1938, foi escrita por volta de 1928 e, por temor à censura, Azuela a enviou para sua filha, em Los Angeles.²⁴⁰ Ou seja, assim como *La virgen de los cristeros*, trata-se de uma crítica feita à reforma agrária de Calles e não de Cárdenas. Contudo, essa crítica é praticamente a mesma que aparece em *Avanzada*, publicada dois anos depois. Azuela não gostava de publicar suas obras muito tempo depois que tinham sido escritas, pois considerava que isso proporcionava uma perda do efeito crítico desejado. Se o escritor o fez com *San Gabriel Valdívias*, e se em sua obra seguinte encontra-se o mesmo tipo de crítica à reforma agrária, é possível interpretar que o escritor percebia a atualidade de *San Gabriel Valdívias* ainda durante os tempos do cardenismo.

239 *Regina Landa*, publicada em 1939, é uma obra menos conservadora que as três mencionadas neste tópico. Nela, as críticas ao governo de Cárdenas partem claramente do ponto de vista liberal de Mariano Azuela, o que não ocorre nas outras mencionadas. Ver GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013, especialmente o Capítulo 3. Adalbert Dessau faz uma análise semelhante. No entanto, discordamos que isso comprometa a qualidade das obras do escritor jalisciense, como o pesquisador considera. Ver DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 367.

240 DÍAZ ARCINIEGA, Víctor; CHÁVEZ, Marisol Luna. *La comedia de la honradez*. México, D.F.: El Colegio Nacional, 2009, p. 384-385. GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013, p. 118-119.

Uma apresentação rápida do enredo da obra evidenciará as semelhanças entre ela e os romances católicos. Em *San Gabriel Valdívias* observa-se o poder do latifundiário Dom Arturo sendo substituído por um poder ainda mais terrível: o do agrarista e governador Saturnino Quintana.²⁴¹ Entre os personagens populares, encontra-se Ciriaco, filho de um peão da fazenda de Dom Arturo que, quando ambos eram crianças, pregou uma peça em Arturo que, jamais esquecida, tornou-se uma ofensa para o ex-fazendeiro. A Revolução ocasionou a decadência de Arturo, que perdeu suas posses com a reforma agrária. Um tempo após a reforma agrária, Saturnino e Arturo se encontraram e o primeiro mostrou a Arturo a foto de seu tio, a quem assassinou, o que fez com que o ex-latifundiário se retirasse imediatamente. Saturnino então provocou Ciriaco em um bar, mas acabou levando uma surra deste. O agrarista começou a perseguir Ciriaco que, já liderando uma pequena tropa, terminou por se juntar aos *cristeros* – que havia combatido no passado. Após um tempo, os *cristeros* mostraram a Ciriaco seu novo aliado: o próprio Dom Arturo, que desejava vingar suas posses e seu tio. Ao final, Arturo realizou sua vingança assassinando Saturnino, mas em Comunidad Quintana – novo nome de San Gabriel Valdívias²⁴² –, um novo oportunista surgiu: Dom Gonzalo, substituto de Saturnino. Como em diversos outros romances analisados, o final vago sugere a continuidade da corrupção e da exploração.

Não é preciso se delongar nas semelhanças entre o romance de Azuela e as obras católicas analisadas anteriormente. Assim como nestas obras, em *San Gabriel Valdívias* encontra-se uma crítica ampla, mas pouco precisa da reforma agrária. A ideologia liberal de Azuela se perde em meio a um romance com tantos elementos conservadores, dentre eles, a redenção do ex-latifundiário que encontra sua vingança. No entanto, diferente dos romances *cristeros*, Azuela não constrói uma imagem positiva dos latifundiários, deixando claro que Dom Arturo – assim como seu pai, Dom Carlos – castigavam seus peões como animais.²⁴³ Porém, em algumas passagens, Saturnino é representado não como uma continuação dos males do Porfiriato, mas como uma piora:

Sólo el que carga el costal sabe lo que trae adentro. Cuando los agentes del gobierno vinieron a repartir las tierras de la hacienda de San

241 Antes de se tornar governador, Saturnino foi deputado pelo PNR.

242 San Gabriel Valdívias é tanto o nome do povoado quanto da fazenda de Dom Arturo.

243 AZUELA, Mariano. *San Gabriel Valdívias, comunidad indígena*. In: AZUELA, Mariano. *Obras completas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 781.

Gabriel, convocaron a los vecinos para notificarles de que se les había designado como presidente de la comunidad agraria a Saturnino Quintana, en premio por su amor comprobado a los ideales de la revolución y del pueblo. Un aplauso estruendoso de la multitud fue la respuesta. El único que gruñó su eterno descontento fue señor Dámaso: “La misma jeringa con otro palo. Y pior tantito, porque si el amo don Carlos es un caballero aquí y en tierra de mecos, el tal Saturnino Quintana ni cara de gente tiene”.²⁴⁴

É possível argumentar que se trata do ponto de vista de um personagem específico e não se pode tomá-lo como representante do autor. Embora o argumento seja válido, a própria estrutura do romance, com Dom Arturo se redimindo e matando Saturnino, comprovam sua estrutura conservadora. Embora a obra não possa ser considerada reacionária – não se encontram elementos que permitem uma leitura idealizada do passado, nem mesmo a proposta por uma restituição da velha ordem pré-revolucionária –, ela apresenta características semelhantes ao romance *cristero*, como as críticas à perseguição aos católicos e à reforma agrária.

Assim como nos romances católicos, a reforma agrária aparece não apenas como expropriação da propriedade dos latifundiários, mas como roubo das terras concedidas aos mais pobres. Quando Saturnino se transforma em líder agrário, é anunciado a Dámaso – pai de Ciriaco – que suas terras seriam devolvidas ao governo²⁴⁵, ressaltando o oportunismo e corrupção do mesmo. Saturnino Quintana é o personagem mais superficial da trama, acumulando apenas características negativas – o que para Azuela, em finais dos anos 1920, o aproximava dos dois líderes exemplares de corrupção e autoritarismo: Calles e Stalin:

No hay más que reparar en Saturnino Quintana y en su indumentaria para descubrir su raigambre. Si pocos hacen ahora caso de ello, es porque de ellos está plagado México. La ropa fina y bien cortada, el acicalamiento a viva fuerza, su elegancia a la última moda, contrastan con sus ojos pequeños y bridados y su expresión acentuada de simio, con sus labios untados, de cavernaria crueldad, con sus carrillos quemados y víctimas de la *gillete* y con su cabeza de brocha imposible de domar. ¿Y su gesto? ¿Es un Stálin? Es un Calles?²⁴⁶

244 *Idem*, p. 790.

245 *Idem*, p. 790.

246 *Idem*, p. 807. Destaco a presença de elementos racistas na caracterização que Azuela fez de Saturnino, comparando-o a um macaco. A situação é similar a de Jorge Ferretis, nos romances analisados.

Se Saturnino Quintana encarna a opressão e demagogia de um governo autoritário, seu combate se dá a partir da luta popular – simbolizada pelo peão Ciriaco e os *cristeros*. Em *San Gabriel, Valdivias* nota-se que esta luta é diferente da dos revolucionários de Demetrio Macías, apresentada anos antes, em *Los de abajo*. Enquanto Demetrio e, principalmente, alguns de seus acompanhantes apresentavam ambiguidades marcadas tanto pela valentia quanto pela “barbárie” – lembremos do Guero Margarito e La Pintada –, Ciriaco e os *cristeros* são fortes, virtuosos e lutam contra a tirania. No entanto, nesta obra de Azuela ainda não se vê os maniqueísmos exibidos em um de seus romances seguintes: *Avanzada*.

Antes de prosseguir, ressaltamos, mais uma vez, como a obra produzida pode apresentar sentidos políticos independentes da ideologia de seu autor. Se *San Gabriel Valdivias*, pela disposição de seus elementos e pela forma como os personagens são representados, se constitui como uma obra conservadora – no sentido em que crítica a Revolução, apresentando diversas continuidades com o Porfiriato, e mesmo a degradação de alguns elementos presentes nele –, o mesmo não pode ser dito de Mariano Azuela. Isso pode ser demonstrado em *Regina Landa* – publicada um ano após *San Gabriel Valdivias* –, na qual o liberalismo do escritor se encontra representado na própria trajetória da protagonista, que alcança uma independência econômica a partir do esforço de seu trabalho.²⁴⁷ A partir dessa diferença entre duas obras produzidas em

247 Como dito anteriormente, no final do romance *Regina se casa*, o que está em consonância com o destino das mulheres nos romances de Azuela: ou se casam ou terminam mortas ou se degradam em vícios e prostituição. Embora esse aspecto não pareça bastante conservador nos dias atuais, não estava em desacordo com os liberais mexicanos da época que, apesar de progressistas, não eram favoráveis à emancipação das mulheres. Como foi demonstrado, mesmo após as leis da Reforma e na Constituição de 1917, as mulheres eram consideradas como menores de idade, não tendo sua independência reconhecida como legítima. Mesmo durante o governo de Lázaro Cárdenas, no qual passaram a ter mais atuação política, lhes foi negado direito ao voto, pois considerava-se que elas apoiariam os grupos conservadores católicos. Ou seja, ao se tratar das questões relacionadas às mulheres, é necessário evitar maniqueísmos ou polarizações, visto que a associação das mulheres ao lar e à família foi fortalecida pelas próprias estruturas do capitalismo mexicano que, em sintonia com discursos religiosos, sociais e culturais, reforçavam suas condições de “amas de casa”, “mães” e exploradas a partir de baixos salários e jornadas duplas. Assim, esse aspecto conservador de Azuela, menos que uma particularidade do escritor, é parte de uma estrutura patriarcal e exploratória. Ver OLCOTT, Jocelyn. El centro no puede sostenerse. Las mujeres en el Frente Popular de México. In: CANO, Gabriela; KAY VAUGHAN, Mary; OLCOTT, Jocelyn. (Comp.). *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009, p. 347-374; MONSIVÁIS, Carlos. De cuando los símbolos no dejaban ver el género (Las mujeres y la Revolución Mexicana). In: CANO, Gabriela; KAY VAUGHAN, Mary; OLCOTT, Jocelyn. (Comp.). *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009, p. 35. Sobre o liberalismo de Mariano Azuela, ver GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*.

um intervalo tão breve de tempo, percebe-se como a literatura é caracterizada por certa “opacidade”, que exige do crítico uma análise complexa que vá muito além de uma simples redução da obra às ideologias e posições políticas de seus autores.

Avanzada, publicada dois anos após *San Gabriel Valdivias*, reproduz e agudiza os elementos conservadores desta última. Em *Avanzada*, observa-se um tema similar a *La virgen de los cristeros*: um filho de fazendeiros, ao retornar do Canadá e Estados Unidos, tenta aplicar, em sua fazenda no México, os modernos métodos agrícolas aprendidos no exterior. Como em *La virgen de los cristeros*, tem suas terras expropriadas pelo Estado. Na pobreza, reencontra sua dignidade no trabalho simples, mas termina traiçoeiramente assassinado por desafiar líderes sindicalistas, defensores do “comunismo”. Se *San Gabriel Valdivias* criticava a reforma agrária de Calles, *Avanzada* buscou apontar a mesma crítica ao governo de Lázaro Cárdenas, e em uma única passagem, é possível perceber os ideais liberais de Azuela e a crítica ao presidente. Logo após o falecimento de seu pai, o protagonista Adolfo reflete sobre a penúria dos fazendeiros:

Cinco años no más! Pero cinco años que valen por una vida entera. La tragedia del hacendado mexicano a quien la revolución de Carranza hizo caer en catalepsia y Cárdenas lo despertó convertido en mendigo. No precisamente tu tragedia. Su padre lo había enseñado a trabajar y a vivir siempre despierto. Por eso no se sorprendió cuando, hacendado la víspera, proletario ahora, trabajaba lo mismo, comía lo mismo y dormía lo mismo. Con el lote de tierra que le dejaron los agraristas pudo vivir igual que antes y allí habría esperado a dejar sus huesos juntos con los de sus abuelos y sus padres, si el odio y el rencor no lo hubieran cercado, hasta arrojarlo y quitarle su esperanza.²⁴⁸

Esse elemento liberal perde espaço na obra frente à crítica à “retórica comunista” – que apenas se manifestou no plano discursivo, e ainda assim, nunca oriundo do próprio Cárdenas, mas sim de alguns apoiadores – e à imagem do fazendeiro “roubado” pela reforma agrária e convertido em um honesto trabalhador. Adalbert Dessau menciona que, à época da publicação de *Avanzada*, Azuela disse em uma entrevista:

Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

248 AZUELA, Mariano. *Avanzada*. In: *Obras completas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 1046.

Los antiguos ricos que trabajan, que han logrado superarse, constituyen una avanzada en el movimiento actual, pues que ahora son revolucionarios a su modo; levantan a la masa ideas humanas, llevan como aporte a la superioridad de su instrucción y educación; se han puesto a luchar y propagan la cultura.²⁴⁹

A passagem nos remete a argumentos próximos ao liberalismo aristocrático de autores como José Ortega y Gasset e José Enrique Rodó. Azuela, como outros intelectuais de sua geração – tais como José Vasconcelos e Martín Luis Guzmán –, compartilhava desses ideais, que menos que uma polarização antagônica entre liberalismo e conservadorismo, eram uma confluência dos mesmos. São entroncamentos que constituem um verdadeiro desafio para a história intelectual e é neles onde ela mais encontra sua riqueza e utilidade.

Azuela terminou seu ciclo de romances conservadores com *Nueva burguesía*, cuja trama ocorre em meio à disputa presidencial entre Manuel Ávila Camacho – candidato do PRM – e Juan Andreu Almazán – candidato do Partido Revolucionário de Unificación Nacional (PRUN), dissidência do PRM, e apoiado pelo Partido Ação Nacional (PAN), oposição de direita ao PRM. Azuela, a partir da obra, claramente se posiciona a favor de Almazán, descrevendo os comícios de Ávila Camacho como simples exploração de miseráveis, com imagens próximas às produzidas por Guzmán em *La sombra del Caudillo*:

Quando llegaron al Zócalo estaba en auge la manifestación. El Pueblo metropolitano, enemigo eterno de los que están en el poder, la había bautizado al punto con el nombre de “la manifestación del hambre”. Era, en efecto, una exhibición vergonzosa de la miseria en que se mantiene todavía el pueblo: un desfile de doscientos mil parias en camisas y calzones rotos y mugrosos, algunos hasta sin huaraches, recorriendo las calles y avenidas principales. Como cerdos los habían acarreado de sus pueblos y ranchos en carros de ganado, amontonados hasta en los mismos techos.²⁵⁰

Se em *San Gabriel Valdívias*, escrita em finais dos anos 1920, as classes populares são os heróis, em obras como *Regina Landa*, *Avanzada* e *Nueva burguesía* elas ocu-

249 AZUELA, Mariano. [Apud] In: DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 365.

250 AZUELA, Mariano. *Nueva burguesía*. In: *Obras completas*. Tomo II. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 78.

pam um espaço reduzido (ou mesmo desaparecem), representando a dignidade do trabalho como elogio do liberalismo – é o caso da própria Regina Landa – ou são, uma vez mais, representadas como miseráveis e animalizadas. Azuela, escritor sempre atento aos tempos em que vivia, passou a narrar sobre os problemas causados pela modernização do México, concentrando-se nas zonas urbanas e criticando as contradições desse processo, comandado por um Estado que – aos olhos do escritor – se afastava cada vez mais da Revolução que idealizava. Em seu ímpeto pela crítica, muitas vezes o escritor se aproximou dos valores mais conservadores e chegou mesmo a compartilhar pontos de vista com escritores reacionários.

O fim de uma era

Nos anos 1930, o campo literário foi marcado pelo auge da literatura realista e nacionalista, exaltada pelos defensores da “cultura revolucionária”. Os princípios expostos pelos setores nacionalistas durante as polêmicas de 1924-1925 e 1932, e que haviam começado a se desenvolver entre 1928 e 1932, alcançaram sua plenitude ao longo da década, exibindo uma literatura caracterizada por cenas que não apenas representavam a Revolução, mas também denunciavam os abusos em seu nome e a exploração das camadas populares.

A inserção da literatura no campo da “cultura revolucionária” deu-se a partir de uma ambiguidade na qual ao mesmo tempo em que os pressupostos dessa proposta cultural eram seguidos, os desdobramentos mais nefastos da Revolução eram apontados. Se Puig Casauranc, em 1924, defendia uma literatura que fizesse um diagnóstico social do país – algo defendido pelos “nacionalistas” –, era evidente que isto não poderia ser feito sem denunciar as causas dos males sociais e políticos mexicanos, principalmente os que se referiam à exploração do trabalho dos indígenas e das camadas populares, em geral; à corrupção e às continuidades entre a Revolução e o Porfiriato.

Não obstante, a crítica à Revolução perdia força por se tratar cada vez mais de uma denúncia genérica e não nominal, que recaía em um senso comum que pouco desafiava os novos donos do poder. Mais que isso, reforçava uma aparência de democracia em um Estado que se tornava, lentamente, uma autocracia partidária. Mesmo na literatura, considerada tão crítica, “a Revolução seguia apesar de seus homens”. E assim era na realidade social e política mexicana. Lázaro Cárdenas, presidente mais democrático que seus antecessores – considerando a democracia em um momento de crise do liberalismo, como foram os anos 1930, e a partir de uma concepção que extrapola a dos âmbitos institucionais, centrando-se na participação política efetiva das

camadas populares –, deu um passo largo na consolidação de um sistema político que, ao reforçar o presidencialismo atacando o personalismo vigente até a queda de Calles, também o fez na configuração de um Estado autoritário cujo poder se concentrava em uma burocracia partidária despersonalizada. O “Ogro filantrópico” – como Octavio Paz se referiu ao Estado mexicano –, assim como a Revolução como ente e sentido unificado (na perspectiva dos “nacionalistas”), seguia, apesar de seus homens.

No entanto, a literatura, enquanto artefato cultural polissêmico, é aberta a múltiplas interpretações. Se essa ambiguidade se inseria no seio da “cultura revolucionária”, os elementos críticos dispostos nas obras literárias nos permitiam uma contra leitura da memória oficial que começava a ser produzida. Mais interessante do que se posicionar a favor ou contra a “literatura revolucionária” é perceber o que a crítica da demagogia denunciava: a separação entre a palavra e a coisa “Revolução”. Enquanto expressa a partir de personagens demagogos – como fizeram Azuela, Guzmán, Ferretis, Magdaleno, entre vários –, a palavra “Revolução” – com “R” maiúsculo, já coisificada – denunciava os abusos de seu sentido, passando de uma concreta ruptura político-social, na qual se concentravam os anseios por melhorias e justiça social, a um instrumento político-retórico utilizado para perpetuar os velhos abusos contra as camadas populares. A Revolução iniciada em 1910 parecia ser todo esse conjunto de frustrações e esperanças. Durante o período pós-revolucionário, principalmente nas décadas de 1920 e 1930, na concepção de diversos escritores, parecia que a Revolução havia se transformado em palavras ao vento, sem tom nem som, artifício usado para enganar e separar os inimigos – os “reacionários” – dos aliados – “os revolucionários de pura cepa”. Quando as medidas revolucionárias começaram a perder força durante o final do Maximato, Cárdenas chegou ao poder e deu vida nova às reformas sociais. Foi apenas em 1968 que o Estado, já desgastado, não pôde mais esconder as contradições entre seu discurso e a realidade do país.

Nesse meio tempo, as camadas populares, objeto-símbolo da Revolução, foram representadas na literatura a partir de outra ambiguidade: à medida em que eram uma das principais preocupações dos escritores – apontar os problemas sociais do país era, fundamentalmente, diagnosticar os males dos quais estas sofriam –, foram representadas de maneira majoritariamente negativa por eles. Se revolucionárias, eram também bárbaras, selvagens, desorganizadas. Nos anos 1920 e 1930, com o país já em vias de estabilização, eram animalizadas, vistas como submissas ou, quando muito, necessitavam de tutela para adquirir consciência de seus problemas e agir contra seus capatazes.

A relevância de se compreender as formas como as classes populares foram representadas na literatura reside na própria importância de se ressignificar a Revolução.

Enquanto fruto da imaginação e percepção das classes médias, as representações literárias das camadas populares indicam não apenas as formas como foram vistas por estes escritores, como também um modo de objetivá-las no imaginário coletivo. É uma fração da “partilha do sensível” do “todo comum” da Revolução. Demonstra uma separação e/ou distância entre os intelectuais e o “povo” mexicano, assim como indica que os primeiros – apesar do que diziam os defensores da “cultura revolucionária” – talvez nunca tenham realmente acreditado no poder popular da Revolução.

Fazer essa releitura é resgatar a Revolução em sua radicalidade, com o potencial democrático que esta tinha nos anos 1910. Uma revolução, como afirmou Roger Chartier em seu livro *As origens culturais da Revolução Francesa*²⁵¹, é muito mais que seus acontecimentos. É também suas potencialidades sufocadas, suas possibilidades perdidas, as esperanças que se encontram no passado. A Revolução Mexicana foi mais que o Estado, mais que o autoritarismo, a censura, e a demagogia. Mais até do que a Constituição de 1917 e as reformas sociais durante o cardenismo. Ela foi também uma luta concreta das camadas populares por melhores condições de vida. Enquanto luta popular, foi uma radicalização da democracia, colocando as camadas populares – tal qual Emiliano Zapata e Pancho Villa no Palácio Nacional – no centro do poder e da vida pública mexicana. A literatura, *pari passu* à política, as incorporou às suas representações. Mas, não por acaso, fez isso com distanciamento e precaução.

No próximo capítulo, veremos como os escritores contribuíram para a memória da Revolução Mexicana, ao passo que também começou a surgir uma memória da literatura “revolucionária”. Também veremos como, a partir dos anos 1940, operou-se uma mudança nas formas literárias de se representar a Revolução Mexicana.

251 CHARTIER, Roger. *As origens culturais da Revolução Francesa*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

5. Do romance da Revolução à memória da literatura

Apresentação

Nos capítulos anteriores, analisamos a formação da tradição do romance da Revolução Mexicana e seus desdobramentos frente ao surgimento das vanguardas literárias que se opuseram ao desenvolvimento de uma literatura realista e pedagógica que submetesse os aspectos literários aos político-ideológicos propostos por intelectuais, críticos e o Estado pós-revolucionário.

A partir do Estridentismo e da descoberta de *Los de abajo*, de Mariano Azuela, em 1925, desenvolvemos um fio condutor que perpassou as primeiras obras do que posteriormente seria considerado o “romance da Revolução Mexicana”; a moderna literatura dos Contemporâneos; os romances nacionalistas, indigenistas e sociais dos anos 1930; a literatura *cristera*; e as obras mais conservadoras de Mariano Azuela, em finais da década de 1930.

Buscamos demonstrar como a literatura mexicana de inícios do século XX não se desenvolveu de maneira isolada das ideias filosóficas, políticas e sociais, bem como da literatura que vinha do exterior. Pelo contrário, o desenvolvimento literário mexicano – mesmo quando seus escritores e críticos tentavam ocultar este fato – deu-se a partir dos processos de apropriação e ressignificação dessas ideias, quase sempre adequados às realidades sociais do país. Se a Revolução não poderia ser ignorada, tampouco o mundo que se transformava poderia ser ignorado pelos escritores mexicanos.

Nos capítulos anteriores, também nos dedicamos a demonstrar como os escritores e intelectuais percebiam as camadas populares que protagonizaram a Revolução e como as representações em torno dessas camadas foram construídas de maneira muito mais complexa do que uma simples alocação destas em polos opostos: nem eram completamente negativas – como uma simplificação

do pessimismo dos romances revolucionários poderia indicar¹ –, nem muito menos, romanticamente descaracterizadas – como a ideologia estatal desejava.

A literatura mexicana pós-revolucionária, mesmo quando se tratou dos romances da Revolução, formou-se a partir de um ponto de inflexão: ela representou – mais do que o Muralismo ou o cinema – a Revolução e seus desdobramentos com todas as suas ambiguidades, construindo-se a partir da crítica, mesmo quando estava de acordo com os governos pós-revolucionários. Os estridentistas produziram antes de se pensar em uma “literatura da Revolução”; os Contemporâneos a colocavam em segundo plano, quando não a viam com horror, como era o caso de Salvador Novo; os escritores “revolucionários”, principalmente da primeira geração, a experienciaram de forma tão brutal que seu elogio desmedido lhes era quase impossível. Não foi gratuito que as ambiguidades e contradições em torno da literatura da Revolução surgiram junto com a “descoberta” do romance que foi considerado pioneiro da tradição, afinal, o mal estar de *Los de abajo* só poderia ser dissimulado através de uma crítica que seguia os mesmos passos que os discursos oficiais do Estado: abordar as críticas à Revolução de maneira genérica (os oportunistas são os outros, inimigos sempre combatidos pelos “verdadeiros” revolucionários); incorporá-las como contribuição ao “interminável” processo revolucionário; exaltar suas representações das culturas populares.

É preciso então demonstrar os últimos desenvolvimentos desse fio que conduz nossa história. A partir dos anos 1940, a literatura mexicana começou a se transformar, sendo que alguns pesquisadores, como Adalbert Dessau², consideram que o romance da Revolução começou a se esgotar. Essa é uma perspectiva

1 A concepção de que os romances da Revolução Mexicana são caracteristicamente pessimistas pode ser encontrada em autores como José Luis Martínez e Carlos Monsiváis. É preciso reconhecer que ela faz sentido e que foi sendo construída desde a “descoberta” de *Los de abajo*, como a polêmica literária de 1925 demonstrou. No entanto, apesar da pertinência da afirmação, consideramos que se trata de uma generalização que nem sempre corresponde à realidade, como se pode notar a partir da leitura de obras como *Apuntes de un lugareño* e *Desbandada*, de José Rubén Romero; *Tropa Vieja*, de Francisco Urquiza; *Tierna*, de José Gregorio López y Fuentes. Outras, como *Cartucho*, de Nellie Campobello, ou mesmo *En la rosa de los ventos*, de Mancisidor, não apresentam um sentido completamente negativo, sendo que no caso de Mancisidor, apesar de todos os problemas, a Revolução é representada como um passo a caminho da revolução comunista, que, em sua visão, seria definitiva. Para as interpretações de Monsiváis e Martínez, ver: MONSIVÁIS, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. Edição Kindle. México D.F.: El Colegio de México, 2010, pos.804-808; MARTÍNEZ, José Luis. *La novela de la Revolución*. In: *México. 50 años de Revolución*. Tomo IV. La cultura. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 336-345.

2 DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 446-451.

problemática, pois assim como a data de conclusão da própria Revolução, nunca houve um consenso sobre qual é o marco do fim do romance da Revolução – se é que ele acabou. A antologia de Castro Leal reúne obras que vão até 1947, sendo *La escondida*, de Miguel N. Lira, a última datada. Não obstante, não é incomum considerar *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo³, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, ou *Hasta no verte Jesús mío* (1969), de Elena Poniatowska, como parte da tradição do romance da Revolução Mexicana. A polêmica, assim como a referente à data final da Revolução Mexicana, é insolúvel, mas é possível ver a obra *La escondida*, de Miguel N. Lira, como uma das últimas obras construídas a partir do realismo que caracterizou os romances das décadas anteriores; assim como é pertinente estabelecer que *Al filo del agua* (1947), foi, sem qualquer dúvida, um marco no romance mexicano, incorporando as técnicas do romance moderno europeu e norte-americano – principalmente as encontradas em obras de Kafka, Joyce, Faulkner, dentre outros⁴ –; as propostas estéticas dos Contemporâneos; e as temáticas do romance da Revolução Mexicana (a cultura popular, a violência revolucionária, a vida provinciana).

Em nosso texto não se encontra a pretensão de estabelecer o período que marca o fim do romance da Revolução Mexicana. Antes busca pensar os sentidos das transformações de uma tradição literária em consonância com as mudanças sociais e as ideias circulantes entre a primeira metade do século XX e o início da segunda. Assim, retomaremos as principais questões trabalhadas ao longo do livro e apresentaremos uma conclusão – inevitavelmente parcial e limitada – sobre a trajetória intelectual da literatura mexicana nessa primeira parte do século passado. A década de 1960 será nosso destino final.

A literatura como veículo de memória da Revolução

A Revolução Mexicana, como visto, foi complexa e se fez não só com armas, mas também com polêmicas. Tal é o caso de sua construção histórica, durante e após as batalhas da década de 1910. Analisar o tema da memória da Revolução implica pensar sobre quando a revolução se tornou “Revolução”, com “r” maiúsculo. Não se trata apenas de uma questão retórica, mas sim de um aspecto fundamental para a compreensão do movimento. A revolução em minúsculo – ou no plural,

3 FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispano-americana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980.

4 AZUELA, Arturo. *Al filo del agua* en su contexto-histórico-literario. In: YÁNEZ, Agustín. *Al filo del agua*. Edición crítica. AZUELA, Arturo (Coord.). Madrid; Paris; México etc.: ALLCA XX, 1996.

“revoluções” – remete às experiências das batalhas travadas na década de 1910 e ressalta a falta de unidade e sentido único do movimento, enquanto a “Revolução” em maiúsculo implica em unidade, coerência e sentido homogêneo para os fatos que marcaram a década de 1910. Também aponta para uma ressignificação temporal, na qual as contradições e diferenças convergem para um todo coeso marcado por passado (as batalhas), presente (a construção do Estado pós-revolucionário) e futuro (o “sentido” da Revolução, rumo à concretização de seus objetivos) que são apresentados como os mesmos do Estado e dos agentes que o reformulam.

O processo de construção da “Revolução” deu-se de forma lenta e gradual e se consolidou apenas na década de 1930. Como afirma Thomas Benjamin, ainda na década de 1920 Obregón geralmente se referia à Revolução em tempo pretérito, como os eventos armados da década anterior, e esta era sempre destrutiva, ainda que dela emanasse seu governo. Essa relação era marcada pela ambiguidade e não se resolvia: se para Obregón o governo emanava dessa revolução, estabelecendo uma relação causal com as batalhas, este encarnaria então o “Programa da Revolução”, ainda vivo – e possivelmente, a própria Revolução. Em contraponto, as forças da “reação” – a Igreja, os latifundiários, os políticos conservadores – ainda seguiam atuantes e deveriam ser combatidos.⁵

Se para Obregón a ideia de revolução era ambígua, o mesmo não acontece com Calles, como já demonstrado. A partir de 1925, a linha divisória entre “revolucionários” e “reacionários” se fazia cada vez mais clara, bem como a Revolução deixava de ser a confusão entre presente e passado, para se estender rumo a um futuro infundável. A partir desse momento, teve início seu desdobramento em três temporalidades: passado, presente e futuro. A Revolução, a partir de Calles, passou a ser dividida em etapas: a luta maderista de 1910; a promulgação da Constituição de 1917; e a aplicação do programa revolucionário a partir de 1920.⁶

Durante a década de 1920, cada facção conservava sua própria memória das batalhas revolucionárias e homenageava seus próprios “heróis”, fossem eles Madero, Carranza, Zapata, Villa, Carrillo Puerto, Obregón, dentre outros. Ainda durante o governo de Obregón, Carranza era visto como inimigo ou “desvio” da Revolução.⁷ Entre o governo de Obregón e o de Calles, o termo “família

5 BENJAMIN, Thomas. *La Revolución Mexicana. Memoria, mito e historia*. México D.F.: Santillana Ediciones Generales, 2003, p. 104.

6 *Idem*, p. 110. É importante ressaltar que estas etapas se referem à Revolução enquanto aquilo que *foi* e o que *era* para Calles, o que não exclui a temporalidade futura, que se referia ao que a Revolução *seria*.

7 *Idem*, p. 100-101.

revolucionária” foi cunhado, em consonância com o início da formação de uma memória oficial, elemento fundamental na unificação de sentidos da Revolução.⁸

Se Obregón e Calles são os iniciadores da memória oficial da Revolução – assim como impulsionadores da reconstrução nacional –, no início dos anos 1930 ainda não havia uma memória unificada sobre o evento. Ao passo que os parâmetros para a “cultura revolucionária” e a literatura “revolucionária” já haviam começado a ser estabelecidos e a literatura se desenvolvia, esta se constituía como um elemento de memória da Revolução. Mais exatamente, os primeiros romances sobre a temática seguiam a mesma lógica memorial que imperava em outros círculos sociais: constituíam-se em fragmentos memoriais parciais vinculados às experiências dos escritores nos campos de batalha durante a década anterior e nos primeiros anos dos governos pós-revolucionários. Embora seja possível ver em algumas obras a intenção de abordar a Revolução de maneira mais ampla – como é o caso de *Campamento*, de Gregorio López y Fuentes –, o mesmo não pode ser dito de *Los de abajo* –, que refletia sobre a Revolução a partir de uma experiência villista; das obras de Rafael F. Muñoz, que representavam as tropas orozquistas e villistas; de Campobello, que também representava as tropas nortistas; ou mesmo de Guzmán, pois *El águila y la serpiente* expressava a experiência do autor durante um determinado período no centro e norte do país, enquanto *La sombra del Caudillo* estava voltada a criticar a corrupção e violência nos governos de Obregón e Calles.

Não queremos com isso dizer que não existia nessas obras uma preocupação com a Revolução e seus (des)caminhos, mas sim que não existia nelas uma intenção de representar a Revolução como um todo coerente e unificado, o que implica que não se pode ver nelas uma memória da Revolução, com a letra “R” maiúscula. Não obstante, elas eram veículos de memória ficcionalizados e fragmentados do passado recente mexicano.⁹

É preciso enfatizar que a forma na qual os romances se vinculam à memória da Revolução se modificou ao longo do tempo, sendo que, nas primeiras obras, a memória está apegada à experiência das lutas armadas, tratando, portanto, do resultado da percepção tematizada e lembrada do que foi visto e sentido *in loco* durante os confrontos.¹⁰ No caso dos escritores das gerações posteriores, como

8 *Idem, ibidem.*

9 Ou, de acordo com a interpretação, do próprio presente da escrita.

10 Estamos nos referindo à primeira geração de escritores que representaram a Revolução Mexicana, nascidos no final do século XIX. Dentre eles podemos citar: Mariano Azuela (1873-1952), José Vasconcelos (1882-1959), Agustín Vera (1889-1946), Gregorio López y Fuentes (1895-1966), Martín Luis Guzmán (1897-1976) e Nellie Campobello (1900-1986). Tais escritores viveram sua infância e,

Miguel N. Lira (1905-1961), Mauricio Magdaleno (1906-1986), José Revueltas (1914-1976), Juan Rulfo (1917-1986) e Carlos Fuentes (1928-2012), a escrita não se dá a partir da articulação entre memória e experiência, mas cada vez mais com a memória coletiva.

A relação entre a escrita e a memória foi estudada por Joel Candéau em seu livro *Memória e identidade*.¹¹ Segundo o historiador, a escrita atua como um importante veículo de socialização da memória e a estocagem de informações que possibilitam referenciais coletivos de maneira mais eficaz que a tradição oral.¹² Ainda que esta afirmação possa ser relativizada no caso mexicano, cujos *corridos*¹³ constituíam um efetivo meio de circulação e produção do imaginário e da memória em uma sociedade caracterizada por altos índices de analfabetismo – mesmo levando-se em conta o fato de que diversos romances foram publicados inicialmente em folhetins e muitas vezes lidos em voz alta –, não se pode desconsiderar a importância da literatura para a consolidação de uma memória coletiva sobre a Revolução. A escrita, diferente da oralidade, se fixa em um espaço – no caso estudado, nas folhas de um jornal ou em formato de livro – que pode ser transportado e compartilhado com diversas pessoas. O caráter estático da escrita facilita a permanência no tempo do conteúdo expresso, podendo alcançar mais pessoas em um prazo mais longo. Candéau também considera que a escrita pode reforçar o sentimento de pertencimento a um grupo ou cultura – evocando a tese de Benedict Anderson – e também a metamemória.¹⁴ A memória está intimamente ligada à identidade e o que é escrito e posto publicamente, quando lido, reforça a própria identidade do leitor, quando este se identifica com o conteúdo.

na maioria dos casos, tiveram sua formação escolar ainda durante o Porfiriato e já tinham alcançado a maturidade durante a década revolucionária.

11 CANDEAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

12 *Idem*, p. 108.

13 Os *corridos* são canções populares nas quais uma história é musicada. Já eram bastante difundidos durante as guerras de Independência, no século XIX, e tornaram-se, assim como a pintura mural e a literatura, manifestações simbólicas da Revolução Mexicana, por sua ampla difusão durante as batalhas de 1910, muitas vezes contribuindo para a mitificação de líderes revolucionários, como Pancho Villa, Emiliano Zapata e Pascual Orozco.

14 CANDEAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Editora Contexto, 2014, p. 109. Sobre a metamemória, segundo Candéau: “A metamemória, que é, por um lado, a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela e, de outro, o que diz dela, dimensões que remetem ao “modo de afiliação de um indivíduo a seu passado” e igualmente, como observa Michael Lamek e Paul Antze, a construção explícita da identidade. A metamemória é, portanto, uma memória reivindicada, ostensiva”. In: *Idem*, p. 23.

As obras literárias que abordavam o tema da Revolução cumpriam a função de socialização da memória, ao articular textos vinculados à experiência pessoal dos escritores ao sentimento de reconhecimento dessa experiência por parte dos leitores, muitos deles testemunhas das batalhas e do cotidiano da década de 1910. Ainda que nem todas as obras fossem propriamente memórias, como é o caso de *Los de abajo*, *La revancha*, *Campamento*, dentre outras, sua produção intrinsecamente articulada à experiência dos escritores (e reconhecível por muitos leitores) e sua estética realista, ainda que com muitas inovações técnicas, estabeleciam um *como se* ficcional muito familiar à comunidade mexicana¹⁵ das décadas de 1920 e 1930. Atentamos para o fato de que, nesse sentido, aquilo que é parcial, fragmentado e ficcionalizado vincula-se à coletividade, adquirindo um sentido muito mais amplo do que na época de sua produção. Não obstante, em um primeiro momento, anterior à consolidação da tradição do romance da Revolução Mexicana, não se pode enxergar nessas obras representações de uma Revolução unificada, ou seja, “da Revolução” – daí os dilemas das polêmicas de 1925 e 1932 – mas, sim, percepções parciais do passado recente mexicano reconhecíveis a seus leitores.

As primeiras obras literárias foram um dos componentes fundamentais da produção de uma memória coletiva da Revolução. Ela foi construída a partir de relatos, monumentos, livros, canções, símbolos, discursos, espetáculos e obras de arte que difundem imagens que buscam fomentar um imaginário social e orientar de maneira durável as representações, crenças, opiniões, mantendo a ilusão de seu compartilhamento absoluto e unânime. Tais elementos costumam se disseminar – ainda que por vezes de maneiras ambíguas ou mesmo contraditórias – por todas as instituições do corpo social, tais como igrejas, escolas, Estado, família.¹⁶ No caso das revoluções, busca-se redefinir o passado e selecionar os objetos que devem ser perpetuados, de acordo com suas funções para a posteridade – projetar os mesmos valores no futuro ou lembrar do que “foi” (ou aquilo que se quer que seja) a Revolução.¹⁷

É nesse sentido que as obras, quando escritas e vinculadas às experiências de seus escritores, são uma representação particular do que se viu. Mas quando difundidas nas polêmicas e em meios de comunicação intencionados na realização de um pro-

15 Remeto à ideia de Benedict Anderson, pensando o México como uma “comunidade imaginada”. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

16 *Idem*, p. 182.

17 *Idem*, p. 167.

duto comercial¹⁸ ou de uma tradição literária revolucionária, tais obras, enquanto conjunto, vinculam-se a um “dever de memória” que nem sempre está em conformidade com as intenções dos escritores.¹⁹ Essa dissolução de memórias parciais e ficcionalizadas em uma tradição coletiva reforça um sentimento de identidade que se estende além da primeira geração de escritores, tornando-se um instrumento de memória que busca construir uma sensibilidade – modos de ver, perceber e sentir – sobre o passado nas gerações futuras. É o que permite – junto com diversos outros relatos e símbolos – a continuidade dessas temáticas e estética em escritores que não vivenciaram ou eram muito jovens para se lembrar da Revolução. Assim, os escritores posteriores, ainda que apresentem uma literatura descolada da experiência individual e, portanto, da memória individual, colaboraram para a consolidação da memória coletiva sobre a Revolução. Mais que isso, necessariamente atestaram a efetividade dessa memória, definidora não apenas de uma identidade coletiva – o México pós-revolucionário (ou “revolucionário”, como desejava o Estado) – mas elemento fundamental da identidade individual – ser mexicano após a Revolução significava intrinsecamente algo diferente de ser mexicano antes dela.

Como foi demonstrado anteriormente neste trabalho, os romances “revolucionários” eram construídos a partir da incorporação da história como um de seus pilares básicos; tais obras também foram veículos de distintos saberes. Assim, é possível afirmar que nestes romances encontram-se interpretações da história mexicana²⁰ que a monumentalizam ao (re)apresentar personagens, cenas e eventos históricos de maneira afetivamente carregadas e densamente estetizadas. Os romances revolucionários, como demonstrado, estão repletos de cenas históricas e representações de personagens importantes que viveram durante a Revolução. Essa encenação da Revolução vem carregada de valores afetivos – como nos casos do personagem Timoteo, com sua adoração a Villa, em *Vámonos con Pancho Villa*, de Rafael F. Muñoz; e dos camponeses a Zapata, em *Tierra*, de López y Fuentes – que possibilitam uma intensificação desse recordar.²¹

18 O sentido comercial da exploração de romances “revolucionários” foi analisado com perspicácia em TORRES DE LA ROSA, Danaé. *Avatares editoriales de un “género”: tres décadas de la novela de la Revolución Mexicana*. México: Bonilla Artiga Editores; Instituto Tecnológico Autónomo de México, 2015.

19 No caso de Martín Luis Guzmán e José Vasconcelos, as intenções foram mesmo antagônicas a esse “dever de memória” coletivo, situando-se mais como uma contra-memória em relação à memória oficial.

20 Não seria equivocado afirmar que as batalhas e eventos ocorridos durante a década de 1910 rapidamente ganharam uma dimensão histórica, visto terem se tornado um marco temporal logo no início da década de 1920.

21 Sobre a relação entre narrativa, memória e afeto, ver ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação*. Formas

No caso das obras literárias que representaram a Revolução e foram futuramente incorporadas ao cânone do romance da Revolução Mexicana, algumas merecem destaque por se situarem na zona intermediária entre o romance e as autobiografias e memórias – quando não se situam exclusivamente nas últimas. São os casos de *Cartucho* e *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello; as *Memórias* (*Ulises criollo*, *La tormenta*, *El desastre* e *El proconsulado*)²² de José Vasconcelos; *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán; *Apuntes de un lugareño* e *Desbandada*, de José Rubén Romero; e *En la rosa de los vientos*, de José Mancisidor. Ressaltamos que uma análise detida de cada uma dessas obras será evitada, pois a intenção é enfatizar seu sentido coletivo de produção de memórias e de articulação das experiências vividas com o imaginário coletivo mexicano. Os casos de Guzmán e Campobello já foram rapidamente apresentados no segundo capítulo deste trabalho e retornaremos a eles futuramente. Passemos então a uma rápida apresentação dos trajetos e obras de José Rubén Romero, José Vasconcelos e José Mancisidor.

José Rubén Romero nasceu em Cotija de la Paz, Michoacán, e viveu grande parte de sua adolescência em pequenas cidades localizadas nesse estado. A experiência de viver em regiões provincianas marcou profundamente o escritor e foi fundamental não apenas em sua literatura, mas também em sua projeção como diplomata.²³

Esta tensão entre o regionalismo mexicano e o serviço diplomático no exterior é, sem dúvida, um elemento fundamental para compreendermos o local de produção e as relações políticas e intelectuais de Romero. Enquanto escritor, projetava-se em direção ao México “profundo”, no qual os costumes populares e a vida tranquila da província ditavam o tom e as cores de sua literatura viva, inteligente, simples, mas, muitas vezes, ácida em relação ao conservadorismo e à religiosidade presentes

e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

22 Cabe um esclarecimento sobre as memórias de Vasconcelos. Na verdade, existe um quinto tomo, chamado *La flama*, porém sua publicação é muito posterior às outras obras (1959), e nem sempre ela é vista como parte dos quatro primeiros tomos. Em relação às quatro primeiras obras que formam as *Memórias*, apenas *Ulises criollo* e *La tormenta* foram consideradas parte do romance da Revolução Mexicana. Não obstante, optamos por analisar os quatro primeiros tomos por considerar que se constituem como memórias sobre a Revolução Mexicana e o período pós-revolucionário.

23 Em seus ensaios e discursos, José Rubén Romero enfatizava que mesmo quando se encontrava no exterior, sempre procurava comida regional mexicana. Consideramos que esse era um modo do escritor reforçar sua identidade nacional valorizando os hábitos típicos das províncias de seu país. Ver, por exemplo, o discurso *Morelos*, conferência dada em 1942. Lembremos também que a construção da identidade nacional pós-revolucionária se deu de forma articulada a elementos das províncias, como forma de valorizar o “México profundo” como formador do que era “intrinsecamente mexicano”.

nesse ambiente.²⁴ Enquanto funcionário público, Rubén Romero foi nomeado, em 1918, secretário particular do governador Pascual Ortiz Rubio, durante sua administração em Michoacán. Representou, como diplomata, o México na Espanha (1930-1933; 1936), no Brasil (1937) e em Cuba (1939-1943), além de atuar como chefe do Departamento de Publicidade da Secretaria de Relações Exteriores (1921), bem como do Departamento administrativo da mesma área (1924-1930). Durante este período, estabeleceu amizade com Genaro Estrada, que foi, sucessivamente, Oficial Maior, Subsecretário e Secretário de Relações Exteriores.²⁵

José Rubén Romero publicou várias obras, dentre elas *Apuntes de un lugareño* (1932) e *Desbandada* (1934) – ambas de aspecto autobiográfico –, *El Pueblo inocente* (1934), *Mi caballo, mi perro, mi rifle* (1936), *La vida inútil de Pito Pérez* (1938), *Anticipación a la muerte* (1939), *Una vez fui rico* (1942) e *Rosenda* (1946).

Apuntes de un lugareño é uma obra autobiográfica que narra a infância e as primeiras experiências revolucionárias de Rubén Romero. Inicia-se com a descrição do povoado de Cotija de la Paz e segue com a narrativa da história de seus pais, sendo o pai um comerciante liberal e a mãe uma dona de casa inteligente e afeita à leitura.²⁶ Também apresenta brevemente seu irmão – não nomeado – e sua irmã, Rebeca, além da avó – não nomeada – e do avô, Ramón (ambos por parte de pai).

Após a saída da família de Cotija de la Paz, a mesma seguiu em direção à Cidade do México, na qual permaneceu por um tempo. A zona urbana, nesse primeiro momento, significou, na narrativa de Romero, a decadência do pai que, pouco preparado para a vida na cidade, acabou perdendo suas economias devido a uma vida desregrada. O autor dedicou muito pouco espaço para contar essa sua primeira estadia na capital. Rapidamente, o pai conseguiu um trabalho no povoado de Ario de Rosales, no estado de Michoacán.

A partir de então, o autor percorreu sua trajetória por diversas cidades do interior do México, nas quais sua permanência resultava das questões políticas estabelecidas em cada localidade. O interessante desse momento da narrativa é a descrição de sua formação literária – as primeiras experiências como poeta

24 As críticas de Romero a respeito do conservadorismo e do fanatismo religioso serão abordadas com mais profundidade em seguida.

25 CASTRO LEAL, Antonio. Prólogo. In: ROMERO, José Rubén. *Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 2011, p. XVI.

26 A distinção entre o espectro ideológico do pai e a afeição à leitura da mãe é interessante quando se nota que estes são os pilares básicos da formação de Romero: o escritor “herda” a convicção política liberal do pai e o gosto pela leitura da mãe.

em Morelia²⁷; as menções aos seus escritores preferidos, entre eles Zola, Eça de Queiroz, Mirabeau e Trigo²⁸, e o de sua primeira percepção em relação à injustiça social, a partir do trabalho conseguido em um cartório, onde pôde observar as péssimas condições às quais os indígenas eram submetidos.²⁹

O tom de crítica política surgiu de maneira consistente na obra, pela primeira vez, quando Salvador Escalante, chefe municipal de Santa Clara del Cobre, o convidou para ser seu secretário. Escalante, apesar de funcionário público vinculado à administração porfirista, não omitiu críticas ao governo federal. Poucas páginas adiante, Escalante e o pai de Romero anunciaram a adesão à revolução maderista, a qual o escritor logo se juntou.

Vitória a revolução maderista, aparece um quadro bastante representado na literatura pós-revolucionária: a união entre os revolucionários e a aristocracia porfirista. Rubén Romero sintetiza a permanência dessas estruturas em um parágrafo:

En los pueblos la vida ha tomado su pulso normal: el rico manda y el pobre obedece; el cura lanza sus anatemas contra los mismos herejes liberales y azuza a sus fanáticos para que chillen sin cesar. Continúan los mismos sistemas viciados de la dictadura. El indio va por los caminos con su huacal al hombro y el peón se desmaya en el surco para poder cobrar sus miserables 25 centavos.³⁰

Não obstante, a vitória maderista propicia, também, as primeiras eleições democráticas para governador em diversas regiões, como Michoacán. Concorreram o Doutor Silva – apoiado pelos maderistas e descrito por Romero como pessoa caridosa e justa –, Dom Primitivo Ortiz – representante dos setores conservadores e das forças porfiristas – e Bravo Betancourt – que se retira rapidamente da campanha por não contar com nenhum apoio significativo. Após uma campanha que percorreu todo o estado de Michoacán, que teve Romero como secretário, o doutor Silva finalmente ganhou, encontrando dificuldades cedo para montar um gabinete versátil, reunindo inclusive setores conservadores. Ressalta-se a no-

27 ROMERO, José Rubén. Apuntes de um lugareño. In: *Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 2011, p. 44–47.

28 *Ibidem*, p. 62.

29 *Ibidem*, p. 64.

30 ROMERO, José Rubén. Apuntes de um lugareño. In: *Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 2011, p. 96.

vidade dessa experiência democrática, vivenciada e narrada como um momento no qual a política – aos olhos da classe média – pôde contar com a participação popular. Em seu texto, Romero recorda seu encontro com o então presidente Madero.³¹ Após isto, segue-se a narrativa dos sentimentos em relação ao seu assassinato, expressos pelas palavras “dor”, “indignação” e “tristes acontecimentos”.³²

Durante o governo de Victoriano Huerta – sempre tratado por Romero com adjetivos pejorativos –, houve uma série de deposições de cargos públicos, como o do governador Doutor Silva e, posteriormente, de seu substituto, Alberto Yarza, até a administração do governador Garza González, que estabeleceu uma perseguição aos ex-maderistas. Romero mudou-se então para a Cidade do México.³³

Os tempos passados na Cidade do México foram de dificuldades, devido à distância da família e à falta de uma fonte de renda que pudesse lhe trazer estabilidade financeira. Passado algum tempo na capital, o escritor decidiu voltar à Morelia, capital de seu estado natal. Ao retornar, Romero, contudo, foi preso e condenado ao fuzilamento. A narrativa termina justamente quando o protagonista foi salvo, já diante do pelotão de fuzilamento, por seu pai, que trouxe a notícia de que uma conhecida tinha intercedido a seu favor para que o governador renunciasse à sentença.

Desbandada pode ser compreendida como uma continuação direta de *Apuntes de un lugareño*. Ao descrever a vivência tranquila da família de Romero no povoado de Tacámbaro, em Michoacán, a obra apresenta uma narrativa no início mais lenta do que a da obra anterior. É interessante a defesa explícita que Romero fez da Revolução, ao narrar as conversas na loja de roupas que ele administrava: enquanto Perea e Dom Rutilo – dois clientes frequentes – condenavam a Revolução, afirmando que ela não tinha trazido nenhum benefício para a população mais pobre, Bruno – um farmacêutico local –, Romero e seu pai a defendiam como um processo que combateu a miséria e lutou pela liberdade de expressão.

31 “Con una respetuosa curiosidad, hago el examen del señor Presidente. Bajito, nervioso, risueño; su traje bastante descuidado. [...]”

¡Qué bondadoso y qué sencillo, qué demócrata y qué grande, a pesar de su cuerpo de pigmeo, me parece este hombre! Olvida de continuo su investidura de magnate para sentirse humano, muy humano y como un nuevo Quijote, lo mismo alienta un ideal muy alto, que sostiene una conversación ingenua con pastores y campesinos. Su grandeza no tiene nada de brillante. No deslumbra ni atemoriza. Es la grandeza de los buenos y de los humildes que acaba por sobreponerse a todas las demás grandezas”. In: RUBÉN ROMERO, José. *Apuntes de un lugareño*. In: ROMERO, José Rubén. *Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 2011, p. 109.

32 *Idem, ibidem*.

33 *Idem*, p. 121-122.

Grande parte da narrativa é dedicada a contar a rotina e os tipos sociais provincianos, sendo a estabilidade rompida apenas quando o bando de José Inés García Chavez³⁴ invadiu a cidade. Ao fim da história, o pai de Romero encontrava-se desaparecido e sua mãe, à beira da morte. Não obstante, após todos os danos, quando Perea comentou que enfim Romero maldizia a Revolução, este respondeu:

—No, compadre Perea, pillaje y saqueo no son la revolución. Revolución es un noble afán de subir, y yo subiré; es esperanza de una vida más justa, y yo me aferro a ella. Hoy más que ayer me siento revolucionario porque de un golpe volví a ser pobre. La Revolución, como Dios, destruye y crea y, como a Él, buscámosla tan sólo cuando el dolor nos hiere...³⁵

A obra termina poucas páginas após esse trecho, sendo que, apesar das críticas, da violência e dos roubos, a Revolução permanecia como um ideal a ser buscado e defendido.

Se José Rubén Romero tem um olhar positivo para a Revolução³⁶, o mesmo não acontece com José Vasconcelos em suas memórias. Seria improdutivo resumir o conteúdo de suas mais de duas mil páginas. Em linhas gerais, o conteúdo narrado entre *Ulises criollo* e *El proconsulado* aborda desde a infância de Vasconcelos até a sua derrota presidencial, em 1929. A imagem da Revolução, tal como construída pelo intelectual, é de profundo desencanto: após a morte de Madero, apenas o efêmero governo resultante da Convenção de Aguascalientes e o governo de Álvaro Obregón – do qual Vasconcelos foi secretário de Educação Pública –, além de sua própria campanha presidencial, em 1929, pareceram proporcionar algumas esperanças para o México, todas frustradas pela “corrupção” de seus governantes e pelo “imperialismo protestante *yankee*”.³⁷

34 José Inés García Chavez (1889–1918) foi um líder revolucionário conhecido por operar nas regiões de Michoacán, Jalisco e Guanajuato. Inicialmente se juntou à Revolução apoiando a Francisco Madero e, após a morte deste, apoiou as tropas de Pancho Villa. Suas tropas eram conhecidas pela violência com que atacavam, não poupando nem mesmo crianças. Apesar de sua morte ser datada de janeiro de 1918, existem distintas versões sobre o fato, nunca esclarecido.

35 ROMERO, José Rubén. *Apuntes de un lugareño*. In: *Obras completas*. México, D.F.: Editorial Porrúa, 2011, p. 195.

36 Isso não significa que Rubén Romero tenha escrito apenas obras elogiosas sobre a Revolução. Em *Mi caballo, mi perro, mi rifle*, o desencanto do escritor se aproxima do pessimismo de obras como *Los de abajo*.

37 Ainda que os interesses econômicos dos Estados Unidos sobre o México sejam algo fartamente conhecido na historiografia e assumam características claramente imperialistas, Vasconcelos as transforma em teorias da conspiração, sempre representando os Estados Unidos como uma nação protestante utilitaris-

Na concepção de Vasconcelos, Madero seria uma representação de Quetzalcóatl³⁸, sendo o único governante legítimo da história do país³⁹, sem o qual a Revolução se resumiria a intrigas e mesquinhez.⁴⁰ A única pessoa comparável a Madero seria, em sua falta de modéstia, o próprio Vasconcelos, excessivamente comparado com o primeiro presidente revolucionário em *El proconsulado*.⁴¹ Vasconcelos seria o “Madero culto” que, capaz de se precaver dos erros cometidos por seu antecessor, traria a redenção para o México.

Como vimos afirmando, a obra de Vasconcelos é, ao mesmo tempo, uma memória de sua experiência revolucionária e uma contra-memória oficial. Se o Estado mexicano, a partir dos anos 1920, buscava construir uma memória da Revolução a partir da qual as diversas facções se integravam ao “todo coerente” da “família revolucionária”, no qual as diferenças perdiam lugar para as contribuições que cada uma delas tinha dado à Revolução, as memórias de Vasconcelos atacavam diretamente Obregón e Calles⁴², entre diversos outros personagens políticos da época – sempre, assim como Azuela, a partir do que considerava uma traição a seu ideal maderista e católico. A história do México, para Vasconcelos, assim como sua história pessoal – e entrelaçada a ela –, apre-

ta que, antagônica aos ideais católicos hispânicos, (em sua visão, fundamentais para a evolução da civilização mexicana), buscava não só o domínio econômico do país, mas também a imposição seus valores culturais, denominados por Vasconcelos de “pochismo”, associados a interesses materiais e financeiros e a práticas escusas e desleais de obtenção de vantagens sobre os outros. As teorias da conspiração aparecem através de grupos de bancários e advogados que possuíam um projeto claro de dominação do México. Esse elemento pode ser observado ao longo dos tomos *La tormenta*, *El desastre* e *El proconsulado*.

38 VASCONCELOS, José. *Ulises criollo*. In: *Memorias*. Tomo I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 368. Quetzalcoatl é um deus pertencente à mitologia azteca, representado por uma “serpente emplumada”. Sua mitologia estava associada à sabedoria, iluminação, civilidade, morte e ressurreição.

39 *Idem*, p. 434.

40 VASCONCELOS, José. *La tormenta*. In: *Memorias*. Tomo I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 502.

41 VASCONCELOS, José. *El proconsulado*. In: *Memorias*. Tomo II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 607-608; 633; 670; 682.

42 Ver VASCONCELOS, José. *Ulises criollo*. In: *Memorias*. Tomo I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 240; 432; 442. VASCONCELOS, José. *La tormenta*. In: *Memorias*. Tomo I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 510; 529-530; 828. VASCONCELOS, José. *El desastre*. In: *Memorias*. Tomo II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 32; 76; 167; 207-208; 312; 315; 585. VASCONCELOS, José. *El proconsulado*. In: *Memorias*. Tomo II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 133. Geralmente, a imagem de Calles aparece associada ao militarismo, ao protestantismo, à crueldade, corrupção e assassinato. Vasconcelos, personalidade movida pelas paixões, não se preocupou em ser comedido em seus textos, o que resultou em relatos inflamados que muitas vezes tendem ao exagero.

sentava a estrutura de uma tragédia, um país condenado à barbárie, corrupção e fracasso. Ou seja, uma história decadente.

Vasconcelos é, provavelmente, o intelectual mais controverso que investigamos. De grande relevância na história da educação do país, principalmente nos anos à frente da Secretaria de Educação Pública; idealizador de obras importantes para a valorização da mestiçagem, como é o caso de *La raza cósmica*; incentivador das artes públicas na primeira metade da década de 1920, Vasconcelos caiu em um pessimismo e conservadorismo que o levou aos extremos de publicar uma revista de matizes nazi-fascistas, como foi o caso de *Timón*.⁴³ Filósofo movido pelas paixões, sofreu críticas por muitos e teve seu nome relegado a um semi-ostracismo por décadas.⁴⁴ Vasconcelos, ao longo de sua vida, passou a apoiar ditaduras latino-americanas e europeias – como o franquismo⁴⁵ –, defendeu posições antissemitas, elogiou Cortés e a Conquista, e criticou Juárez e a Reforma.⁴⁶ Era óbvio que deixasse de agradar à intelectualidade mexicana, majoritariamente liberal e progressista.⁴⁷

É o contraditório e polêmico que justifica a riqueza de Vasconcelos enquanto objeto de estudo. Assim, estamos de acordo com Romilda Costa Motta de que não houveram “dois Vasconcelos”⁴⁸, mas sim um único, de difícil apreensão, visto o dinamismo e a intensidade de sua personalidade. Assim, o que deve ser captado em sua autobiografia, dividida em vários volumes, é o movimento, a transformação de sua identidade durante a segunda metade dos anos 1930. “Movimento” é uma palavra importante, pois nos permite compreender melhor que o que se nota não é um

43 Infelizmente, não tivemos acesso a nenhum exemplar da revista, mas uma breve e interessante análise sobre a mesma pode ser encontrada em BAR-LEWAW M., Itzhak. La revista *Timón* y la colaboración nazi de José Vasconcelos. *Alicante*: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-revistatimony-la-colaboracion-nazi-de-jose-vasconcelos/> Acesso em: junho de 2020.

44 Ver PITOL, Sergio. Liminar. In: VASCONCELOS, José. *Ulises criollo*. Edición Crítica. FELL, Claude (Coord.). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa etc.: ALLCA XX, 2000, p. XXIII.

45 E foi, de fato, condecorado por Franco. Ver MOTTA, Romilda Costa. *José Vasconcelos. As memórias de um “profeta rejeitado”*. São Paulo: Alameda, 2015, p. 45.

46 Ver PITOL, Sergio. Liminar. In: VASCONCELOS, José. *Ulises criollo*. Edición Crítica. FELL, Claude (Coord.). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa etc.: ALLCA XX, 2000, p. XXIII; CRESPO, Regina Aída. Retratos de México, retratos de Brasil: José Vasconcelos, Monteiro Lobato, Paulo Prado y sus visiones del “nacional”. In: *Revista Intellectus*. Rio de Janeiro: UERJ, Ano 4, Vol.II, 2005, p. 1-16.

47 O próprio Vasconcelos, com sua personalidade geniosa, não poupou intelectuais e ex-aliados em suas memórias, chegando mesmo a menosprezar o Ateneu da Juventude, do qual fez parte.

48 Ver MOTTA, Romilda Costa. *José Vasconcelos. As memórias de um “profeta rejeitado”*. São Paulo: Alameda, 2015, p. 24-25. A autora responde a uma tese de Martha Robles que defendia a existência de dois Vasconcelos “contraditórios”, “irreconciliáveis”, antes e após 1929.

Vasconcelos pronto, coerente, unificado, mas sim uma personalidade *em construção*, na qual as contradições e ambiguidades revelam as brechas dessa personalidade que parece nos escapar a todo momento. Como aponta Víctor Díaz Arciniega, o que se encontra em suas memórias é a reconsideração do homem dentro de seu processo de conformação natural como “ser”.⁴⁹

As obras autobiográficas de Vasconcelos, mais do que a sua trajetória de vida, nos apresentam momentos de indefinição e mudanças em sua postura política. Nelas, Vasconcelos não é mais o homem que via na Revolução a possibilidade de redenção para o país e nem procurava atuar na burocracia pública para alcançar seus objetivos – como havia feito na década de 1920 –, mas ainda não era o reacionário que defendia ditaduras e apoiava o franquismo. Na verdade, parece consideravelmente complexo e improdutivo rotular o posicionamento do filósofo em suas autobiografias – mesmo porque suas posições não parecem seguir uma linha óbvia ao longo das obras. O mais próximo que se pode chegar disso é apresentá-lo como um “antimoderno”, a partir de alguns elementos propostos por Antoine Compagnon⁵⁰: um tímido anti-iluminismo⁵¹; o pessimismo; a noção de decadência; o sublime; e a vituperação.⁵² Em relação à contrarrevolução, outro aspecto que Compagnon destaca como característico dos antimodernos, não se verifica ou deve ser, no mínimo, matizado: Vasconcelos não é um antirrevolucionário, mas, assim como Azuela, considera que os princípios revolucionários foram traídos por oportunistas e corruptos. A crítica da Revolução, mais uma vez, foi feita a partir do que se desejava que a Revolução tivesse sido, mas não foi. As memórias de Vasconcelos, como todas as outras memórias, apresenta *uma* visão da Revolução que se sustenta a partir de uma concepção moral regeneradora que foi destruída após a morte de Madero e não conseguiu ser recuperada mesmo nos momentos mais otimistas, nos quais o escritor participou ativamente.

49 DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. La voz: el eco. Vasconcelos: lección de historia y vida. In: VASCONCELOS, José. *Ulises criollo*. Edición Crítica. FELL, Claude (Coord.). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa etc.: ALLCA XX, 2000, p. 732-775.

50 COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos*: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

51 Vasconcelos não é um obscurantista e, apesar de sua atração por aquilo que lhe parece “místico”, não poderia ser considerado um anti-iluminista por completo. No entanto, considera a filosofia grega e o Iluminismo inferiores ao catolicismo, como afirma em algumas passagens de suas memórias.

52 Vasconcelos também pode ser considerado um esotérico, visto o aspecto místico de muitas de suas argumentações – presente principalmente *La raza cósmica*, na qual resgata o mito de Atlântida – e sua espiritualidade que, embora católica, apresentava certa heterodoxia.

É notório, no entanto, o conservadorismo de Vasconcelos, como fica evidente na concepção da história mexicana apresentada nas memórias. Para o filósofo, o período anterior à Conquista seria marcado pela barbárie e a vulgaridade, enquanto esta seria a maior epopeia continental, protagonizada pelos heróis da ação e do misticismo.⁵³ O herói máximo dessa epopeia não poderia ser outro que Hernán Cortés, defendido muitas vezes por Vasconcelos, servindo de parâmetro de superioridade, seja em relação aos liberais da Reforma, seja em relação aos caudilhos do presente de sua escrita.⁵⁴ A segunda epopeia seria a Independência. Porém, aos olhos de Vasconcelos, esta foi menor do que a primeira, pois incompleta, visto o predomínio dos estrangeiros na economia mexicana.⁵⁵ Se a Conquista foi, para o ensaísta, um momento glorioso para a história mexicana, Juárez e a Reforma foram elementos antagônicos ao progresso histórico, sempre em oposição à Igreja Católica e favoráveis ao protestantismo.⁵⁶

No entanto, apesar desses elementos conservadores, Vasconcelos, ao longo de suas memórias se representa como um defensor das liberdades democráticas, colocando-as como o ponto de crítica ao Estado pós-revolucionário, representado como autoritário.⁵⁷ A configuração desse autoritarismo encontraria sua origem

53 VASCONCELOS, José. *El proconsulado*. In: VASCONCELOS, José. *Memorias*. Tomo II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 972.

54 O trecho a seguir exemplifica essa apropriação da imagem de Cortés: “No le perdonamos [Cortés] nosotros que con menos sangre de la que ha derramado cualquier caudillo local, nos dio de fronteras: Alaska, por el Norte, y por el Sur, el Istmo de Panamá. Y al que de esta suerte hizo de cien tribus en la Edad de Piedra una nación que llegó a pesar en el mundo por el siglo XVIII, lo tenemos expulsado hasta de nuestra geografía; le negamos lo que se otorga sin discusiones a cualquier Livingston anglosajón: el derecho de dar su nombre a los territorios de sus descubrimientos. [...] El indio agradece a Cortés que lo haya librado de Moctezuma. VASCONCELOS, José. *La tormenta*. In: *Memorias*. Tomo I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 874-875. O elogio de Cortés, no entanto, não é um elemento de uma virada política de Vasconcelos, pois já se encontrava na introdução da *Raza cósmica*.

55 VASCONCELOS, José. *El proconsulado*. In: *Memorias*. Tomo II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 972.

56 Ver VASCONCELOS, José. *Ulises criollo*. In: *Memorias*. Tomo I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 158; 159; 170. VASCONCELOS, José. *El desastre*. In: *Memorias*. Tomo II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 412-413; 584. A crítica aos liberais do século XIX significava também uma crítica à elite política pós-revolucionária, que se via como continuadora do projeto liberal.

57 A complexidade do pensamento de Vasconcelos se expressa em diversas frentes políticas: ao passo que condena “extremos” como o marxismo e o fascismo, em *El proconsulado*, durante viagem à Colômbia, se aproxima do grupo dos Leopardos – nacionalista de tendências fascistas –, percebendo neles uma superação da dicotomia liberalismo-conservadorismo e uma defesa dos valores hispânicos. É preciso ressaltar que Vasconcelos escrevia em um momento no qual não se tinha a clareza de hoje em torno do tema e o autor parecia vincular o fascismo apenas à Itália de Mussolini e ao nazismo hitleriano. Não obstante, o filósofo acabaria por defender a política hitlerista anos depois, ainda que sem a consciência

no momento em que Obregón indicou Calles como seu sucessor e encontrou respaldo posterior na eliminação da oposição à reeleição de Obregón. A defesa da democracia e a denúncia do autoritarismo estatal fizeram-se ainda mais evidentes no quarto tomo de suas memórias, quando descreveu a perseguição que ele e seus apoiadores sofreram em 1929.⁵⁸ A maior parte dos fatos narrados por Vasconcelos, bem como seus argumentos, foram mais tarde reapresentados e reafirmados por outro escritor, que narrou suas memórias da campanha vasconcelista, da qual participou quando jovem: Mauricio Magdaleno.⁵⁹

É ainda mais complicado relacionar Vasconcelos apenas ao conservadorismo sendo que, em *El proconsulado*, o intelectual voltou a defender ideias revolucionárias, reafirmando a necessidade de se ir mais longe que Madero e aprofundar algumas das reformas que já vinham sendo implementadas, como é o caso da reforma agrária⁶⁰, defendendo os *ejidos* e elogiando o Artigo 123 da Constituição de 1917. Nas páginas de *El proconsulado*, Vasconcelos reproduz e reafirma um discurso proferido durante a campanha presidencial de 1929, na cidade de Apizaco, no estado de Puebla, no dia 8 de junho. Destacamos um trecho para demonstrar como Vasconcelos, ainda durante a escrita do livro, não havia se desvinculado completamente de seus ideais revolucionários:

Decidle también, campesinos en masa, decidle al candidato de la burguesía revolucionaria [Pascual Ortiz Rubio], decidle que el latifundio

da associação entre esta e o extermínio de judeus, ciganos, negros etc. Sobre as críticas ao marxismo e ao fascismo, ver: VASCONCELOS, José. *La tormenta*. In: *Memorias*. Tomo I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 779-780. VASCONCELOS, José. *El desastre*. In: *Memorias*. Tomo II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 395; 506. VASCONCELOS, José. *El proconsulado*. In: *Memorias*. Tomo II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 1025-1026. Sobre a aproximação de Vasconcelos com os Leopardos ver: VASCONCELOS, José. *El proconsulado*. In: *Memorias*. Tomo II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 965-966; 990-991.

58 É bastante interessante o fato de Vasconcelos mencionar *La sombra del Caudillo* como representação da política mexicana. Ver VASCONCELOS, José. *El desastre*. In: *Memorias*. Tomo II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 230; VASCONCELOS, José. *El proconsulado*. In: *Memorias*. Tomo II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 703.

59 MAGDALENO, Mauricio. *Las palabras perdidas*. 1ª edição eletrônica. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2015. As memórias de Magdaleno sobre Vasconcelos apresentam o encanto e a admiração que ele e outros jovens de sua geração – como Salvador Azuela, filho de Mariano Azuela – sentiam por Vasconcelos. Ainda que as memórias contenham um tom de encantamento juvenil, Magdaleno não apresenta nenhuma crítica a Vasconcelos, que nos últimos anos de sua vida já era conhecido por posições claramente reacionárias.

60 VASCONCELOS, José. *El proconsulado*. In: VASCONCELOS, José. *Memorias*. Tomo II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 701.

no volverá a establecer su dictadura de miseria sobre la población campesina. [...] El ejido no es transitorio, como no es transitoria la obra de la revolución, como no son transitorios los derechos de los obreros consignados en el artículo 123, como no es transitorio el progreso. Transitoria es la fortuna de todos estos traficantes, que ayer no más dejaron la mesa de juego y hablan ahora de la moralidad.⁶¹

É preciso atentar para a operação realizada por Vasconcelos ao deslocar um discurso pronunciado nove anos antes da publicação de *El proconsulado*, formulando uma justaposição que parece ofuscar as diferenças de ocasião e temporalidade entre os dois momentos. É notório que o Vasconcelos que escreve as memórias não apresenta a mesma linguagem e tampouco se posiciona da forma como queria dar a entender quando transpõe seu discurso de tempos anteriores em sua narrativa. No entanto, ao realocar o discurso, Vasconcelos busca indicar que sua luta foi pela Revolução, que significava, em sua concepção, a redenção das classes populares comandadas pela elite intelectual mexicana. A crítica vasconceliana não era contra as ideias defendidas pela elite política pós-revolucionária, mas sim contra o que considerava suas práticas deturpadas. Se isto não se encaixa com a defesa da Conquista e de valores conservadores igualmente expressos por Vasconcelos, esta questão o intelectual não resolveu – e nem procurou resolver.

Além da perspectiva antimoderna de Vasconcelos, consideramos situar a linha de pensamento do filósofo em suas autobiografias a partir de dois espectros de ideias político-intelectuais: um liberalismo-conservador próximo ao de Rodó e Ortega y Gasset, e uma perspectiva sobre a modernidade que dialoga com as ideias expressas por Sarmiento em *Facundo*.⁶²

Em relação a Ortega y Gasset, Sergio Pitol menciona a decepção de Vasconcelos após um encontro com o filósofo espanhol durante o exílio do mexicano após a derrota nas eleições de 1929, e aponta que um diálogo entre ambos seria impossível, visto o contraste entre as ideias do mexicano – pautadas em um vitalismo, uma “energia irracionalista”, messianismo, concepções decimonônicas, aproximações a Bergson, Shopenhauer, ao induísmo; em refutações a Nietzsche⁶³

61 *Idem*, p. 736–737.

62 SARMIENTO, Domingo F. *Facundo: civilización y barbárie*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.

63 Essa refutação a Nietzsche deve ser mensurada: se Vasconcelos não está de acordo com as críticas de Nietzsche ao cristianismo, se apropria da concepção nietzschiana vitalista de dizer “sim” à vida e vivê-la em sua totalidade, aceitando os prazeres e os desgostos que ela possa trazer. É possível dizer que principalmente os dois primeiros tomos de sua autobiografia foram escritos a partir dessa

– e às propostas de Ortega y Gasset.⁶⁴ No entanto, discordamos dessa oposição e vemos em ambos os pensadores muitas semelhanças, sobretudo em uma concepção aristocrática da democracia, ou seja, ambos a aceitam compreendendo sua capacidade de seleção, permitindo que os mais aptos governassem.⁶⁵

As semelhanças entre Rodó e Vasconcelos são ainda mais claras: o elitismo intelectual; o catolicismo; o hispanismo espiritual como oposição ao utilitarismo estadunidense; a necessidade de educação das massas; a apropriação de autores como Ernest Renan e Oswald Spengler. Vasconcelos, assim como o intelectual uruguaio, compreende a necessidade de se educar as camadas populares, principalmente como forma de evitar ditaduras militaristas e caudilhescas – para ele o maior mal do México. Essa educação deveria vir acompanhada de uma valorização do catolicismo e do legado espanhol, segundo ele, alinhados ao “espírito” latino-americano e, conseqüentemente, mexicano.

Por fim, a apropriação que Vasconcelos faz da obra *Facundo* (1845), de Sarmiento. Em diversos pontos de sua autobiografia, o filósofo apresenta um contraste entre o campo – inculto, selvagem – *versus* a cidade – local da cultura, fundamentalmente europeia e propagada por mestiços e *criollos*.⁶⁶ Essa “barbárie”, “resquício da cultura asteca”, só poderia ser combatida por meio da educação. Nesse sentido, Vasconcelos via em Sarmiento um exemplo, por sua obra de “regeneração” da Argentina.⁶⁷

concepção nietzschiana, construindo para si a imagem de um erudito que não se conformava apenas com a leitura de livros e a formulação de teorias, mas que também desfrutava plenamente da vida, principalmente através do sexo, das viagens e da bebida. Para as concepções de Nietzsche acerca da vida, ver NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

64 Ver PITOL, Sergio. Liminar. In: VASCONCELOS, José. *Ulises criollo*. Edición Crítica. FELL, Claude (Coord.). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa etc.: ALLCA XX, 2000, p. XXV.

65 Sobre as ideias de Ortega y Gasset, ver o capítulo 3.

66 O trecho a seguir expressa com clareza essa aproximação: “Desde el principio nuestra sociedad padece la periódica invasión de la barbárie del campo sobre los centros de cultura que se forman en la ciudad. Cada revolución ha sido el desencadenamiento salvaje que arrasa el trasplante europeo penosamente cultivado por mestizos y criollos. Así, nuestras ciudades son islotos en un mar de incultura. Desde la época de las misiones, la dificultad de penetración en la masa indígena explica el constante peligro de la idea cristiana, diseminada en un ambiente que sigue siendo azteca en su capa profunda. Transformar este aztequismo subyacente es una condición indispensable para que México ocupe sitio entre las naciones civilizadas. Mientras no sean educadas las masas, subsistirá el sistema de sacrificios humanos así se llame Victoriano Huerta o Plutarco Elías Calles el Moctezuma en turno”. In: Ver VASCONCELOS, José. *Ulises criollo*. In: *Memorias*. Tomo I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 432.

67 VASCONCELOS, José. *El desastre*. In: *Memorias*. Tomo II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 195.

A apropriação de *Facundo* é explicitada na forma como Vasconcelos vê Pancho Villa. Ao descrever diversas atrocidades cometidas por Villa quando de sua atuação no governo convencionalista de Eulalio Gutiérrez – do qual Vasconcelos também fez parte –, Vasconcelos afirma:

De pronto se hacía realidad otra vez en nuestro suelo el tipo del Facundo de Sarmiento, la bestia que la Argentina liquidó desde el cuarenta. Y peor aún, porque Facundo Quiroga nunca dominó a Buenos Aires ni juntó grandes ejércitos, y nuestro Facundo se posesionaba rápidamente de todo el país y mandaba divisiones; se hacía acompañar de un agente especial de Washington y mantenía representación personal en la capital del imperio.⁶⁸

Se Villa é equivalente a Facundo, Carranza seria semelhante ao general Rosas, pois, em diversos momentos, Vasconcelos compara a crueldade de Villa como resultado de sua brutalidade e incultura, sendo portanto “natural” aos olhos do escritor, enquanto a de Carranza seria deliberada, fruto do cálculo.⁶⁹

Após essas considerações, torna-se evidente a imagem que Vasconcelos constrói sobre as camadas populares: descendentes da “barbárie” asteca, elas eram, no entanto, menos nocivas do que os governantes mexicanos – especialmente os militares – que se utilizavam do cálculo e racionalidade para submeter a nação ao seu domínio, marcado pela corrupção e o assassinato. Apenas a educação e o reforço do hispanismo católico poderiam redimir as “massas” e proporcionar a mudança política que expulsaria os “corruptos” do centro do poder. Enquanto a “barbárie” era o resquício de práticas astecas – como os sacrifícios humanos –, o cristianismo seria o fundamento de uma civilização espiritual.

É importante notar as diferenças entre a autobiografia de José Vasconcelos e a de José Rubén Romero ao representar a cultura popular, pois enquanto para o segundo sua personalidade se formou a partir dessa cultura – em suas memórias, encontramos imagens da vida provinciana como simples, inocente, preenchida por anedotas –, para Vasconcelos ela é sempre externa e muitas vezes negativa. A distinção é mais significativa quando consideramos que cada

68 VASCONCELOS, José. *La tormenta*. In: *Memorias*. Tomo I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 624.

69 Para uma comparação entre Villa e Carranza, ver especialmente o capítulo “Ya viene el cortejo” do tomo *La tormenta*. VASCONCELOS, José. *La tormenta*. In: *Memorias*. Tomo I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 526-529. Comparação semelhante aparece na página 730 do mesmo tomo.

uma dessas autobiografias constrói não apenas a imagem e memória de si, mas também a imagem e memória de *um* país, de *uma* ideia do que é o México e seu povo. Nesse sentido, enquanto em *Apuntes de un lugareño* e *Desbandada* percebemos uma imagem de si que se adequa às imagens desejadas pelos defensores da “cultura revolucionária”, as obras de Vasconcelos são opostas a ela.

É preciso se atentar às dimensões temporais dessas memórias: enquanto fazem um balanço de seu passado – e conseqüentemente do passado de seu país –, buscam agir no presente e permanecer no futuro. As memórias de Romero são propícias a um intelectual que se encontra inserido nas esferas de poder e deseja nelas permanecer, o que permite ao autor olhar para o passado e a Revolução com benevolência e, indiretamente, ver um futuro melhor do que o passado. As de Vasconcelos carregam a amargura da derrota, o desejo de atacar seus vencedores e um futuro que parece repetir o passado. Mais que isso, o tempo na obra vasconceliana parece ser sempre uma reprodução desse passado, sempre resistente às possibilidades de mudança, sejam elas a Conquista, o maderismo ou sua campanha eleitoral.

Essas obras memorialistas tinham os leitores mexicanos como público alvo e buscavam construir uma identificação entre estes e os escritores. Ao abordarem a Revolução, é possível afirmar que o objetivo ia muito além de construir uma representação de suas trajetórias e identidades, mas sim compartilhar uma ideia de país que envolvia projetos em construção e projetos derrotados. É de se imaginar que mesmo Vasconcelos não desejasse apenas falar da derrota de um país, em sua visão, mas, ao publicar suas obras, apresentasse ainda uma esperança oculta de que sua utopia hispano-cristã pudesse ser compreendida e colocada em prática algum dia.

No entanto, é preciso esclarecer que as memórias não são compostas apenas pela recordação, mas nelas, como aponta Paul Ricoeur⁷⁰, encontram-se a seleção e o esquecimento. A seleção e o esquecimento estão presentes em ambas as obras, de Romero e de Vasconcelos, não só no que toca às suas trajetórias pessoais⁷¹, mas também sobre o que quiseram mostrar da própria Revolução. Assim, Romero não oculta a violência intrínseca a ela, mas a representou em segundo plano: em *Apuntes de un lugareño*, ela mal aparece nas cenas de batalha e, em *Desbandada*, é apresentada como inferior à Revolução, que representa, acima de tudo, a justiça social. Em Vas-

70 RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. Ver especialmente o item 3 da terceira parte, no qual trata do esquecimento.

71 É sintomático que Vasconcelos fale mais de suas aventuras amorosas em seus primeiros dois tomos do que no terceiro e quarto, buscando construir uma imagem de si e do seu passado moralmente mais aceitável.

concelos, encontra-se pouca precisão nos dados apontados e equívocos em diversos argumentos, além do fato do filósofo não se preocupar com o que de fato foi feito durante os governos pós-revolucionários – a não ser quando ele próprio estava envolvido. O esquecimento/apagamento também fez parte da própria construção da tradição do romance revolucionário, mas este assunto será abordado mais adiante.

Antes de seguir para outro tema, é importante abordar a mais esperançada das obras autobiográficas: *En la rosa de los vientos* (1941), escrita por José Mancisidor. Composta tendo o romance proletário⁷² como referência, o didatismo atua como ficcionalizador da obra, visto ser pouco provável que a realidade cotidiana possa se reduzir aos personagens e situações modelares encontrados na trama. Quase toda a narrativa é previsível, apesar de interessante como documento. Se os personagens são estereotipados e as situações históricas funcionam como engrenagens enrijecidas em direção a um futuro que nunca se realiza (o comunismo), não deixa de ser interessante como esforço literário ao conjugar a trajetória de Mancisidor à de seu país e encaixá-la em uma teoria que se pretendia universalista.

Assim como no caso de Romero, Mancisidor remeteu ao pai como primeira influência política. O didatismo da obra já se revela nesse primeiro momento:

Porque mi padre era un hombre. Un hombre cabal. Fuerte, ponderado, sencillo en sus gustos y seguro de sí mismo.

[...]

Lo recuerdo ante su mesa de trabajo. Haciendo puros cuyo aroma me adormecía y se impregnaba de mis ropas. Grave y reservado, pero alegre siempre. Con una alegría de vivir sin ostentaciones y con un optimismo en la vida que las gentes envidiaban.

Un día el capataz se acercó a su mesa de trabajo con unos papeles en la mano y aconsejó:

¡Tomás, firma aquí!

Mi padre hojeó los papeles y alzando el rostro le respondió:

72 O romance proletário foi uma literatura que se manifestava dentro dos marcos do realismo socialista. Difundida pela União Soviética, principalmente a partir do governo de Stalin, foi inspirada no escritor russo Máximo Gorki (1868-1936) e adaptada a disseminar as ideias socialistas, propagadas principalmente a partir da URSS. Suas características principais são o realismo, o didatismo, a linearidade narrativa e a exposição das teorias socialistas ao longo da narrativa.

—No, no puedo firmar. Si se tratara de una escuela... Pero para una iglesia... Me niego. Escuelas son las que nos hacen falta; iglesias, no.

[...]

Un movimiento huelguístico lo alejó de su nuevo puesto. A su lado, sin comprender lo que explicaba, le oí hablar de derechos, de deberes, de obreros y patronos y de cien cosas más que no podría recordar.⁷³

Mais que uma visão idealizada do pai, foi o primeiro momento de consciência social de Mancisidor, sendo que, nesse momento, ela se manifestou apenas como um vago conjunto de palavras, sem conteúdo certo. O autor nos apresentou a rejeição do pai à Igreja Católica e seu contato com os operários e as greves. Ali estavam os fundamentos de uma educação socialista. Poucas páginas adiante, Mancisidor nos apresentou suas primeiras leituras: *Germinal*, de Zola; *Os miseráveis* e *Os trabalhadores do mar*, de Victor Hugo; e textos de Kropotkin.⁷⁴ Elas viriam a atestar uma primeira formação crítica a partir da literatura.

Após um tempo, Mancisidor, junto com dois amigos – Efrén e *El Chino* – ingressaram na Escuela de Maestranza de la Secretaría de la Marina. Aí conheceram *Tejón*, um personagem que afirmava ter dado a volta ao mundo e conhecido as formas de exploração que atingiam todas as cores e tipos de pessoas.⁷⁵ São nas palavras de *Tejón* que encontra-se a primeira menção – discreta – ao comunismo: “—Tú y yo somos tan mi-se-ra-bles como un negro en Africa o un índio del Perú. La misma miseria nos une, sin que cuente para nada la variedad de la piel... Día llegará, sin embargo, en que esto acabe para siempre”.⁷⁶ O fato do personagem dizer ter dado a volta ao mundo embasa sua afirmação da miséria como algo universal e independente de cor de pele ou localização territorial. De certa forma, a diferença gradual entre os níveis sociais tampouco importa, visto ser a sociedade dividida em exploradores e explorados.

73 MANCISIDOR, José. *En la rosa de los vientos*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Editora M. Aguilar, 1965, Tomo II, p. 587.

74 Piotr Kropotkin (1842-1921) foi um geógrafo e escritor russo, conhecido por seu ativismo político de vertente anarco-comunista.

75 MANCISIDOR, José. *En la rosa de los vientos*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Editora M. Aguilar, 1965, Tomo II, p. 597-598.

76 *Idem*, p. 599.

Outro personagem importante na narrativa é León Cardel, um misterioso presidiário da Escola da Marinha. Ao que tudo indica, o crime cometido por León se justificaria a partir de ações contra a ditadura de Porfirio Díaz. León acaba sendo o guia intelectual e político de Mancisidor e seus amigos.

Com o passar do tempo, a Revolução maderista começou, Díaz foi deposto – na obra chamado simplesmente de “el Dictador” –, mas a exploração dos mais pobres e a tensão social continuaram. León Cardel avisou que esse era apenas o início de uma luta ainda mais dura.⁷⁷ Rapidamente – na página seguinte – o governo de Madero caiu e a Revolução recomeçou.

Na segunda parte da obra, vemos as batalhas contra Huerta e contra as tropas de Pancho Villa. Dito isso, é preciso ressaltar que, em várias passagens, nem a temporalidade, nem a espacialidade da narrativa são claras ao leitor. As cenas de batalha são vagas. A formação dos *Batallones Rojos*⁷⁸ e a menção à Constituição de 1917 são uns dos poucos marcos referenciais apresentados.

Nessa segunda parte, novos personagens foram introduzidos. Dentre eles destaca-se *El Canteado* – um camponês capitão da tropa na qual Mancisidor atua – e *El Rata* – um operário. Tratam-se de personagens idealizados e, nesse sentido, a obra de Mancisidor distingue-se bastante dos outros cânones do romance da Revolução Mexicana. *El Canteado*, longe de representar o modo de conduta e fala dos camponeses revolucionários, é antes alguém que dominava um espanhol culto e todo o tempo proclamava discursos sobre a importância da luta pela terra. Perde destaque e tem sua importância relativizada apenas quando resolve discutir o sentido da Revolução com os operários que, no marxismo-leninismo, constituem a única classe capaz de liderar a revolução comunista.

Dois elementos encontram-se presentes em diversas partes da obra: 1) a superioridade do operário em relação ao camponês, sendo que a consciência de classe manifestada por *el Canteado* é representada como algo incompleto e apenas parcialmente abrangente, como evidenciado em todas as cenas nas quais o camponês discute com seus companheiros operários; 2) uma deturpação da realidade, pois, apesar da presença de elementos do marxismo no discurso da Casa del Obrero Mundial, os combatentes dos *Batallones Rojos* provavelmente não enxergavam na Revolução Mexicana uma revolução marxista. Mancisidor usa a Revolução Mexicana e suas memórias para justificar a interpretação marxista da superioridade da

77 *Idem*, p. 621.

78 Os *Batallones Rojos* foram tropas formadas por trabalhadores após um pacto entre os carrancistas e a Casa del Obrero Mundial.

classe proletária sobre a camponesa e a necessidade da revolução comunista. Na escrita de si de Mancisidor não cabem lacunas, não há espaço para indecisão ou erros: tudo pende para a luta em prol da revolução comunista, na qual ele enxergava na Revolução Mexicana uma etapa. Se no mundo extratextual Mancisidor encontrava-se plenamente integrado à administração governamental, atuando como colaborador de Gonzalo Vásquez Vela, secretário de Educação Pública durante o governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940), o Mancisidor personagem de *En la rosa de los vientos* foi dispensado das forças revolucionárias e terminou o livro como lavrador ao lado de *el Canteado*, alimentando esperanças de uma próxima revolução.

Após a vitória carrancista, a obra conclui com a dispensa de vários combatentes dos *Batallones Rojos*⁷⁹, entre eles o protagonista. José – cujo sobrenome nunca é mencionado, mas sabe-se ser o alter-ego do autor – passa a dedicar-se ao trabalho simples do campo, ansiando pela chegada do dia em que os trabalhadores voltariam a lutar e uma nova revolução seria feita – subentendida como a revolução comunista.

Ao refletir sobre o aspecto temporal da memória, é possível afirmar que a elaborada por Mancisidor pouco se direciona para o passado. Não é a intenção do autor repensar os anos passados, mas sim atuar no presente através da propaganda comunista e se direcionar ao futuro, rumo à revolução proletária. De certa forma, no início dos anos 1940 e com a adesão do PCM à frente ampla, o que resultou em uma vinculação cada vez mais estreita com o PRM, essa defesa da revolução marxista era mais retórica que prática, visto o esvaziamento de sentido pelo qual o Partido Comunista começava a passar. No entanto, não deixa de ser interessante notar como Mancisidor constrói a melhor imagem possível do povo mexicano, representado pelos operários e camponeses: eles eram agentes da história, capazes de lutar e transformar a realidade.⁸⁰ Em relação à obra de Mancisidor analisada no capítulo anterior – *La ciudad roja* –, o escritor deu um salto qualitativo significativo em torno da representação das camadas populares, ao dar menos lugar às vanguardas e condensar o poder revolucionário nos setores populares. Nas imagens de Mancisidor, o povo é “grandioso”⁸¹, os negros têm

79 Embora a obra não apresente nenhuma autocrítica ao papel desempenhado pelos *Batallones Rojos*, destaca-se o clima de abandono dessas tropas pelo governo. A conotação é mesmo de uma traição, que as classes populares superariam na luta pela revolução verdadeiramente redentora.

80 Na obra, a Constituição de 1917 é também resultado dessa luta. Ver MANCISIDOR, José. *En la rosa de los vientos*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Editora M. Aguilar, 1965, Tomo II, p. 671.

81 *Idem*, p. 620.

corpos atléticos, musculosos e esbeltos que lhes dão aspectos dignos – algo muito diferente do que é apresentado por escritores como Vasconcelos ou Ferretis.⁸²

Após a análise dos três autores, é possível refletir sobre outro aspecto das memórias: a ficcionalização presente na tematização do “eu”. Entre *El águila y la serpiente* (1928) e *En la rosa de los vientos* (1941), observamos o surgimento de obras autobiográficas que foram sendo associadas às obras literárias que representavam a Revolução. A compreensão destas obras como parte de um cânone de romances demonstra que havia, nas décadas seguintes às batalhas, a compreensão – ou ao menos a intenção – de uma justaposição entre o sujeito e a Revolução, o que significa uma noção de que o mexicano pós-1920 só poderia ser revolucionário – a não ser que fosse enquadrado no polo rival, dos reacionários, o que também não deixava de significar a totalidade da Revolução, visto que só se poderia ser mexicano *em relação* a ela. Falar de si era falar da Revolução.

Assim, cada um dos autores que compuseram obras autobiográficas – Guzmán, Campobello, Vasconcelos, Romero, Mancisidor – construíram imagens de si, discursos literariamente intencionados⁸³, que buscavam tematizar sua história de vida e, conseqüentemente, sua identidade, a partir da Revolução. Desta forma, Guzmán se mostrou como um intelectual bem intencionado frente à justiça “bárbara” da Revolução; Campobello, em sua infância, misturava-se em meio às histórias de vida dos povoados do Norte do México⁸⁴; Vasconcelos se viu como um profeta messiânico e ilustrado, enquanto a Revolução era uma jornada perdida de antemão, resultado da corrupção militar e da interferência de agentes externos; Romero vinculou sua imagem à vida nas províncias mexicanas e representou a Revolução como justiça social; Mancisidor se mostrou como um agente da luta de classes, e a Revolução Mexicana, como um caminho para a revolução proletária. Tematização de si/da Revolução significa a ficcionalização do “eu” através de uma representação coerente e articulada que se apresenta a partir da “ilusão biográfica”, como exposta por Bourdieu.⁸⁵ A

82 *Idem*, p. 617. É importante ressaltar que, na representação de Mancisidor, o físico exuberante do negro não está associado à sensualidade, nem tem qualquer aspecto erótico. Trata-se de uma representação incomum na literatura mexicana da primeira metade do século XX, que reserva a estes, geralmente, a pior carga de associações negativas, resultado de décadas de ideias racistas.

83 Apropriamo-nos das ideias de Wander Melo Miranda sobre os escritos autobiográficos como auto-interpretações voltadas para o público, enquanto projetos intencionais de dar-se a conhecer a este. Ver MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

84 A ficcionalização do sujeito em *Cartucho* foi analisada no capítulo 2.

85 Para Bourdieu, a ilusão biográfica seria uma narrativa linear, unidirecional, com sentidos – tanto temporal quanto de finalidade – bem demarcados. BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREI-

maior parte destas narrativas apresenta um sujeito cartesiano, unificado e coerente.⁸⁶ Integram o sujeito, o “self”, em um processo de seleção e composição de elementos que buscam irrealizar o real e realizar o imaginário que tinham de si mesmos. Seria impossível – e ainda o é – uma escrita de si, para usar o termo de Ângela de Castro Gomes⁸⁷, que não ficcionalizasse, em certa medida, pelo menos, o sujeito. Nem mesmo se ela lançasse mão do fluxo de consciência, o recurso literário que melhor exprime a fragmentação do “eu” apontada por Freud. Isso porque a autobiografia, enquanto representação do sujeito, revela a ficcionalidade da identidade que, no entendimento de Ricoeur, se constrói em conjunto com a memória, de forma ao sujeito permanecer a mesma pessoa através do tempo, ainda que tenha passado por muitas mudanças.⁸⁸ A memória é sempre permeada de lacunas, preenchidas pela imaginação. Essa composição ficcional é a base da própria identidade. Assumir a ficcionalidade da autobiografia é temerário, pois significa assumir a ficcionalidade de si. O ficcional, enquanto elemento constituinte da identidade, ainda é visto com desconfiança nas concepções que os indivíduos fazem sobre si mesmos. O indivíduo moderno, muitas vezes, ainda procura atestar a si uma noção de realidade “pura”, sem fissuras, enquanto relega o ficcional ao estranho, ao externo, ao romance. Assumir-se enquanto sujeito ficcional lhe parece assumir sua inexistência, ao passo que, na verdade, é a ficção que lhe permite existir enquanto sujeito, quando dá sentido à heterogeneidade que marca toda existência humana.

O que os autores analisados nos revelam é a tentativa de uma integração de si mesmos, uma ficcionalização que se completa frente ao todo social que é a Revolução. Paradoxalmente, as escritas de si são constituídas em função de uma relativização da verdade que se vincula à subjetividade dos indivíduos.⁸⁹ O que se encontra a partir dessas obras são, portanto, distintas concepções da Revolução. Isso vai, a princípio, em sentido contrário ao processo de unificação da memória em torno da Revolução que começou a ser posto em prática a partir de finais dos anos 1920, principalmente a partir do assassinato de Álvaro Obregón – que teve em Carranza seu principal rival

RA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p. 183-91. No caso das obras pesquisadas, nem mesmo uma narrativa tão aberta a contradições como a de Vasconcelos evita essas características.

86 Nas narrativas de Campobello e Vasconcelos, essa coerência se faz menos presente que nos casos dos outros escritores.

87 GOMES, Ângela de Castro. *Escritas de si, escritas da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

88 RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007, p. 94.

89 GOMES, Ângela de Castro. *Escritas de si, escritas da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 13-14.

– e da criação do PNR. A partir de então buscou-se construir uma memória oficial da Revolução que, diferente da memória coletiva⁹⁰, mas alimentando-se desta, se apropriava das imagens, símbolos e “heróis” das distintas facções revolucionárias para construir uma memória unificada, direcionada e ideológica da Revolução que pudesse legitimar o Estado pós-revolucionário. O Monumento à Revolução, projetado em 1932 e concluído em 1938, era a maior expressão simbólica dessa unificação da memória: nele, a Independência, a Reforma e a Revolução estão unificados como parte do mesmo processo, sustentado por indígenas, guerreiros, camponeses e operários em quatro grandes arcos de mais de 18 metros de comprimento e 26 de altura.⁹¹ Ressalta-se que a falta de imagens representativas dos líderes revolucionários em contraste com as imagens das anônimas camadas populares mexicanas segue a mesma lógica do título do romance *Los de abajo*, de Mariano Azuela: a Revolução foi feita pelo “povo”, é produto dele. Nesse sentido, diferenciam-se das obras literárias pesquisadas, que são composições privadas, referentes a sujeitos que adquirem sentido e coerência frente à Revolução e apresentam distintas versões da mesma, cada uma com concepções diferentes de passado, presente e futuro.

Enquanto a Revolução era unificada em torno dos heróis militares, um deles ainda estava ausente: o general Pancho Villa. Sendo o mais contraditório dos revolucionários e por muito tempo o mais perigoso à elite que chegou ao poder nos anos 1920, Pancho Villa foi, desde a Revolução, provavelmente o mais popular dos revolucionários. Cantado em *corridos* e celebrado nas histórias de quem o conheceu ou viveu em suas zonas de domínio, a preservação de sua memória demonstrava que o imaginário e a memória popular apresentavam uma lógica independente – ainda que muitas vezes relacionada – à memória oficial.

Na literatura sua imagem foi representada em diversas obras, ganhando destaque em *Vámonos con Pancho Villa*, *Cartucho*, *El águila y la serpiente* e *Memorias de Pancho Villa* – uma obra monumental composta por cinco livros denominados *El hombre y sus armas* (1938), *Campos de batalla* (1939), *Panoramas políticos* (1939), *La causa del pobre* (1940) e *Adversidades del bien*, última parte, publicada na edição conjunta dos cinco livros (que completava cerca de 950 páginas), lançada em 1950 pela Compañía General de Ediciones, propriedade do próprio Guzmán.⁹²

90 A memória coletiva se difere da memória oficial por ser compartilhada – ainda que fragmentada – por um conjunto social e não ter um sentido direcionado, sendo apropriada de formas diferentes por distintos grupos ou personalidades.

91 BENJAMIN, Thomas. *La Revolución Mexicana: memoria, mito e historia*. México D.F.: Santillana Ediciones Generales, 2003, p. 174-176.

92 DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. Prólogo. In: GUZMÁN, Martín Luis. *Obras Completas*. Vol.III. Méxi-

A representação de Villa na obra *Vámonos con Pancho Villa* já foi analisada no segundo capítulo. O mesmo não aconteceu com a obra *Cartucho*, de Campobello. Seria oportuna uma breve análise nesse momento. Publicada a primeira edição em 1931, a obra foi republicada em 1940 pela editora de Martín Luis Guzmán – que se tornou bastante próximo de Campobello⁹³ Na versão de 1940 a terceira parte da obra, “En el fuego”, foi ampliada, sendo que na primeira edição esta contava com apenas cinco textos e, com a atualização, somaram-se dezesseis mais. É justamente nessa última parte que a imagem de Villa se faz mais presente. Dentre os fragmentos, destaca-se “Las lágrimas del general Villa”, em que o general reúne todos os homens do povoado de Pilar de Conchos que haviam se escondido em Parral, por medo dele, e os interroga sobre sua conduta (por que fugiam por que o atacavam; por que o temiam?):

Nadie se atrevió a hablar. “Digan, muchachos, hablen” – les decía Villa. Uno de ellos dijo que le habían dicho que el general venía muy diferente ahora. Que ya no era como antes. Que estaba cambiado con ellos. Villa contestó: “Conchos, no tienen por qué temerle a Villa. Allí nunca me han hecho nada, por eso les doy esta oportunidad; vuélvase a sus tierras, trabajen tranquilos. Ustedes son hombres que labran la tierra y son respetados por mí. Jamás le he hecho nada a Conchos, porque sé que allí se trabaja. Váyanse; no vuelvan a echarle balazos a Villa ni le tengan miedo, aunque les digan lo que sea. Pancho Villa respeta a los concheños porque son hombres y porque son labradores de la tierra”.

Todos quedaron azorados, pues no esperaban aquellas palabras. A Villa se le salieron las lágrimas y salió bajándose la forja hasta los ojos. Los concheños nada más se miraban sin salir de su asombro. Yo sé que mi tío también se admiró; por eso no olvida las palabras del general y tampoco se olvida las lágrimas.⁹⁴

co: Fondo de Cultura Económica, 2010. É fundamental ressaltar que a obra foi publicada primeiro em folhetim, no suplemento dominical *Magazine para Todos*, do jornal *El Universal*. Enquanto os quatro primeiros livros foram publicados separadamente, o quinto só veio a ser reunido e integrado na edição completa, de 1950.

93 Segundo Jorge Aguilar Mora, Campobello e Guzmán teriam se conhecido em 1923 e se reencontrado em 1926, quando iniciaram uma série de colaborações intelectuais. Ver AGUILAR MORA, Jorge. Prólogo. In: CAMPOBELLO, Nellie. *Cartucho*. México: Ediciones Era, 2000.

94 CAMPOBELLO, Nellie. *Cartucho*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Editora M. Aguilar, 1965, Tomo I, p. 959.

A passagem acima apresenta uma imagem de Pancho Villa que diverge do brutal guerrilheiro expressa por Guzmán em *El águila y la serpiente*, por Vasconcelos em *La tormenta* e por Rafael F. Muñoz em *Vámonos con Pancho Villa*. Campobello busca construir um efeito de empatia entre o leitor e Villa a partir da emotividade do general na sua relação com os homens do Norte. Em *Cartucho*, Villa não é a versão mexicana de Facundo, mas um líder profundamente humano, que é a representação máxima da Revolução no Norte, formando com seus homens uma relação de unidade.⁹⁵

Na década de 1930, iniciava-se um lento movimento de integração da imagem de Villa ao panteão dos “heróis revolucionários”. Essa memória circulou de maneira paralela às memórias oficiais até o ano de 1967, quando Guzmán levou ao Congresso da União a iniciativa para que o nome de Villa fosse incluído no Monumento à Revolução, em letras de ouro, entre os seus heróis, e, posteriormente, conseguiu que alocassem os restos mortais do general na base do recinto, em 1976, junto às sepulturas de Carranza (1942), Madero (1960), Calles (1969) e Cárdenas (1970).⁹⁶

Como se pode notar, se a memória de Villa passou a integrar a memória oficial – embora sempre tenha sido parte da memória coletiva –, isso se deveu em grande parte à atuação de Martín Luis Guzmán. O início dessa contribuição pode ser remetido à obra *Memorias de Pancho Villa*, que foi outra consequência de sua relação com Nellie Campobello – que repassou ao escritor cinco cadernos manuscritos das memórias que Villa havia ditado, em 1914, ao jornalista Manuel Bauche Alcalde, os quais Campobello recebeu da última mulher de Villa, Austre-

95 O relato “La voz del general” representa essa unidade: “Dice Severo que aquel hervidero de gente, al oír la voz de su jefe, se paró como un solo hombre, dejando todo abandonado; sin probar bocado, corrieron derecho a sus caballos, y que en un abrir y cerrar de ojos ya nada más habían dejado la polvareda. –Los villistas eran un solo hombre. La voz de Villa sabía unir a los pueblos. Un solo grito era bastante para formar su caballería – así dijo Severo, reteniendo en sus oídos la voz del general Villa”. In: CAMPOBELLO, Nellie. *Cartucho*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Editora M. Aguilar, 1965, Tomo I, p. 958.

96 DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. Prólogo. In: GUZMÁN, Martín Luis. *Obras Completas*. Vol.III. México: Fondo de Cultura Económica, 2010; BENJAMIN, Thomas. México D.F.: Santillana Ediciones Generales, 2003, p. 181-182. Os anos se referem à época em que os respectivos restos foram adicionados ao Monumento à Revolução. É interessante observar que a glorificação dos líderes revolucionários modifica o aspecto inicialmente anônimo do monumento. Ele passa, então, a representar a união entre o sujeito coletivo popular e os líderes mais representativos da Revolução. Também ressaltamos como essa representação se articula à narrativa oficial proposta pelo Estado pós-revolucionário, com os restos de Calles e Cárdenas – mais reconhecidos por seus governos do que por suas atuações durante a década revolucionária – sendo depositados no monumento.

berta Rentería. Guzmán acrescentou a *Folha de Serviços* de Villa durante os dias da luta maderista e um relato de 103 páginas manuscritas a lápis que abarcava desde a fuga do general à Sierra, em 1894, ao ano de 1914. Somou-se ainda a coleta de testemunhos de ex-combatentes villistas e observações do próprio Guzmán durante sua participação na Revolução.⁹⁷ Frente a toda essa documentação, Guzmán escreveu sua obra imaginando as memórias de Villa tais como teriam sido escritas pelo próprio general. Pode-se perceber como o livro é uma complexa construção de uma memória ficcional, demonstrando até que ponto a relação entre ficção e memória se estabeleceu na tradição do romance da Revolução Mexicana. A temporalidade da obra abarca desde a juventude de Villa até as consequências de sua derrota nas Batalhas de Celaya, em 1914.

A operação resulta em diferenças consideráveis em relação aos modos de Pancho Villa, sendo a mais evidente a utilização de um espanhol muito formal se comparado ao que deveria ser o modo como o general o pronunciava. É importante também ressaltar que, no ano em que a obra começou a ser escrita – 1937 –, Guzmán havia acabado de retornar ao México e, como dito no capítulo anterior, havia se vinculado à política cardenista. Nesse sentido, *Memorias de Pancho Villa*, ainda que seja uma obra incomparavelmente mais bem sucedida literariamente que *Maestros rurales*, apresenta pontos em comum com ela, como é o caso do didatismo e da associação com o Estado pós-revolucionário.

Em relação ao tom pedagógico do romance, Díaz Arciniega, no prólogo da obra, apresenta cinco aspectos presentes no texto de Guzmán. São eles: a) motivos estéticos; b) apologia de Villa frente à iniquidade generalizada; c) afãs didáticos e satíricos (crítica); d) empregou uma combinação de biografia, romance e história desenvolvida mediante a criação e apegada à veracidade factual; e) buscou uma valorização ética dentro de uma dimensão universal da história e f) tentou reconstruir a Revolução a partir do interior de Villa.⁹⁸ Dos pontos apresentados, gostaríamos de nos centrar em três: a valorização de Villa enquanto guerrilheiro popular; a combinação entre biografia, romance e história; e a valorização ética de uma versão de parte da história mexicana, reconstruída a partir de Villa.

O primeiro desses elementos se fundamenta a partir de uma tensão temporal

97 DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. Prólogo. In: GUZMÁN, Martín Luis. *Obras Completas*. Vol.III. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. GUZMÁN, Martín Luis. *Memorias de Pancho Villa*. 13ª ed. México D.F.: Cia. General de Ediciones, 1971, p. 1-6.

98 DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. Prólogo. In: GUZMÁN, Martín Luis. *Obras Completas*. Vol.III. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

entre o passado, o presente e o futuro. Guzmán tinha compromissos políticos e se alinhava à política pós-revolucionária do cardenismo, ao passo que Cárdenas havia rompido com Calles e, mesmo não se associando à imagem de Villa, não via no ex-revolucionário um problema, visto ter sido um inimigo de Obregón e a hegemonia sonorenses ter sido extinta; por outro lado, Guzmán se sentia em dívida com Villa por tê-lo abandonado durante a Revolução em Chihuahua e fugido para a Cidade do México.⁹⁹ Ou seja, a atuação de Guzmán no presente para se inserir na política pós-revolucionária e pagar suas dívidas imaginárias com o “Centaurio do Norte”, o leva a uma reelaboração do passado de Villa e, conseqüentemente, a iniciar um processo que visava restaurar a memória do general, para que sua imagem pudesse ser recordada nos círculos oficiais, sendo preservada no futuro. Estamos de acordo com Carolline Martins de Andrade de que esta revalorização de Villa é também uma reafirmação do próprio Guzmán como revolucionário¹⁰⁰, o que vai ao encontro de seu objetivo de inserção na política no momento da escrita da obra. Guzmán, de volta ao México após anos no exílio, provavelmente desejava afirmar, frente aos políticos e intelectuais, seu patriotismo revolucionário.

Se Guzmán desejava resgatar a imagem de Villa, era necessária uma construção diferente da apresentada em *El águila y la serpiente*, na qual destaca-se a passagem na qual Villa é comparado a um jaguar:

Nosotros [Guzmán e Alberto Pani], pobres ilusos – porque sólo ilusos éramos entonces –, habíamos llegado hasta ese sitio cargados con la endeble experiencia de nuestros libros y nuestros primeros arranques. Y ¿a qué llegábamos? A que nos cogiera de lleno y por sorpresa la tragedia del bien y del mal, que lo saben de transacciones: que puros, sin mezclarse uno y otro, deben vencer o resignarse a ser vencidos. Veníamos huyendo de Victoriano Huerta, el traidor, el asesino, e íbamos, por la misma dinámica de la vida y por cuanto en ella hay de más generoso, a caer en Pancho Villa, cuya alma, más que de hombre, era de jaguar, de jaguar en esos momentos domesticado para nuestra

99 Isso pode ser visto no final de *El águila y la serpiente*.

100 ANDRADE, Carolline Martins. *Trajetória político-intelectual e representações da Revolução Mexicana nas obras de Martín Luis Guzmán (1915-1969)*. Dissertação de Mestrado em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2018, p. 157-158. Guzmán aparece em alguns momentos, como personagem, em *Memorias de Pancho Villa*. Ver GUZMÁN, Martín Luis. *Memorias de Pancho Villa*. 13ª ed. México D.F.: Cia. General de Ediciones, 1971, p. 284-285; 539; 542; 609; 648; 760; 801-802; 805. Um aspecto que merece ser mencionado é o aconselhamento de Guzmán para que Villa se unisse a Zapata, o que de certa maneira apontava para um desejo do escritor na vitória popular da Revolução. Isso pode ser visto na página 542.

obra o para lo que creíamos ser nuestra obra: jaguar a quien, acariciadores, pasábamos la mano sobre el lomo, temblando de que nos tirara un zarpazo.¹⁰¹

A questão da animalização das camadas populares já foi discutida em outros momentos e não será retomada. Interessa mais refletir sobre a representação que Guzmán construiu sobre Villa. A partir do excerto acima, nota-se que o escritor o faz a partir de uma caracterização que se manifesta entre o fascínio e o perigo. Essa ambiguidade está de acordo com a memória intelectual construída sobre Villa, como pode ser notada quando se compara à maneira como Muñoz o representou a partir da atração e fidelidade de Tiburcio ao general, sempre envolta pelo perigo. Também pode ser vista nos relatos de Vasconcelos em suas memórias e não está completamente ausente na narrativa de Campobello.¹⁰² Em uma passagem posterior da obra *El águila y la serpiente*, Guzmán emite uma análise melhor definida da função de Villa na Revolução:

El simple hecho de que todo el grupo enemigo de Carranza se acogiese al arrimo militar de Villa podía interpretarse ya, si no como el anuncio de nuestra derrota futura, si como la expresión del conflicto interno que amenazaba el impulso revolucionario en sus más nobles aspiraciones. Porque Villa era inconcebible como bandera de un movimiento purificador o regenerador, y aun como fuerza bruta se acumulaban en él tales inconvenientes que su concurso suponía mayores dificultades y riesgos que el del más inflamable de los explosivos. Mas siendo esto verdad, también lo era que sólo los elementos militares dominados por él quedaban disponibles, para venir en auxilio de nuestras ideas.

[...]

Porque tal era el dilema: o Villa se somete, aun no comprendiéndola bien, a la idea creadora de la Revolución, y entonces él y la verdadera revolución vencen, o Villa no sigue sino instinto ciego, y entonces él y la Revolución fracasan. Y en torno de ese dilema iba a girar el torbellino revolucionario llegada la hora del triunfo.¹⁰³

101 GUZMÁN, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Editora M. Aguilar, 1965, Tomo I, p. 231.

102 No próprio fragmento destacado de *Cartucho*, “Las lágrimas del general Villa”, os homens a princípio o temem.

103 GUZMÁN, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Editora M. Aguilar, 1965, Tomo I, p. 308. Interessante apontar que, mais

Como Martins de Andrade apontou, a imagem que Guzmán formulou sobre Villa representa a incompatibilidade entre os intelectuais e os revolucionários de estratos populares. Essa questão, como vimos apontando, é corrente em grande parte da literatura mexicana escrita após a Revolução. Ela se encontra em Azuela, Vasconcelos, Ferretis e é ainda mais expressiva nas obras dos Contemporâneos, que, de um modo geral, ignoram não apenas as camadas populares, mas a própria Revolução.

No entanto, em *Memorias de Pancho Villa*, o que se encontra é uma representação bem diferente do revolucionário que a percebida em *El águila y la serpiente*. Embora ainda se preserve a imagem do general como alguém inculto, essa representação perde lugar para um Villa solidário¹⁰⁴; vítima das opressões sociais – motivo pelo qual se torna bandoleiro¹⁰⁵; emotivo¹⁰⁶; opositor às tiranias¹⁰⁷; patriota¹⁰⁸; humano, piedoso e justo¹⁰⁹; popular¹¹⁰; valente¹¹¹; defensor dos oprimidos¹¹²; estrategista¹¹³; abstinente.¹¹⁴ Quando as emoções parecem vir à tona, ele sempre as controla.¹¹⁵

São nítidas as diferenças na imagem construída de Pancho Villa por Guzmán, cerca de dez anos após a publicação de *El águila y la serpiente*. Como dito anteriormente, *Memorias de Pancho Villa* é uma obra na qual se conjuga a biografia de Villa, o romance e a história. Trata-se de uma biografia construída a partir da estrutura do romance, ou seja, claramente ficcional, na qual a história, como em diversos romances “revolucionários”, ocupa função fundamental. Guzmán, ao narrar a vida de Villa, reescreve parte da história da Revolução. Deseja recontá-la a partir da identificação entre esta e Villa, que representa, sobretudo, a parti-

uma vez, a Revolução aparece como uma força da natureza.

104 GUZMÁN, Martín Luis. *Memorias de Pancho Villa*. 13ª ed. México D.F.: Cia. General de Ediciones, 1971, p. 20.

105 *Idem*, ver o capítulo 3 do livro *El hombre y sus armas*. A imagem de alguém que rouba apenas para suprir suas urgências também aparece na página 152.

106 *Idem*, p. 32; 101; 732-733.

107 *Idem*, p. 44; 790.

108 *Idem*, p. 82-85.

109 *Idem*, p. 94; 96; 110-111; 226-227; 337-338; 353-354; 358; 403; 408-409; 491; 518; 634.

110 *Idem*, p. 140-141; 729; 892.

111 *Idem*, p. 146-147; 483; 498-499.

112 *Idem*, p. 164-165; 570; 650-651; 661.

113 *Idem*, p. 194; 231-232.

114 *Idem*, p. 727.

115 *Idem*, p. 339; 775.

cipação popular. Tal interpretação da Revolução não é apenas de viés histórico, mas, principalmente, *moral*: “popular”, principalmente em um contexto no qual a “cultura revolucionária” já estava consolidada, não é uma característica neutra, mas antes um juízo de valor que a autenticava. Consequentemente, legitimava o próprio lugar de Guzmán enquanto revolucionário. Embora a tradição do romance da Revolução não estava plenamente delimitada em finais dos anos 1930, o escritor tinha plena consciência das narrativas que representavam a Revolução e as polêmicas em torno dos valores que elas deveriam transmitir. Guzmán sabia que, ao contar a *sua* versão sobre a Revolução a partir do prisma de Villa, se inseria em um lugar ideológico estabelecido de antemão.

Tal qual Hegel via em Napoleão a personificação da razão moderna, Guzmán procurou ver em Villa a personificação da revolução popular. Nessa versão, a razão foi substituída pela justificativa da justiça social e da luta contra a tirania. Guzmán, no final dos anos 1930, seja em *Maestros rurales*, seja em *Memorias de Pancho Villa*, mantinha dificuldades em perceber as camadas populares e apenas conseguia representá-las através de suas lideranças. Guzmán construiu essa identificação em várias passagens, como na que segue:

Y es lo cierto que al contemplar yo [Villa] los centenares de hombres míos que allí se hallaban quietos sobre el suelo, apreció su grande valor y su verdadero amor por la causa de los pobres, y los lloré a todos, pensando en mí, según me corrían las lágrimas:

“Si estos hombres no hubieran sacrificado su vida por el triunfo, yo no estaría aquí, ni Torreón habría caído en mis manos. Si muchos hombres como éstos no hubieran muerto ya, y otros muchos como ellos no estuvieran muriendo ahora en toda la república por su apego a la Revolución, nuestra Revolución no prosperaría, masque hubiera muchos generales y muchos jefes, y masque muchos licenciados y muchos hombres de conocimientos tocante a todas las cosas blasonaran la verdad de nuestra causa. Estos hombres humildes que ya cayeron sin vida, y todos los que han sufrido en nuestros hospitales, o están sufriendo allí ahora, y allí dejan el tributo de su sangre, o de sus miembros, o de su buena salud, y todos los que no padecieron herida en el cuerpo porque no les tocó el azar de las balas, pero que entraron dentro del recinto de la muerte en su lucha por el bien del pobre y su libertad, todos éstos, señor, son los grandes héroes de esta guerra, no los licenciados de los libros ni los generales de las victorias, y son ellos los que merecen el honor de nuestros

corazones, y los que en su memoria, o en su persona, o en las personas de sus madres, o de sus hijos sin amparo, deben disfrutar su parte del beneficio que andamos conquistando”.¹¹⁶

Se em *El águila y la serpiente* Villa deveria se tornar um instrumento de batalha a ser comandado pelos intelectuais, os conhecedores da “verdadeira revolução”, em *Memórias de Pancho Villa* ele se converte em representante da essência da mesma: os populares que se sacrificaram mais do que os generais e intelectuais que nela atuaram.

Guzmán fez então da memória de Villa parte de seu próprio projeto de legitimação revolucionária e de inclusão nos círculos políticos mexicanos. Ao longo das décadas seguintes, ele foi bem sucedido, tendo ocupado diversos cargos burocráticos, sendo o de senador do PRI (1970-1976) a coroação máxima de sua vinculação política ao alto escalão do poder e, conseqüentemente, a maior expressão de sua mudança de posição: de opositor ao governo na década de 1920 a membro do “partido oficial” da elite política mexicana.

Memórias de Pancho Villa também é um exemplo da atuação dos escritores na construção da memória coletiva pós-revolucionária. Outro escritor, José Rubén Romero, teve uma atuação ainda mais direta na construção dessa memória, não apenas através de suas obras literárias *Apuntes de un lugareño* e *Desbandada*, mas também como participante da inauguração do Monumento em Homenagem a Álvaro Obregón, quando atuou como orador. Nesse sentido, Romero mostrou também seu alinhamento ideológico ao Partido Nacional Revolucionário.

O monumento a Álvaro Obregón foi inaugurado no dia 17 de julho de 1935, no Parque de la Bombilla, na Cidade do México, durante o governo do general Lázaro Cárdenas (1934-1940). O monumento constitui-se de uma estrutura piramidal sobre um zócalo circular. Na face frontal do monumento observa-se duas estátuas femininas, de aparência indígena, simbolizando o trabalho e a fecundidade; nas laterais, observa-se três conjuntos de imagens, cada uma delas simbolizando um aspecto: “o sacrifício”, “o triunfo” e a “região norte”. Enquanto os dois primeiros são representados por populares e combatentes, o último é representado por uma águia – símbolo nacional mexicano, o que nos leva a interpretar o vínculo entre o ex-presidente, o “povo”, a Revolução e o país. Por dentro, os pisos e os muros ricos em mármore, bem como o altar, composto por uma estátua em bronze de Álvaro Obregón, transmitem o aspecto de grandeza que se queria dar ao “herói” nacional

116 *Idem*, p. 353-354.

em construção. Flanqueando o altar, encontram-se duas inscrições, à direita e à esquerda: à esquerda lê-se: “Paladino das instituições, abateu o pretorianismo, seu gênio militar o elevou às alturas insuperáveis que em nossa América só alcançaram Morelos e Bolívar”; à direita está escrito: “Estadista da Revolução, restituiu a terra aos camponeses, consagrou a liberdade de pensamento, dignificou os trabalhadores e com a escola iluminou a alma das multidões”.¹¹⁷ Nota-se que, por um lado, Obregón é vinculado aos heróis latino-americanos creditados pelas independências do México e América do Sul, respectivamente, e, por outro, aos camponeses, trabalhadores, pensadores e à educação pública. Não pode ser deixado de lado o fato de que o monumento foi erigido exatamente no local onde Obregón foi assassinado¹¹⁸, e que seu corpo foi sepultado no monumento, contruindo a ideia de que a morte marcaria não o esquecimento, mas sim a imortalização do ex-presidente.

Após esta breve descrição e análise do monumento, passemos ao discurso de José Rubén Romero, pronunciado no dia 17 de julho de 1938, dez anos após o assassinato do líder revolucionário. Como se trata de uma efeméride, não é de surpreender que o texto seja bastante elogioso, o que não torna as imagens evocadas por Romero menos interessantes. O escritor faz eco à concepção do monumento, vinculando Obregón aos camponeses e operários, como pode ser observado no trecho a seguir:

Obregón espera, pacientemente, que germine en el surco el trigo que su mano aventó. ¡Rara quietud de los predestinados! Pero allí aprendió lo que nunca pudo olvidar: las malicias del campesino, que sabe defenderse de las acechanzas del interés ajeno; el amor al aborigen: la compasión por esa bestia humana que abona la gleba con su sangre, encadenado a un mísero jornal.¹¹⁹

[...]

¡Doce horas de jornada; un capataz que apremia con el látigo de la injusticia; malos alimentos; salario que fluctúa al capricho del amo, quien despide al enfermo, o al que no goza de sus simpatías! Mas los

117 Para uma descrição e análise do monumento a Álvaro Obregón, ver: HERRERA GARCÍA, Helena; PHAIL FANGER, Elsie Mc; SALAZAR TORRES, Citlali. El monumento a Álvaro Obregón, arte y política. Una obra y un héroe mutilados. *Argumentos*. Vol.22 No.61.México D.F. sep./dic.2009.

118 Ali ficava o restaurante La Bombilla. O general foi assassinado no dia 17 de julho de 1928, quando tinha acabado de ser reeleito presidente do México.

119 ROMERO, José Rubén. Alvaro Obregón. In: ROMERO, José Rubén. *Obras completas*. México, D.F.: Editorial Porrúa, 2011, p. 750.

obreros debieran bendecir que un compañero suyo – Álvaro Obregón – padeciera tales suplicios porque de ellos surgirían en México los primeros tribunales de conciliación y arbitraje, las organizaciones sindicales, el proyecto de jubilación y el de seguro obrero.¹²⁰

É interessante analisar alguns elementos da citação. O primeiro é que as imagens do sofrimento do camponês e da bestialização do indígena mergulhado na miséria são similares às encontradas em vários dos romances analisados anteriormente. Como dito, escritores como José Rubén Romero, Martín Luis Guzmán e José Vasconcelos, apesar de terem vivenciado a ruptura de paradigmas caracterizada pela valorização das culturas populares e indígenas, tiveram sua educação formal durante o auge do Porfiriato, período marcado pela predominância do darwinismo social e das doutrinas de Herbert Spencer na ideologia oficial de governo. Por mais que não compartilhassem dessas concepções, isso não significou um completo distanciamento delas. O segundo ponto é a imagem de Obregón como o benfeitor dos operários, concedendo-lhes instrumentos de aplicação da justiça, organizações sindicais e direitos trabalhistas. Ignora-se a luta operária iniciada ainda durante os últimos anos do Porfiriato, com as greves de Cananea (1906) e Río Blanco (1907)¹²¹, chegando ao ponto de colocar o ex-presidente, ou seja, o governo, como responsável pela existência dos sindicatos.¹²² É importante ressaltar que se trata de uma homenagem, porém, não se pode deixar de apontar os exageros do discurso, visto que as palavras escolhidas contribuem para a construção não apenas da imagem de Obregón, mas também do contexto político.

Entre as várias passagens interessantes do discurso, destaca-se a seguinte, na qual Romero cita Obregón para balizar os erros e desvios da elite política pós-revolucionária:

Con los errores y las prevaricaciones de los hombres de la Revolución, es imposible pensar que ésta cumpla su fin. Una casta de privilegiados sucede a otra. “Incurrir en el error de que la Revolución

120 *Idem*, p. 750-751.

121 COCKCROFT, James D. *Precursores intelectuales de la Revolución Mexicana (1900-1913)*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1971.

122 É amplamente conhecido o atrelamento dos sindicatos aos governos pós-revolucionários, sobretudo a Confederação Regional Obrera Mexicana (CROM) – próxima a Calles – e a Confederação dos Trabalhadores do México (CTM) – próxima a Lázaro Cárdenas. No entanto, o fato de que os sindicatos se aliam aos governos é notavelmente diferente de terem sido criados por ele.

pueda algún día triunfar definitivamente – dijo el general Obregón – es limitar el derecho de todos los hombres para rebelarse contra las injusticias”.¹²³

A citação lança luz à importante questão do posicionamento de Romero frente à Revolução. Já havíamos demonstrado o apoio do escritor ao movimento revolucionário, apesar da consciência da violência de alguns grupos revolucionários – o final de *Desbandada* mostrou isso de maneira clara –, mas o trecho acima mostra que essa posição se sustentou mesmo para as políticas estabelecidas nas décadas de 1920 e 1930. Mais do que isso, nos mostra que, independentemente das críticas feitas pelo escritor – presentes em obras como *Mi caballo, mi perro y mi rifle* e *Anticipación a la muerte* –, estas não se confundiam com a própria Revolução. É preciso ressaltar também que, nos anos 1930, a crítica aos “oportunistas” já era bastante comum no discurso público – e na literatura – e, mais do que um ataque à elite política pós-revolucionária, era uma afirmação da importância da Revolução, visto que a referência aos “oportunistas” era frequentemente utilizada como uma vaga alusão aos “inimigos” do Estado – que, não obstante, estariam infiltrados nele. Não se propunha retornar aos princípios da revolução popular, mas sim corrigir os “desvios” praticados por alguns indivíduos, de modo que os objetivos da Revolução – como os governos mexicanos a percebiam – se cumprissem, ou chegassem o mais próximo possível disso.

Em síntese, buscamos, neste tópico, enfatizar a atuação dos escritores na construção das memórias coletivas e/ou oficiais da Revolução. Ressaltamos que esta construção da memória se fundamenta a partir das três dimensões temporais – passado, presente e futuro – e busca configurar regimes de sensibilidade: o que se vê do passado modifica a ação no presente e prepara o futuro. Do passado compartilhado, recortam-se fragmentos que ganham relevância frente a esquecimentos e distorções. Enfatiza-se a participação popular, os “grandes heróis” e as batalhas épicas estabelecendo um sentido normatizador – o que deve ser lembrado para a formação de cidadãos patriotas, revolucionários e socialmente conscientes – ao passo que se busca recompôr simbolicamente o sujeito através das autobiografias, dissimulando a fragmentação inerente ao ser. Ao passo que o Estado buscava construir uma memória unificada da Revolução, a literatura tentava mostrar que ela, em verdades particulares, eram várias. Como veremos, isso também foi uma disputa.

123 ROMERO, José Rubén. Alvaro Obregón. In: ROMERO, José Rubén. *Obras completas*. México, D.F.: Editorial Porrúa, 2011, p. 754.

O “romance da Revolução Mexicana”: o fim ou um novo começo?

A literatura mexicana nos anos 1940 é marcada por uma série de rupturas estéticas que caracterizaram o fim da hegemonia do romance realista, memorialista e pedagógico, que havia sido proposto nas polêmicas de 1925 e 1932 e ganhado força durante a década de 1930. Seria infrutífero elencar os motivos que levaram os escritores a experimentar novas técnicas literárias, mas, de forma geral, pode-se afirmar que as críticas feitas pelos Contemporâneos desde o final dos anos 1920 e por toda a década de 1930, bem como a referência de autores estrangeiros, principalmente vinculados ao moderno romance europeu e estadunidense – como Kafka, Joyce, Faulkner e Scott Fitzgerald¹²⁴ –, repercutiram entre os escritores mais jovens, que haviam vivido sua juventude nos anos 1930.

Consideramos que dois escritores foram particularmente fundamentais nas mudanças pelas quais o romance mexicano passou nos anos 1940: Agustín Yáñez (1904–1980) e José Revueltas (1914–1976). Politicamente, suas trajetórias não poderiam ser mais diferentes: Yáñez, nascido em Guadalajara, capital de Jalisco, mudou-se para a Cidade do México para estudar na Escola Nacional Preparatoria¹²⁵, onde teve aulas de Filosofia com Antonio Caso. Formou-se em Direito em 1929, pela Escola de Jurisprudência de Guadalajara e tornou-se mestre em Filosofia pela Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM, ao escrever uma tese sobre Justo Sierra. Foi membro do PRI e ocupou diversos cargos públicos, destacando-se o governo do estado de Jalisco (1953–1959); conselheiro da Presidência da República (1959–1962); secretário de Educação Pública (1964–1970); e titular da Comissão Nacional de Livros de Textos Gratuitos. Em reconhecimento às suas atividades intelectuais, tornou-se membro do Colégio Nacional, da Academia Mexicana da Língua e recebeu o Prêmio Nacional de Ciências e Artes, na área de Linguística e Literatura, em 1973.

Por outro lado, José Revueltas sempre se situou em posição marginal e crítica ao poder. Nascido em Durango, teve como irmãos o músico Silvestre Revueltas

124 AZUELA, Arturo. *Al filo del agua* en su contexto historico-literario. In: YÁÑEZ, Agustín. AZUELA, Arturo (Coord.) *Al filo del agua*. Ed. Crítica. 2ª ed. Madrid; Paris; México etc.: ALLCA XX, 1996, p. 286–288; DÍAZ RUIZ, Ignacio. Recepción crítica de *Al filo del agua*. In: YÁÑEZ, Agustín. AZUELA, Arturo (Coord.) *Al filo del agua*. Ed. Crítica. 2ª ed. Madrid; Paris; México etc.: ALLCA XX, 1996, p. 279–280.

125 Gostaríamos de enfatizar, mais uma vez, a importância da Escola Nacional Preparatoria para a formação intelectual mexicana e, conseqüentemente, dos escritores mexicanos.

e Fermín Revueltas¹²⁶, sendo, no entanto, de uma geração posterior a eles (era o irmão mais novo). Militante do Partido Comunista desde jovem, foi preso várias vezes ao longo da vida, o que marcou profundamente sua produção literária.¹²⁷ Espírito inquieto, apesar de toda a vida lutando pelos ideais comunistas, foi expulso do partido duas vezes: em 1943, junto com seus companheiros da célula “José Carlos Mariátegui”¹²⁸, retornando em 1955, para ser novamente expulso em 1960. Após cada uma dessas expulsões, o escritor se juntou a grupos marxistas independentes: em 1943, fundou o grupo El Insurgente; em 1948, colaborou na fundação do Partido Popular, junto com Lombardo Toledano – que futuramente seria um dos principais alvos de ataques de Revueltas em seu livro *Ensayo de un proletariado sin cabeza*¹²⁹; em 1960, fundou a Liga Leninista Espártaco, que o expulsou em 1963. Sua crítica constante o levou a produzir uma obra inquieta, por vezes perturbadora, mas com um nível de excelência que o coloca entre os grandes escritores mexicanos do século XX. Perseguido e marginalizado, Revueltas se tornou um ícone para a juventude de 1968, o escritor símbolo da resistência a um Estado que não conseguia mais ocultar as rachaduras que haviam começado a surgir antes mesmo da fundação do PNR.

No entanto, ainda não é o momento de abordar 1968 e o Massacre de Tlatelolco. Voltemos aos anos 1940 e à obra *Al filo del agua*. Publicada em 1947, veio à luz no período em que o país passava do governo de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) ao de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), e as reformas sociais aplicadas intensamen-

126 Como mencionado no primeiro capítulo, Fermín Revueltas foi membro dos Estridentistas.

127 Revueltas foi preso pela primeira vez em 1929, quando tinha apenas 15 anos; posteriormente, foi enviado em 1932 às Islas Mariás; em 1934, foi novamente enviado ao arquipélago. Estas prisões repercutiram diretamente na produção de seu primeiro romance, *Los muros de agua* (1941). A última prisão de Revueltas deu-se em 1968, em Lecumberri, por conta de sua participação nos protestos estudantis de 1968, quando foi acusado pelo Estado de ser ideólogo do movimento. Dessa experiência, resultou o romance curto *El apando* (1969), que aborda as relações no sistema carcerário a partir de um grupo de dependentes químicos. Todas as prisões de Revueltas ocorreram por motivos políticos. Ver REVUELTAS, José. *Los muros de agua*. Edição de Kindle. México D.F.: Ediciones Era, 2014. REVUELTAS, José. *El apando*. Edição de Kindle. México D.F.: Ediciones Era, 2013.

128 José Carlos Mariátegui (1894-1930) foi um escritor, sociólogo e ativista político peruano. Destacou-se como um dos mais importantes pensadores marxistas latino-americanos, sendo sua obra *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) sua obra de maior difusão.

129 Na obra, Revueltas defende a tese da “inexistência” do Partido Comunista Mexicano devido à sua incapacidade de organizar a classe operária; critica o stalinismo acusando-o de “deformação da consciência proletária” e por sustentar uma tendência conservadora dentro do processo revolucionário, caracterizada por uma eliminação da democracia proletária e por um excessivo culto à personalidade; por fim, critica Lombardo Toledano por ludibriar a classe operária e servir à elite política mexicana. REVUELTAS, José. *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*. REVUELTAS, José. *Obras completas*. Vol.17. México D.F.: Ediciones Era, 1980. A obra foi publicada originalmente em 1962.

te por Lázaro Cárdenas começavam a ser deixadas em segundo plano, passando o governo a defender um modelo liberal reformista pautado em um desenvolvimento econômico que valorizava mais o desenvolvimento industrial do que o agrário. No plano da política econômica, iniciava-se o “milagre mexicano”, denominado também como “desenvolvimento estabilizador”, baseado em uma estabilidade de preços. Passou-se a investir mais no setor elétrico, nas redes de telecomunicações e na malha rodoviária nacional. O aspecto de um Estado moderno também era construído a partir da substituição de um presidente militar para o que seria um ciclo de presidentes civis, bacharéis em Direito, que duraria de 1946 a 1988. Essa nova fase da política mexicana seria encarnada em uma nova mudança no nome e na organização do partido oficial: o Partido da Revolução Mexicana passou a se chamar Partido Revolucionário Institucional (PRI). Terminou o período do partido enquanto frente popular, os comunistas foram expulsos e o PRI aproximou-se cada vez mais do empresariado industrial e dos investidores externos – principalmente estadunidenses.¹³⁰

No meio de todas essas mudanças e no momento em que o “romance revolucionário” se desgastava, *Al filo del agua* apresenta uma narrativa que retorna aos últimos anos do Porfiriato (1908 a 1910) e ao início da Revolução. A história se passa em um povoado situado entre Jalisco e Zacatecas e o tema central é o impacto da Revolução em uma localidade na qual a religião católica estabelece a hegemonia moral através do forte controle do padre Dom Dionísio María Martínez. O tempo na região parece cíclico, ordenado segundo o calendário católico, e tudo parece imutável. A maior ameaça a essa moral católica são os visitantes que, na visão de Dom Dionísio, sempre colocam em risco a ética dos moradores ao trazer novidades de outras regiões e “provocar” os habitantes em direção ao pecado. Yáñez, nascido em Jalisco, conhecia bem a força dessa moral católica que, como mostrado, era bastante influente no estado.¹³¹

Dom Dionísio, com sua conduta rigorosa, parece não ter sossego em nenhum momento, preocupando-se em ser o vigia e regulador do comportamento de todos os habitantes da localidade – eles são vistos como o “rebanho” de Deus relegado aos seus cuidados. Ocupam lugar importante na narrativa María, afilhada e sobrinha do pároco; Gabriel, sacristão a quem todos acreditavam que se casaria com María; e

130 BAIÃO, Fábio Eduardo de Araújo. “*Arautos da Revolução*”. Os presidentes mexicanos e os usos da história nacional (1940-1994). Dissertação de Mestrado em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, p. 74; 78; 84-85; 86. O crescimento anual do PIB girou em torno de 5%. O “milagre mexicano” durou até a década de 1970.

131 A moral católica aparece tanto em alguns romances de Azuela quanto nos romances *cristeros*.

Damián Limón, filho de um rico fazendeiro – Timoteo Limón – que retorna à região após passar uma temporada nos Estados Unidos. Damián, apesar de ter nascido na localidade, funciona como um agente externo, devido ao tempo passado fora e à instabilidade que gera: desperta a paixão de várias moças, dentre elas Micaela Rodríguez, uma conhecida “namoradeira” – fonte de frequentes preocupações do padre Dionísio – que, para provocar ciúmes em Damián, simula atração por seu pai. A situação chegou ao ponto máximo quando, após uma discussão, Timoteo foi encontrado morto e Damián assassinou Micaela porque se recusava a fugir com ele. Outro agente externo é a viúva Victoria – mais uma das preocupações de Dionísio –, que após despertar atração nos homens do povoado, termina por ter uma rápida relação com Gabriel. Este, em conflito pelo desejo que sente por Victoria e por sua moral católica, confessou o ato carnal a Dionísio e ambos decidiram que o melhor seria que o jovem partisse do povoado.¹³² A estabilidade do povoado começou a se abalar quando, como prenúncio de dias piores, o cometa Halley surgiu nos céus. O acontecimento apareceu na obra de Yáñez como mais um elemento para representar a mentalidade popular, que o vê de maneira supersticiosa. Na trama, ele antecedeu e funcionou como augúrio à chegada dos revolucionários ao povoado, que exigiram contribuições em dinheiro, cavalos e alimentação. No entanto, a perda definitiva foi a fuga de María, que, cansada da pressão moral e encantada pelas histórias lidas em romances, decidiu abandonar Dionísio e o povoado. Ao final da trama, o padre reconheceu que toda sua obra foi perdida e refletiu sobre sua atuação como guia espiritual, sempre pautada na tentativa de controle moral da população local.¹³³

Em linhas gerais, este é o enredo de *Al filo del agua*. É importante ressaltar que o título da obra remete a uma expressão popular usada quando a chuva está iminente e, metaforicamente, quando algo importante está por acontecer. Na obra, como fica claro, esse acontecimento é a Revolução, que tem início apenas no final do romance. Como se pode notar, a trama é bastante similar aos outros “romances revolucionários” analisados nessa tese. No entanto, difere substancialmente quanto às técnicas estéticas e ao simbolismo utilizado. Dentre elas, estão o fluxo de consciência¹³⁴; uma linguagem poética que remete à lite-

132 Na edição crítica de *Al filo del agua* encontra-se a informação de que Gabriel é um alter-ego de Yáñez. No entanto, desconhecemos se toda a trama de Gabriel foi de fato resultado das experiências do autor, pois em nenhum momento isso é esclarecido. Ver YÁÑEZ, Agustín. AZUELA, Arturo (Coord.) *Al filo del agua*. Ed. Crítica. 2ª ed. Madrid; Paris; México etc.: ALLCA XX, 1996, p. 246, nota 53.

133 A construção desse breve resumo foi baseado em DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 385-389.

134 Para exemplos da utilização do fluxo de consciência na obra, ver as páginas 122-123; 131-132. Escla-

ratura dos Contemporâneos; e passagens que remetem a absurdos cotidianos¹³⁵ – similares ao que mais tarde serão vistos em obras de escritores como Gabriel García Márquez¹³⁶ e Salman Rushdie¹³⁷ –, como o momento no qual Gabriel toca desajeitadamente o sino da igreja por doze dias consecutivos, perturbando toda a população local.¹³⁸ A obra também está preenchida por simbolismos que se referem a outros textos, como passagens bíblicas¹³⁹ e trechos nos quais as vozes da população atuam de maneira semelhante ao coro nas tragédias gregas, dando notícia das repercussões públicas dos fatos ocorridos.¹⁴⁰

Dos simbolismos presentes no texto, merece destaque a paixão de María pelos livros, proibidos por Dionísio. Dentre as leituras, encontram-se *Os Três Mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, e *O Judeu Errante*, de Eugene Sue.¹⁴¹ As obras de aventuras contrastam com o tédio e o controle social-moral vivenciados por María no povoado e nos faz remeter a outra personagem feminina bastante conhecida: Madame Bovary, de Flaubert.¹⁴² Se Bovary – que tinha os livros românticos como referencial para a vida amorosa e se desiludiu ao se casar e encontrar o tédio na rotina –, buscou nos amantes a realização de

recemos que estes não são os únicos momentos nos quais a técnica é utilizada. YÁÑEZ, Agustín. AZUELA, Arturo (Coord.) *Al filo del agua*. Ed. Crítica. 2ª ed. Madrid; Paris; México etc.: ALLCA XX, 1996.

135 *Idem*, p. 173; 181-182.

136 Gabriel García Márquez (1927-2014) nasceu na Colômbia e foi um dos escritores mais conhecidos do *Boom* latino-americano. Sua obra mais conhecida é *Cem anos de solidão*, publicada em 1967.

137 Salman Rushdie (1947-) é um escritor britânico, cuja obra mais conhecida é *Versos satânicos* (1989) por cuja publicação o Aiatolá Khomeini o condenou à execução através de uma fatwa (pronunciamento legal de acordo com o Islã), por considerá-la ofensiva à religião de Maomé.

138 Exceto Victoria, que se sente atraída pelo rapaz. A passagem a seguir demonstra como a prosa poética de Yáñez se aproxima da estética dos Contemporâneos: “Quién era el arcángel o el hombre capaz de convertir unas tristes campanas en instrumento de música inaudita? Victoria – derrotada – lo imaginaba translúcido, hierático, las manos de sepulturero, las manos de mujer, las manos de cristal, sin ojos ni pies, puros brazos en cruz: al centro, lengua de fuego; las manos de tísico, traspasadas; ozono la cabeza, como un soplo lejanísimo, casi no visible; los brazos atados por una lengua de fósforo, por un resorte de alas incesantes. ¡Quisiera conocerlo! Como antes buscara conocer grandes pianistas, actores de fama, gentes de consagración. ¡Quisiera conocerlo! Como nunca buscara conocer quien la desposaría”. YÁÑEZ, Agustín. AZUELA, Arturo (Coord.) *Al filo del agua*. Ed. Crítica. 2ª ed. Madrid; Paris; México etc.: ALLCA XX, 1996. A passagem na qual Gabriel toca o sino da igreja encontra-se nas páginas 118-119.

139 *Idem*, p. 60; 68; 69; 199-200.

140 *Idem*, p. 157; 159; 167, para mencionar alguns exemplos.

141 Eram leituras típicas da juventude de diversos escritores mexicanos nascidos entre o final do século XIX e início do século XX.

142 FLAUBERT, Gustave. Trad. MORETTO, Fúlvia M.L. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril, 2010.

uma fantasia, María, entediada por seu rigoroso cotidiano e o controle moral que o fundamenta, encontrou nos romances de aventuras o vislumbre de uma vida mais emocionante. A diferença é que, em *Madame Bovary*, a protagonista não conseguiu encontrar em seus amores extraconjugais a compatibilidade com seus sonhos, enquanto em *Al filo del agua* Yáñez deixou a questão em aberto ao não apresentar a vida de María após sua fuga. Como não se sabe o que aconteceu com ela, ao concluir o romance o único resultado que é oferecido ao leitor é a satisfação do desejo na fuga.¹⁴³ Ressalta-se que as leituras de María também foram vistas por Dionísio como uma ameaça, motivo pelo qual o padre procurou proibí-las.¹⁴⁴ Ao longo da obra, os romances são vistos como ameaça à moral religiosa¹⁴⁵, o que respalda a preocupação e o controle do padre. Nesse sentido, a obra de Yáñez remete a algo discutido no primeiro capítulo desse livro, a saber: a censura à ficção como controle do imaginário. Esse refinamento na forma de abordar os temas, somado às rupturas estéticas da obra, fizeram de *Al filo del agua* um marco referencial na literatura mexicana, apontando mudanças em relação à tradição literária dos “romances revolucionários”.

Antes de seguir nessa linha de raciocínio, é importante ressaltar uma outra obra que foi referência para a escrita de *Al filo del agua: O mal-estar da Cultura*, de Freud.¹⁴⁶ Nessa obra, Freud se preocupa com a formação da consciência a partir de estruturas repressivas, dentre elas a religião. Para o médico austríaco, a dependência dos seres humanos à religião significaria uma necessidade infantil de autoridade. A religião imporá então aos homens seu caminho para alcançar a felicidade e se preservar do sofrimento, rebaixando o valor da vida e deformando “delirantemente” a imagem do mundo real, tendo por pressuposto a intimidação da inteligência.¹⁴⁷ A consciência de culpa – assim como a autoridade religiosa, tema muito presente na obra de Yáñez

143 Não obstante, como a obra dialoga com uma tradição literária já bastante estabelecida no México, é bem conhecido o papel das *soldaderas* na Revolução. No entanto, Yáñez foi habilidoso em não reproduzir uma imagem já muitas vezes repetida, permitindo uma ambiguidade que possibilita distintas leituras simbólicas.

144 YÁÑEZ, Agustín. AZUELA, Arturo (Coord.) *Al filo del agua*. Ed. Crítica. 2ª ed. Madrid; Paris; México etc.: ALLCA XX, 1996, p. 47-48.

145 YÁÑEZ, Agustín. AZUELA, Arturo (Coord.) *Al filo del agua*. Ed. Crítica. 2ª ed. Madrid; Paris; México etc.: ALLCA XX, 1996, p. 22.

146 YÁÑEZ, Agustín. AZUELA, Arturo (Coord.) *Al filo del agua*. Ed. Crítica. 2ª ed. Madrid; Paris; México etc.: ALLCA XX, 1996, p. 246-247, nota 56. Segundo a nota, Yáñez fez uma pesquisa em 1945 sobre os livros fundamentais de sua época e Freud resultou um dos autores “imprescindíveis na biblioteca de um homem culto”.

147 FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Edição Kindle. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pos.329-336.

– ocorreria quando a autoridade fosse finalmente interiorizada pelo estabelecimento de um Super-eu.¹⁴⁸ Essa internalização é tão consolidada que a diferença entre fazer o mal e desejá-lo é dissolvida devido à impossibilidade de se esconder – mesmo os pensamentos – desse Super-eu. A consciência de culpa seria então resultado da tensão entre esse rigoroso Super-eu e o Eu que a ele é submetido. Ocorre então a necessidade de punição, sentimento experienciado por Gabriel após o encontro com Victoria, o que o leva a se confessar e terminar abandonando o povoado. Nas palavras de Freud:

Enquanto as coisas vão bem para a pessoa, também a sua consciência é branda e permite ao Eu muitas coisas; quando uma infelicidade a atinge, ela se examina, reconhece sua pecaminosidade, eleva as reivindicações da consciência, impõe-se privações e castiga a si mesma com penitências.¹⁴⁹

[...]

Conhecemos, então, duas origens para o sentimento de culpa: o medo da autoridade e, depois, o medo ante o Super-eu. [...] Vimos igualmente como é possível entender a severidade do Super-eu, os reclamos da consciência. Ela simplesmente dá continuidade ao rigor da autoridade externa, a que sucedeu e que em parte substituiu.¹⁵⁰

Yáñez, a partir da leitura de Freud, transpôs o sentimento de culpa desenvolvido nos personagens como contraponto ao (e efeito do) controle religioso exercido pelo padre Dionísio. O fracasso deste na manutenção desse controle não é apenas individual, mas o fim de uma ordem de coisas. A irrupção da Revolução simbolizaria o abalo de toda uma estrutura social e mental antes bem-estabelecida e aparentemente intocável. Diferentemente do aspecto crítico encontrado em outras obras, em *Al filo del agua* é mais uma libertação moral que o desvanecer de esperanças. O autor olha para o passado no momento em que o México se modernizava. Não só o Porfiriato era parte desse passado, como a própria Revolução de 1910 começava a ser.

Essa é uma primeira leitura da obra de Yáñez. Uma outra camada de interpretação

148 Para Freud, o “Eu” fragmenta-se nas instâncias do Id, que seria um prolongamento interno desse sujeito, e o Super-eu, que seria a incorporação no inconsciente das regras e autoridades sociais.

149 *Idem*, pos.966-969.

150 *Idem*, pos.976-980.

é relacioná-la à concepção de sujeito que ela expressa. Yáñez, leitor de Freud, nos apresenta um sujeito fragmentado cuja culpa e sentimentos se expressam não apenas por suas posturas diante do controle moral do padre Dionísio, mas também esteticamente, por meio dos fluxos de consciência. Isso indica ao menos dois elementos: 1) Yáñez desconstrói o sujeito “cartesiano” expresso nos “romances revolucionários” anteriores; e 2) o autor rearticula a tradição literária mexicana às inovações estéticas tanto dos Contemporâneos, quanto de autores estrangeiros, como Virgínia Woolf, Faulkner e Joyce. Ele transforma a tradição, mas não a liquida.

Esses pontos se encontram quando pensamos em *Al filo del agua* como uma obra literária que se insere em uma reflexão ontológica sobre o “ser mexicano”, que começou a ser desenvolvida por Samuel Ramos – ex-professor de Yáñez – em *El perfil del hombre y la cultura en México* (1933).¹⁵¹ Junto a tal reflexão ontológica, desenvolveu-se uma ruptura estética que vinha sendo experimentada por autores estadunidenses e europeus – da qual o *Ulisses*, de James Joyce, é o maior exemplo – e foi levada para o México pelos Contemporâneos ainda nos anos 1920.¹⁵² *Al filo del agua* apropriou-se dos temas do romance “revolucionário”, mas os subverteu ao trans-

151 Novamente se torna imputável o conhecimento de psicologia de Yáñez, visto ser *El perfil del hombre y la cultura en México* uma obra que articula a formação do “mexicano” com as noções de “complexo de inferioridade”, proposta por Alfred Adler (1870-1937) – discípulo de Freud – e “introversão”, de C.G. Jung. Segundo Samuel Ramos, a introversão é caracterizada pelo objetivo de prevalência do “Eu” como propósito fundamental da vida. Assim, o indivíduo é marcado por um “instinto de poder” no qual o dinheiro, a cultura e a arte se tornam meios para que este se destaque. O “introvertido” estaria disposto a tudo, menos a aceitar que vale menos do que pensa. A falta de proporção entre aquilo que se considera ser e os objetivos auto-impostos, frequentemente levam esse indivíduo à frustração que, por sua vez, o leva à neurose do “complexo de inferioridade”. É bastante instigante como Samuel Ramos – que possuía vínculos com os Contemporâneos – mobiliza esses conceitos para fazer uma crítica ao nacionalismo “revolucionário”, considerando-o como uma compensação para um sentimento de inferioridade que tem seu início ainda durante a Colonização. É importante notar que o livro de Ramos foi escrito em um momento no qual a polêmica de 1932 ainda era um fato bastante recente, e alguns elementos, como a disputa entre nacionalismo e europeísmo, encontram-se presentes em sua obra. Também demonstra como a psicologia se tornava um campo bastante influente nas reflexões sobre o “ser” e a identidade mexicana, dando uma maior profundidade a discussões que antes se limitavam a argumentos essencialistas. Ressaltamos também a menção a diversos autores lidos pelos Contemporâneos, como Oswald Spengler, Nietzsche, Freud, José Enrique Rodó e Ortega y Gasset. RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Epublibre, 2015.

152 Os ataques dos defensores de uma literatura “nacionalista” e pedagógica seguramente resultaram em uma maior dificuldade da proliferação de obras literárias mexicanas que incorporassem as técnicas literárias da literatura moderna europeia e estadunidense. Embora o fluxo de consciência pudesse ser percebido em algumas obras dos anos 1920, foi após a obra de Yáñez e, principalmente, nos anos 1960, com Carlos Fuentes, que ele se tornou mais utilizado e aprimorado. As obras dos Contemporâneos, de forma geral, estão mais próximas das técnicas de Proust, a partir de uma perspectiva bergsoniana, que valorizava a intuição e os sentidos.

pô-los a partir de uma nova proposta literária que estava de acordo com uma nova proposição ontológica do mexicano. Daí Yáñez retornar à cultura popular, condenar as velhas práticas de controle do sujeito e apresentar um mexicano fragmentado, culpado e atado a velhas estruturas morais. Ele desejava mostrar o “ser mexicano”, não a partir das proposições dos polemistas nacionalistas de 1925 e 1932, mas sim das novas discussões filosóficas e psicológicas. Ao olhar para as camadas populares, o autor foi além dos estereótipos construídos nos romances anteriores e as apresentou com densidade psicológica superior ao que havia sido explorado pelos romances da Revolução até então. Não as condenou a partir de estruturas deterministas, mas tampouco as representou de maneira idealizada. Recusando-se a construir uma obra que representasse o tema da exploração e do controle de maneira maniqueísta, cuja finalidade fosse diagnosticar problemas sociais, Yáñez analisou o poder dessa exploração e desse controle quando ele foi incorporado na consciência. Assim, o “mexicano comum”, o “povo”, era um ser tensionado entre seus desejos e sua culpa; e, por outro lado, aquele que os controlavam – muitas vezes parte do próprio “povo” (o padre Dionísio vem do mesmo estrato social dos outros personagens) – não se encontravam isentos de dúvidas, receios e agiam de acordo com o que consideravam correto. A partir do que vimos discutindo, a obra de Yáñez marca um avanço da mimesis ao interior do ser, ficcionalizando as tensões entre a consciência e o inconsciente. Ela deixa de ser apenas uma representação das relações entre os sujeitos e o ambiente externo e passa a ser uma representação das suas manifestações em um ser dividido e complexo. A obra tenta dar visibilidade ao que não se mostrava: mais do que o sujeito, as partes que o compõem e como os conflitos operam em sua mente. Trata-se de um hiper-realismo, enquanto busca por uma aproximação máxima do real, levando as sensibilidades para um nível além da consciência.

Nesse sentido, é preciso reforçar o que vinha sendo defendido antes: a literatura expressa as concepções sociais a respeito do sujeito; ela é uma representação ontológica deste. É isto que está no fundo das polêmicas e propostas literárias que se desenrolaram no México ao longo do período analisado. O desejo por uma literatura realista, pedagógica e nacionalista envolvia a construção de um sujeito coerente que se pretendia modelo de “revolucionário” e “patriota”. A crítica dos Contemporâneos, por sua vez, desejava a formação de indivíduos modernos e integrados à cultura ocidental. A literatura a partir de Yáñez e Revueltas nos apresenta um sujeito com uma densidade psicológica que estabelece rupturas nas formas de representar – e pensar – os personagens, o que significava, intrinsecamente, uma forma diferente de compreender o ser

humano. Os personagens se mostram mais realistas, mais vivos e, conseqüentemente, mais humanizados.

No caso de *Revueltas*, a consciência é fonte de angústias, pois instala a dúvida. Os personagens não agem como se apenas respondessem a estímulos externos, como resposta ao meio, mas se posicionam em conflito com ele e, muitas vezes, com seus próprios desejos. Mais do que isso, a consciência na literatura de *Revueltas* é o resultado dos próprios conflitos do autor frente às certezas exigidas pelos dogmas do comunismo stalinista no qual se via imerso, mas que contrariam sua percepção e sentimentos. Em suas obras, o tempo narrativo se desenvolve mais de maneira interna, ou seja, a partir das percepções dos personagens, que de maneira externa, pelo ritmo dos acontecimentos. As contradições internas aparecem como angústias e os personagens se movem nas tramas a partir delas e não apesar delas. O meio externo sempre é representado como um imputador de conflitos existenciais e não como uma estrutura que afirma as convicções dos personagens, como é o caso, por exemplo, das obras de Mancisidor, cuja luta contra o sistema sempre fortalece a vontade dos agentes.

Revueltas surgiu no cenário literário mexicano com a obra *Los muros de agua*, em 1941 – obra na qual a densidade psicológica característica do escritor já podia ser notada –, mas começou a se destacar em 1943, quando *El luto humano*¹⁵³ venceu o Prêmio Nacional de Literatura. A trama se passa durante o período do governo de Lázaro Cárdenas e gira em torno dos personagens Úrsulo, líder de uma organização camponesa local; Cecilia, sua esposa; Adán, inimigo de Úrsulo e assassino de Natividad, seu antecessor na liderança camponesa – ex-companheiro de Cecilia; e Calixto, camponês local e ex-soldado villista que sente atração por Cecilia. A história gira em torno da morte da filha de Úrsulo e Cecilia e dos ritos fúnebres que deveriam ser feitos. O ponto de partida é a necessidade de se buscar um padre para a extrema-unção, após a insistência de Cecilia para convencer Úrsulo, um ateu. A comunidade era cercada por um rio e, como o padre vivia na outra margem, Úrsulo decidiu procurar por Adán, seu inimigo, para que este lhe emprestasse o barco que lhe permitiria cruzar as margens. Após uma relutância inicial, este condescendeu por sentir empatia pela situação do casal e decidiu ajudar. Após alguns percalços, estes finalmente atravessaram o rio e encontraram o padre. Durante o trajeto de volta, o padre, ao perceber a periculosidade de Adán, o assassinou, jogando o corpo nas águas do rio – essa informação aparece em *flashback*, quando Úrsulo já havia chegado no povoado. Finalmente, ao retornar à casa, Úrsulo encontrou a filha morta e lidou com as tensões de seu relacionamento com Cecilia e a atração recíproca desta por Calixto.

153 REVUELTAS, José. *El luto humano*. México D.F.: Ediciones Era, 1985.

Estas tensões foram intensificadas pela chuva constante que aumentava o volume do rio e deixava os personagens sitiados no teto da casa de Úrsulo e Cecilia. As águas trouxeram o corpo de Adán, e os urubus que circulavam a área começaram a devorá-lo. A cena é descrita como o provável futuro dos personagens, que ficariam ali até morrer de fome ou de sede.

Rupturas estéticas, como é o caso dos *flashbacks* que rompem a linearidade narrativa; a representação de temas freudianos, como o Complexo de Édipo – Úrsulo via em Cecilia uma representação materna, ao mesmo tempo em que sentia admiração por seu ex-companheiro, Natividad, e desejava ocupar seu lugar junto a Cecilia; e a incorporação de elementos existencialistas (ou a reflexão sobre a ausência de sentido intrínseco na vida, que se forma a partir da liberdade de escolhas circunstanciais), marcam a diferença da obra de Revueltas em relação à literatura das décadas anteriores, aumentando a complexidade da trama e da atuação dos personagens. No entanto, como aponta José Luis Martínez¹⁵⁴, a densidade psicológica imputada aos personagens muitas vezes os torna inverossímeis, pois o que termina por ocorrer é uma fusão de seus pensamentos com as próprias ideias conceituais de Revueltas, resultando em reflexões excessivamente intelectualizadas devido ao uso de uma linguagem muito díspar da utilizada pelos camponeses, como demonstra o trecho a seguir:

No sabían a lo sumo, y esto vagamente, sino de sus propias existencias, dudando siempre si había otros hombres y otros países en el mundo, u otras regiones en el país mismo. ¿A dónde iban? ¿A qué lugar, cuando probablemente la tierra estuviese inundada completamente, desde los lejanos nombres extranjeros de ciudades hasta éstos de aquí que eran santos católicos seguidos por el nombre polvoriento y triste de alguna deidad indígena? Pero con todo, caminar, buscarse, porque aun cuando fueran derrotados, algo les decía, muy dentro, sin que oyeran nada, que la salvación existía, si no para ellos para ese sordo, triste y tan lleno de esperanza que representaban.¹⁵⁵

Apesar da ideia de “destino” se encontrar na passagem, observa-se que esta é esvaziada pela dúvida e por uma existência errante, sem meta, na busca de si mesmo que se dá a partir das decisões e ações do cotidiano imediato.¹⁵⁶ O mais provável é

154 MARTÍNEZ, José Luis. Premio Nacional de Literatura. In: MARTÍNEZ, José Luis. *Literatura Mexicana. Siglo XX (1910-1949)*. México D.F.: CONACULTA, 2001, p. 230-231. A primeira edição é de 1949.

155 REVUELTAS, José. *El luto humano*. México D.F.: Ediciones Era, 1985, p. 60.

156 Sartre apresentou questões muito semelhantes em *A náusea*. Ainda que seu protagonista, um ilustrado

que Revueltas já fosse um leitor de Sartre quando da escrita do livro¹⁵⁷, e é possível verificar a base da filosofia existencialista ao longo de sua obra. No entanto, é preciso ressaltar que, no início dos anos 1940, Revueltas não poderia ter uma noção bem definida do existencialismo sartreano, pois suas primeiras obras são praticamente contemporâneas à definição dessa filosofia, que se deu principalmente a partir de *O ser e o nada*, publicada em 1943 – o mesmo ano de *El luto humano* –, e *O existencialismo é um humanismo*¹⁵⁸, publicada em 1946 como resultado de uma palestra dada em 1945. Essas considerações nos levam a apontar que a apropriação das ideias sartreanas deram-se ao longo da década de 1940 e se tornaria mais evidente em *Los días terrenales*, publicada em 1950. Nesse primeiro momento, o escritor provavelmente estaria se baseando em obras do mexicano José Gaos¹⁵⁹, leitor de Martin Heidegger¹⁶⁰, e Samuel Ramos.¹⁶¹

De fato, a trajetória errática dos personagens está intrinsecamente vinculada às questões sociais abordadas em diversos romances analisados, como a pobreza, a violência, a justiça social e a Revolução. A incipiente obra revueltiana se expressava a partir do resgate e reelaboração dos temas que vinham sendo discutidos ao longo da primeira metade do século XX no país. É o que se pode notar no momento em que Adán reflete sobre o sentido da Revolução:

La revolución era eso: muerte y sangre. Sangre y muerte estériles; lujo de no luchar por nada sino a lo más por que las puertas subterráneas del alma se abriesen de par en par dejando salir, como un alarido

historiador, vivesse experiências e realidades muito diversas às dos personagens de Revueltas, encontramos na obra a mesma dúvida diante do sentido da vida frente à impossibilidade do destino. No livro de Sartre, mesmo a existência se mostra fragmentada a partir da narrativa, estabelecida pelos registros no diário do personagem. Consultamos a versão portuguesa do romance. SARTRE, Jean-Paul. Trad. António Coimbra Martins. *A náusea*. Sintra: Editora Europa-América, 1958.

157 Revueltas manifestou a influência do existencialismo em sua obra anos mais tarde, quando da conturbada repercussão de *Los días terrenales*. Acreditamos que a apropriação das ideias do filósofo francês já se verificava desde o começo da produção do mexicano, como iremos procurar demonstrar. *A Náusea* foi publicada pela primeira vez em 1938, e o conto *O muro* – cujo tema da prisão foi muitas vezes representado por Revueltas –, em 1939. Ver SARTRE, Jean-Paul. *O muro*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

158 SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um humanismo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

159 José Gaos (1900-1969) foi um filósofo espanhol radicado no México. Em relação à filosofia, seguiu a linha da fenomenologia.

160 Martin Heidegger (1889-1976) foi um importante filósofo alemão, pertencente à corrente da fenomenologia. Heidegger também foi defensor e membro do Partido Nazista.

161 NEGRÍN, Edith. *Los días terrenales* a través del prisma intertextual. In: REVUELTAS, José. *Los días terrenales*. Edición crítica. ESCALANTE, Evodio (Coord.). 2ª ed. Madrid; París, México etc.: ALLCA XX, 1996, p. 276-291.

infinito, descorazonador, amargo, la tremenda soledad de bestia que el hombre lleva consigo.¹⁶²

Revueltas contribui com uma mudança importante na literatura mexicana: misturar o questionamento universal sobre a existência às especificidades sociais mexicanas, sendo que, antes mesmo de Yáñez, conformou uma nova formulação ontológica na literatura. A diferença se situa no significado da Revolução e suas consequências para o homem: em Revueltas, ela aparece como fundamentalmente violenta e destruidora, ao passo que em *Al filo del agua* ela é libertadora. Resumindo-se a sangue e morte, nas obras de Revueltas, ela é a manifestação da “besta humana”, ou seja, de seus apetites, do gozo pelo poder, o caos, a destruição. Mais do que o “furacão” que arrasta o homem, ela o colocaria em contato com seu lado mais egoísta e brutal. Revueltas, assim como Mancisidor, considerava a revolução comunista como a verdadeira revolução, mas diferente do pedagogismo maniqueísta de seu antecessor, a avidez crítica do escritor duranguense o impulsionava a situar-se de maneira muito menos elogiosa não só em relação à Revolução Mexicana, como também à própria revolução comunista.

Essa perspectiva crítica sobre o comunismo fez-se nítida em *Los días terrenales*. Quando de sua publicação, em 1949, Revueltas tinha sido expulso do PCM e não poupou ataques ao dogmatismo partidário, para ele expressão do stalinismo. A trama se passa entre o final dos anos 1920 e início dos anos 1930, quando o PCM se encontrava na ilegalidade. No centro estão os personagens Gregorio – um estudante de Artes Plásticas e, ao que parece, o personagem no qual Revueltas expressou seus pensamentos –; Fidel, o dogmático líder da célula comunista da qual os personagens participam; e Julia, companheira de Fidel, cuja tensão sexual com Gregorio transparece em alguns momentos. Também compõem a célula Bautista, que já atuava há algum tempo e também questionava o comportamento de Fidel; sua companheira Rebeca, personagem feminina que representa a independência e autonomia sexual; e Rosendo, principiante que admira Fidel cegamente. Outro personagem importante é Ramos, um crítico de arte simpatizante do comunismo e do nacionalismo mexicano, ainda que prefira esteticamente as obras vanguardistas.

Assim como em *El luto humano*, a estrutura temporal de *Los días terrenales* é bastante fluida: uso de *flashbacks* e priorização sobre o desenvolvimento interno dos personagens em relação ao desenvolvimento externo, o que condensa os fatos em

162 REVUELTAS, José. *El luto humano*. México D.F.: Ediciones Era, 1985, p. 154–155. Grifos no original.

um curto espaço temporal. Assim, todo o desenvolvimento externo da trama funciona em torno da organização de uma “marcha da fome” que termina duramente reprimida pela polícia e com Gregorio sendo preso. O senso crítico de Gregorio o estabelece como contraponto da fé de Fidel aos dogmas do stalinismo e, na história, os personagens partem de pontos diferentes: o livro se inicia com Gregorio em meio a uma sociedade de pescadores, à qual havia sido enviado para atuar e organizar. Logo ele se deparou com o corpo de um inimigo, que havia sido trazido pela corrente de um rio. No segundo capítulo aparecem Fidel, Julia e os demais membros da célula diante do corpo da filha do casal, ainda criança, que havia morrido de fome. O corpo havia começado a se putrefazer, mas não tinham como enterrá-lo, tanto pela necessidade de se manterem escondidos, quanto pela falta de dinheiro para comprar um caixão – o único recurso financeiro que haviam conseguido foi vetado por Fidel, que decidiu empregá-lo na confecção de volantes para a divulgação da marcha e no periódico da célula. Segundo Fidel, a criança já estava morta, portanto “podia esperar”. Após este início, destacam-se poucos momentos da trama, como o que Rosendo e Bautista saíram na madrugada para colar os cartazes clandestinos de convocação para a manifestação; a reunião do Comitê Central do partido na casa do arquiteto Ramos; e, finalmente, a ocorrência da “marcha da fome”.

Como dito, a densidade psicológica dos personagens é fundamental, constituindo-se no elemento preponderante do romance. Ela é crucial para demarcar as diferenças entre Fidel e Gregorio. Fidel, enquanto líder do grupo e representante máximo do stalinismo na obra de *Revueles*, busca expressar um racionalismo ideológico em todas as decisões tomadas, colocando sua individualidade e as dos seus colegas em segundo plano frente às necessidades da luta comunista. Não obstante, essa é apenas a camada mais superficial de suas condutas, visto que sua consciência a todo o momento o coloca em conflito consigo mesmo. Em diversos momentos, Fidel é comparado a um “padre vermelho” ou a um “crente”¹⁶³, ressaltando a semelhança entre o religioso e o dogmatismo stalinista. Essa crença é manifestada pela constante submissão da realidade a uma teoria pré-estabelecida e enrijecida. Nessa vontade de se apresentar como representante desse alinhamento ideológico, Fidel sempre oculta suas intenções e desejos com os quais vive lutando. Por outro lado, Gregorio é sempre crítico e questiona a rigidez e a capacidade, ou não, da revolução comunista de levar a humanidade à

163 REVUELTAS, José. *Los días terrenales*. Edición crítica. ESCALANTE, Evodio (Coord.). 2ª ed. Madrid; París, México etc.: ALLCA XX, 1996, p. 26; 45; 52; 129-130. A palavra “crente” é empregada aqui no sentido de alguém que crê, sem conotação pejorativa.

felicidade. Mais do que isso, para ele a revolução deveria significar o nascimento de novos homens, fundamentado na liberdade e no fim das esperanças:

El hombre es materia que piensa. ¿Comprendes? La materia consciente de que existe, es decir, consciente también que dejará de existir. La “floración más alta” de la materia, llamaba Engels, ese señor al que no has leído nunca [diz isso a Fidel], al espíritu pensante. [...] Pues lo que pretendemos crear en última instancia es un mundo de hombres desesperanzados y solitarios. [...] Un hombre heroica, alegremente desesperado, irremediamente solo. Ninguna creencia en absolutos. ¡A la chingada cualquier creencia en absolutos! Los hombres se inventan absolutos, Dios, Justicia, Libertad, Amor, etcétera, etcétera, porque necesitan un asidero para defenderse del infinito, porque tienen miedo de descubrir la inutilidad intrínseca del hombre. [...] ¡Luchemos por una sociedad sin clases! ¡Enhorabuena! ¡Pero no, no para hacer felices a los hombres, sino para hacerlos libremente desdichados, para arrebatarnos toda esperanza, para hacerlos hombres!¹⁶⁴

A passagem acima é importante por mostrar a conformação da crítica de Revueltas a partir de variadas bases teóricas: as formulações de José Alvarado, jornalista e militante de esquerda, amigo do romancista¹⁶⁵; o marxismo, expresso principalmente a partir da menção a Engels e à concepção de uma sociedade sem classes; a apropriação do existencialismo sartreano em sua concepção de um sentido intrínseco à existência do homem e sua utilidade.

Em relação à teoria de Alvarado, ela é basicamente o que Revueltas expôs: a sociedade comunista eliminaria a luta de classes e a própria existência das classes sociais, mas não poderia fazer os homens felizes, mas sim construir um mundo no qual os sofrimentos não fossem causados pelas desigualdades e injustiças sociais. Esse “novo homem” sentiria todos os sentimentos em toda sua intensidade e pureza.¹⁶⁶ Sobre os autores marxistas, como é o caso de Engels, a apropriação está clara no que se refere à luta de classes e à concepção de uma sociedade na qual elas não existissem mais. A apropriação das ideias de Sartre nos exige um pouco mais de análise.

O primeiro ponto é ressaltar que, apesar do diálogo de Sartre com o marxismo, o existencialismo era muito mal visto entre a militância comunista, sendo compreendido como uma filosofia decadente burguesa. Isso nos leva a pensar que provavelmente

164 *Idem*, p. 131-132.

165 *Idem*, p. 185-186, nota 91.

166 *Idem*, *ibidem*.

Revueltas tinha dificuldades de explicitar ou esclarecer as apropriações que fazia dessa filosofia. No caso de *Los días terrenales*, a recepção da obra nos círculos marxistas foi tão negativa que o escritor pediu para retirá-la de circulação e, em gesto de auto-censura, repudiou-a em 1955, quando buscava retornar ao PCM, vinculando-a ao existencialismo.¹⁶⁷ Embora não tenha mencionado diretamente Sartre, é provável que este tenha sido sua maior referência dentre os existencialistas, tanto devido à difusão de suas teorias, quanto à semelhança entre suas ideias e os elementos expostos no romance.

Para Sartre, a existência precede a essência e o indivíduo é plenamente responsável por seus atos. Não obstante, esse homem não se encontra isolado e suas liberdades de escolha implicam em uma responsabilidade coletiva que é, afinal, uma escolha por toda a humanidade. Assim, o homem só existe na medida em que se realiza e só o faz através de suas ações. É a partir dessas escolhas que damos sentido às nossas vidas, que não têm qualquer sentido intrínseco.¹⁶⁸ Em *Que é a literatura* (1947), Sartre afirma que o homem é um “ser desvendante” e “inessencial” à coisa desvendada – o mundo, a natureza.¹⁶⁹ Isso se expressa na citação de Revueltas quando ele afirma que o homem inventa absolutos para ocultar sua “inutilidade intrínseca”. A compatibilidade com as ideias de Sartre também se encontra na concepção de que o escritor importa à sociedade na medida em que a literatura desvenda “o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim a posto nu, a sua inteira responsabilidade”.¹⁷⁰ É a vontade de desvendar o homem em sua nudez que fez com que Revueltas construísse em sua literatura várias imagens degradantes que perpassam desde a constante presença de fezes até a constituição física dos personagens.¹⁷¹ Elas representavam o que o homem era para Revueltas, em sua existência concreta.

167 KOUI, Théophile. *Los días terrenales*, la novela de la herejía. In: REVUELTAS, José. *Los días terrenales*. Edición crítica. ESCALANTE, Evodio (Coord.). 2ª ed. Madrid; París, México etc.: ALLCA XX, 1996, p. 220.

168 SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um humanismo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

169 SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 34.

170 *Idem*, p. 21.

171 As fezes estão presentes em várias obras de Revueltas. Em *Los días terrenales*, Bautista, ao pisar em fezes humanas, reflete sobre a vida e os homens: “En virtud de una asociación lógica pensó en los seres que habitaban el tiradero, en esas horribles sombras cuyos sentimientos aparecían siempre lo más cínica y crudamente desnudos. Ni más ni menos que sus semejantes. ¿Por qué iban a ser distintos a él, distintos a los demás hombres? Criaturas de Nuestro Señor. La única diferencia era que ahí, en el tiradero, no tenían necesidad alguna, de ninguna especie, de disfrazar sus pasiones y sus vergüenzas”. REVUELTAS, José. *Los días terrenales*. Edición crítica. ESCALANTE, Evodio (Coord.). 2ª ed. Madrid; París, México etc.: ALLCA XX, 1996, p. 94.

Para Sartre, a escrita permite que a sociedade tome consciência de si mesma e a impulsiona na direção da libertação de distintas alienações.¹⁷² É a negatividade que impulsiona a crítica, a denúncia da opressão, alerta o homem contra uma propaganda enganosa. A literatura busca então a liberdade e a democracia, e o escritor, em uma sociedade sem classes, resgatará o mundo tal qual ele é, “totalmente cru, suado, fedido, cotidiano, para apresentá-lo a liberdades, sobre o fundamento de uma liberdade”.¹⁷³ Os membros dessa sociedade poderiam, através dos livros, enxergarem-se e a sua situação.¹⁷⁴ O escritor, ao mostrar à sociedade o que ela é, a obriga a contestar seus valores e transformá-los ou, quando menos, a assumi-los.¹⁷⁵ Como se pode notar, existem muitas semelhanças entre as ideias de Sartre e Revueltas. E como o escritor mexicano chegou a assumir o existencialismo presente em suas obras, seria pouco provável que Sartre não fosse uma de suas principais referências quando da escrita de *Los días terrenales*.

A perspectiva sartriana não idealizava o proletariado, sendo ele composto por homens “justos e injustos”.¹⁷⁶ Revueltas segue o mesmo caminho e, durante a “marcha da fome”, nos apresenta uma visão patética e assombrosa dos cegos, que iam à frente da marcha:

La Sociedad de la Escuela de Ciegos ofrecía un espectáculo aterrador. Había acudido a la garita, junto con algunos sindicatos de trabajadores, para recibir a la “marcha de hambre”. Aquellos hombres sin ojos eran de otro planeta, pertenecían a un horrible mundo submarino. En hombros del compañero siguiente, hacían girar el vacío de sus máscaras en dirección del tumulto, idénticos a peces fuera del agua, tan solo bronquios desesperados con su inacabable abrir y cerrar de párpados. El oficial de gendarmería cargó en su contra, junto con seis o siete policías más de a caballo. Lo fabuloso resultaban entonces las manos de los ciegos, huérfanas, crispándose en el aire igual que las frenéticas garras de medio centenar de aves de rapiña, ansiosas de sujetarse a cualquier punto del espacio. Caían en el polvo, entre las patas de los caballos, arrastrándose después para huir con su peculiar terror venenoso.

172 SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 57; 65.

173 *Idem*, p. 119.

174 *Idem, ibidem*.

175 *Idem*, p. 65.

176 *Idem*, p. 185-186.

[...]

Al otro lado de la garita la masa de ciegos se repuso como por milagro. Cierta poder aglutinante de atracción, casi sucio, un secreto instinto, los hizo agruparse en un solo núcleo entre los arcos de un viejo portal que pertenecía a la antigua aduana. Entonaban *La Internacional* con unas voces sobresaltadas, desde el fondo mismo del infierno. “Arriba los pobres del Mundo, de pie los esclavos sin pan”. Los músculos del cuello, en cada uno, parecían a punto de romperse mientras las miradas sin ojos se volvían en todos sentidos, verdes, sin control, lo mismo que si tuvieran vista y miraran todas las cosas hasta dentro, hasta donde ya no es posible. Trastornado por la ira un sargento se arrojó sobre ellos, el sable en alto. Parecía un endemoniado, los labios secos, las mejillas de cuero sin una gota de sangre. Quién sabe quién ni cómo logró derribarlo y entonces los ciegos cayeron sobre él con un odio sobrenatural. El sargento hizo un movimiento vago, tal vez de súplica, y aún pudo caminar de rodillas dos o tres pasos, en una actitud grotesca. Lo golpeaban de todas partes, a puntapiés, con piedras, tratando de alcanzarle los ojos. Sobre todo los ojos. El sargento pareció sonreír con incredulidad confiada, indulgente, casi se diría amable, con el rictus equívoco de quien no se piensa acreedor de un agravio, pero esa mueca no era ya sino una expresión engañosa de desamparo y pavor.¹⁷⁷

A cena parece apocalíptica. Revueltas optou por representar as camadas populares através de cegos que se comportam como mortos-vivos, em lugar de operários fisicamente sadios e com corpos exuberantes – como o fez Mancisidor –, o que funcionou como metáfora da crueza e do horror humano, principalmente na segunda cena, na qual atacam em bando o militar, buscando torna-lo cego como eles. Revueltas, marxista-existencialista e crítico à ideologia stalinista e à idealização do proletariado, construiu uma representação negativa das camadas populares, mas não da mesma maneira como fizeram os primeiros escritores “revolucionários”. No caso de Revueltas, a animalização não responde a um determinismo do ambiente ou de “raça”, mas sim à necessidade de se mostrar o horror humano. Se as camadas populares não foram idealizadas, Revueltas tampouco idealizou a “vanguarda” revolucionária. Os populares não são “inferiores” aos intelectuais e revolucionários, mas antes são o reflexo do que todo ser humano tem quando despojado de sua

177 REVUELTAS, José. *Los días terrenales*. Edición crítica. ESCALANTE, Evodio (Coord.). 2ª ed. Madrid; París, México etc.: ALLCA XX, 1996, p. 168-169.

dignidade. A literatura revueltiana visa a transformação social através da revelação do homem para o homem e isso significa a revelação de seus defeitos.

A animalização das camadas populares em *Los días terrenales* é também diferente da apresentada pelos escritores da literatura nacionalista social ou da literatura proletária dos anos 1930, como no caso de *Maestros rurales*, de Martín Luis Guzmán, das obras de Magdaleno, Jorge Ferretis ou Gregorio López y Fuentes, com *El indio*. Nestas, o tema da injustiça social expresso através da denúncia da exploração das classes populares pelas elites políticas e econômicas nos leva a uma representação das classes populares quase sempre como resignadas ou com pouca capacidade de mudança social, a não ser que contem com algum apoio. Ainda que se mantenha uma animalização das classes populares, esta não é determinada pelo meio – com exceção das obras de Jorge Ferretis –, mas sim pelo abuso das classes dominantes. Na obra de Revueltas, esta degradação é algo comum a todos, mas se revela com mais força nos que estão em piores condições sociais. A revolução comunista não eliminaria tais aspectos negativos, inerentes à condição humana, mas antes eliminaria os motivos sociais que os ocasionam. Ou seja, o sofrimento, a angústia, a capacidade de cometer os piores atos permaneceriam, mas não devido a problemas sociais e econômicos. Nesse sentido, o escritor também difere substancialmente de Mancisidor, seu ex-companheiro do PCM: não há espaço para a vanguarda idealizada como em *La ciudad roja*, tampouco para uma glorificação das camadas populares, como em *Frontera junto al mar* (1953).¹⁷⁸

A literatura de Revueltas também não se encaixa nos propósitos da ideologia estatal. O escritor é oposto a ela, mas visa estabelecer um novo regime de sensibilidades que permite que os seres humanos vejam a si mesmos com clareza, principalmente os aspectos que precisam ser transformados. Por isso a ênfase no repugnante e no escatológico. Bautista, ao concluir sua reflexão sobre as fezes e o humano, terminou parodiando a Descartes: “Defeco, luego existo”.¹⁷⁹ Esse não

178 Em *Frontera junto al mar*, Mancisidor narra a invasão do porto de Veracruz pelos Estados Unidos e a resistência popular armada. Embora ainda se perceba a presença dos líderes regionais, representados nos personagens Chespiar – referência a Shakespeare, cujos trechos de obras são frequentemente citados pelo personagem – e Roberto Guzmán, estes perdem espaço frente ao povo organizado. Apesar da representação positiva das camadas populares, ainda existem resquícios de uma visão preconceituosa e racialista do final do século XIX, como é o caso da sensualização das mulheres negras. MANCISIDOR, José. *Frontera junto al mar*. CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Editora M. Aguilar, 1965, Tomo II, p. 493-581.

179 REVUELTAS, José. *Los días terrenales*. Edición crítica. ESCALANTE, Evodio (Coord.). 2ª ed. Madrid; París, México etc.: ALLCA XX, 1996, p. 98.

é um devaneio literário gratuito, mas uma síntese do próprio pensamento de Revueltas sobre o humano em *Los días terrenales*: ele é podre, fétido, repugnante. Seria preciso transformá-lo. Se Revueltas não se associou à ideologia estatal, tampouco se manifestou, em diversos momentos, a partir de uma perspectiva comum à maioria dos militantes comunistas. Fez uma crítica inquieta de seu tempo, em constante ruptura com o PCM e mudando, ao longo do tempo, suas percepções a respeito da política mexicana e do comunismo.

As obras de Revueltas e de Yáñez inserem-se em um novo contexto de sensibilidades sobre o que é o “mexicano”. Apesar das disparidades entre as obras, cada uma delas busca tornar perceptível o que antes estava oculto: a fragmentação do ser humano, os conflitos da consciência, o que está no “interior” desse mexicano, mais que sua resposta aos fatores externos.

Não obstante, uma diferença resulta significativa entre eles e esta é marcada por Revueltas: assim como no caso de escritores como Mariano Azuela, Vasconcelos ou Martín Luis Guzmán em seus primeiros anos, o escritor duranguense não se propõe a fazer um elogio da Revolução e, muito menos, colaborar com o Estado pós-revolucionário. Se Yáñez, como membro do PRI, estava alinhado à ideologia estatal e retornou ao passado para demonstrar uma revolução em certa medida libertadora, Revueltas retornou aos anos mais duros do autoritarismo do Maximato para demonstrar seus aspectos repressores. Pela primeira vez, a crítica literária ao Estado se manifestou através de uma estética moderna. Revueltas colaborou na reelaboração literária mexicana trazendo de volta a crítica dos primeiros romances “revolucionários”. Como veremos, esta foi uma marca nos anos 1960.

As relações entre os romances analisados neste tópico com o contexto revolucionário e pós-revolucionário são evidentes. Porém, enquanto as obras de Revueltas nem sempre são vinculadas diretamente ao romance da Revolução Mexicana, *Al filo del agua* é regularmente apontada como o marco final dessa tradição.¹⁸⁰ No entanto, inserimos as três obras (*Al filo del agua*, *El luto humano*, *Los días terrenales*) em nosso trabalho por considerarmos que elas tem importância fundamental por representarem um marco na concepção de sujeito e “ser mexicano” durante o período analisado. Também consideramos que o debate em torno do marco final do romance da Revolução Mexicana é tão polêmico quanto o da própria revolução que ela representa, sendo que até os dias atuais são lançadas obras literárias que abordam o período re-

180 O estudo clássico de Adalbert Dessau incluiu *El luto humano* como parte da tradição, que, na concepção do autor, termina com *Esa sangre*, de Mariano Azuela, e *Al filo del agua*. DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 380-384; p. 402-404.

volucionário.¹⁸¹ Sendo assim, evitamos, na medida do possível, usar os termos “subgênero” ou “rótulo” e a consideramos uma “tradição”. A ideia de tradição implica uma plasticidade e dinamismo maior para nosso objeto de análise, enquanto “rótulo” aponta para seu sentido comercial e “subgênero” conduz a uma série de imprecisões a respeito do que é um gênero literário (o que o romance da Revolução Mexicana não é). Enquanto tradição, o romance da Revolução Mexicana encontra-se aberto a mudanças, ressignificações e continuidades. As tradições deixam legados e modificam-se ao longo do tempo, são reinventadas e reelaboradas. As obras de Yáñez e Revueltas são um marco na história dessa tradição, mas, menos que um ponto final, podem ser pensadas como um ponto de ruptura: o fim da fase “realista” e o início de uma nova fase, na qual a literatura da Revolução afastou-se da experiência vivida dos anos revolucionários (e das décadas de 1920 e 1930) e incorporou as modificações estéticas das vanguardas rejeitadas. O legado dessa tradição, sua memória e o começo dessa nova fase serão abordados no tópico seguinte.

Institucionalização e memória do romance da Revolução Mexicana

Ao longo do livro, buscamos refletir sobre alguns dos principais caminhos intelectuais da literatura mexicana pós-revolucionária. Procurou-se evidenciar como foram desenvolvidos os romances que representavam a Revolução, bem como as propostas alternativas a eles. Evitou-se construir uma representação enrijecida e anacrônica desses romances, enfatizando suas diferenças – assim como semelhanças – e demonstrando que, mais do que um produto ideológico, essa tradição foi o resultado de disputas e atuações muitas vezes independentes por parte dos escritores e da apropriação dos romances por parte dos defensores e ideólogos do Estado pós-revolucionário. Assim, as polêmicas de 1925 e 1932, bem como as perseguições e ataques aos Contemporâneos ao longo das décadas de 1930 e 1940, colaboraram para que o romance realista e pedagógico se consolidasse como modelo da literatura mexicana, enquanto as propostas estéticas dos estridentistas e dos Contemporâneos perderam espaço na cena literária do país.

181 Podemos mencionar os romances *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel, e *Relato de los esplendores y miserias del Escuadrón Guillotina y de cómo participó en la leyenda de Pancho Villa* (1991), de Guillermo Arriaga, como exemplos da continuidade dessa tradição. Apesar disso, cabe ao pesquisador o bom senso para não diluir as diferenças entre a fase “realista” do romance da Revolução Mexicana e as obras posteriores. Nossa própria análise vai no sentido de que *Al filo del agua* encerra um período, sendo que a opção por mencionar brevemente obras posteriores, significa uma ponte entre o passado e as continuidades dessa tradição.

Não obstante, como demonstrado, as propostas estéticas dos Contemporâneos não foram esquecidas e permaneceram no imaginário literário mexicano. Se a geração de escritores e críticos que começou a escrever entre finais do século XIX e inícios do século XX buscava nas obras realistas seu referencial, os escritores que viveram sua juventude em meados da década de 1920 e tiveram contato com a literatura dos Contemporâneos, compreenderam suas propostas e, influenciados por elas – bem como por toda a tradição literária “revolucionária” –, reelaboraram a literatura mexicana, adequando a crítica política e social dos realistas à estética moderna dos Contemporâneos.

No entanto, as polêmicas, as perseguições aos opositores, a censura intelectual aos modelos literários alternativos, se desenvolveram em sincronia com um movimento de institucionalização da tradição dos romances realistas que representavam a Revolução: textos acadêmicos, publicações em jornais, divulgação das obras no exterior, as consequentes premiações, as políticas editoriais e, finalmente, a formação do cânone a partir da antologia *La novela de la Revolución Mexicana* (1960), de Antonio Casto Leal, colaboraram para a consolidação da tradição do romance da Revolução Mexicana.

Danaé Torres de la Rosa, em seu livro *Avatares editoriales de un “género”: tres décadas de la novela de la Revolución Mexicana*, demonstrou como estas obras não poderiam se conformar em um gênero literário, visto apresentarem estruturas literárias muito diversas, e como a ideia do romance da Revolução foi, na verdade, a conformação de um rótulo que atendia a interesses comerciais – principalmente em um contexto de ampliação do mercado editorial –, ideológicos – entre os apoiadores do Estado – e à recepção de um público leitor já acostumado à literatura histórica produzida no século XIX.¹⁸² Segundo a historiadora – e como demonstramos – a construção desse rótulo iniciou-se nos anos 1920 e se consolidou nos anos 1960, com a antologia de Castro Leal.

Em nosso trabalho, nos referimos aos romances “revolucionários” como uma tradição, apropriando-nos da teoria de Eric Hobsbawm, que compreende certas tradições como invenções que atendem a finalidades históricas e políticas, mais que como práticas “naturais” de determinadas sociedades. Os romances “revolucionários”, nos anos 1930, eram um fenômeno recente e o rótulo “romance da Revolução Mexicana” ainda não havia sido criado. Portanto, em nosso trabalho, preferimos trabalhar com a ideia de que se trata de uma tradição que foi sendo

182 TORRES DE LA ROSA, Danaé. *Avatares editoriales de un “género”: tres décadas de la novela de la Revolución Mexicana*. México: Bonilla Artiga Editores; Instituto Tecnológico Autónomo de México, 2015.

paulatinamente construída. Consideramos que essa abordagem evita a armadilha de estabelecer marcos rígidos para seu “fim”, pois uma tradição pode se transformar, adequando-se a novos modelos e propostas estéticas, reelaborando-se para permanecer no tempo e se projetar no futuro.¹⁸³ Passemos então à análise da consolidação dessa tradição, focando principalmente nos trabalhos de Berta Gamboa e Antonio Castro Leal.

Berta Gamboa parece ter sido a primeira acadêmica a se dedicar à análise das obras literárias que representavam a Revolução. Entre suas contribuições, estavam as aulas dedicadas ao tema na UNAM, um artigo publicado nos Estados Unidos em 1935 – como parte de uma coletânea cujo título, *Renascent Mexico*, por si já é bastante sugestivo – e o início da elaboração da coletânea de textos que mais tarde seria concluída por Antonio Castro Leal.¹⁸⁴

O artigo publicado nos Estados Unidos é particularmente interessante por ser o primeiro registro que encontramos de uma tentativa de unificar as distintas obras em um *corpus* textual bem definido. Embora na polêmica de 1932 já era notória a menção a diversas obras que representavam a Revolução, bem como suas semelhanças estéticas, tratava-se apenas de citações *an passant*, sem a intenção de ser um esforço concreto por estabelecer um conjunto literário. Este esforço veio com o texto de Gamboa e, não por acaso, buscava disseminar no exterior a imagem de uma literatura que representasse o México pós-revolucionário, ou seja, um “México novo”.

Em seu artigo, Gamboa mencionou o título “romance da Revolução Mexicana” (“*novel of the Mexican Revolution*”) apenas como algo provisório e a partir de um sentido convencional, devido à mistura de memórias, narrativas, crônicas e romances. Segundo Gamboa, estas diferenças eram integradas pelo tema da Revolução, bem como pela tendência ou atitude dos escritores, o que dava a seus trabalhos certa unidade.¹⁸⁵ Os elementos que conformariam esta unidade seriam: a narrativa de ações e cenas ocorridas durante a vida nos campos de batalha; a ocupação militar e os conflitos políticos nas cidades; a aguda tendência a um trágico e truculento realismo; o desejo por investigar e expor os problemas da Revolução; uma tendência a escrever a história misturando as memórias de soldados aos dados estatísticos; romances advindos das

183 GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. 4ª ed., São Paulo: EDUSP, 2003. Estas ideias estão expressas sobretudo no capítulo 4, “O porvir do passado”.

184 GAMBOA, Berta. *The novel of the Mexican Revolution*. In: HERRING, Hubert; WEINSTOCK, Herbert (Edits). *Renascent Mexico*. New York: Covici.Friede Publishers, 1935, p. 258.

185 *Idem, ibidem*.

memórias de importantes personagens cívicos; e, finalmente, obras de aspectos definitivamente regionais.¹⁸⁶ O artigo de Gamboa é claramente caracterizado por uma parcialidade que a leva a relativizar o aspecto crítico das obras, a distorcer questões complexas e a configurar elementos que seriam recorrentes na caracterização futura do romance da Revolução.

Sobre o aspecto crítico das obras, Gamboa assegura que “o romance mexicano não acusa a Revolução” mas, ao contrário, são “crédulos entusiastas” dos princípios e ideais que a levaram a ocorrer, apesar de serem “hostis” ao elemento “corrosivo” e “venenoso” “por excelência”: a política. O desejo por permanecer “feliz” e “otimista” limita suas narrativas a situarem-se “nos bons e velhos dias da Revolução”, quando ela ainda não havia se tornado política. “Apenas assim, os escritores podem esconder as tragédias dos fatos e mesmo se permitir a liberdade de serem humoristas”.¹⁸⁷ Quando analisa um romance crítico como *La sombra del Caudillo*, Gamboa defende a Revolução e afirma que a obra se trata de uma crítica à política e às ações dos revolucionários vitoriosos que se entregavam à “afeminadamente degenerativa” vida da capital – reproduzindo assim o mesmo tom machista verificado nas polêmicas de 1925 e 1932. Após a análise desenvolvida no presente livro, seria difícil pensar que obras como *Los de abajo*, *Campamento*, *El aguila y la serpiente* e *Vámonos con Pancho Villa!*, por mais que demonstrassem a liberdade social que a Revolução trouxe, com a ruptura de hierarquias e da ordem, reproduzissem uma percepção “feliz” e “otimista” da Revolução. “Os bons e velhos dias da Revolução” são representados, na maioria das vezes, de maneira depreciativa, como a liberação dos instintos e desejos dos grupos revolucionários e de seus líderes.

Em relação às distorções de Gamboa, a autora afirma que os romancistas da Revolução tinham a vantagem de produzir em um momento no qual a “literatura mundial se encontrava sem direção”.¹⁸⁸ Em 1935, ano em que o artigo foi publicado, a literatura ocidental ainda se encontrava sob os auspícios da literatura moderna do pós-guerra, que revolucionou a forma como o romance vinha sendo escrito: Joyce publicou *Ulisses* em 1922; Thomas Mann, *A montanha mágica*, em 1924; Virgínia Woolf, *Mrs. Dalloway*, em 1925, *Ao farol*, em 1927, e *As ondas*, em 1931; Marcel Proust terminou a publicação da saga *Em busca do tempo perdido* em 1927; William Faulkner, *O som e a fúria*, em 1929, e *Enquanto agonizo*, em 1930. As obras de Azuela e Guzmán são praticamente contemporâneas ao romance modernista europeu e as

186 *Idem*, p. 258-259.

187 *Idem*, p. 259.

188 *Idem*, p. 261.

outras pertencentes à primeira geração de escritores “revolucionários” são um pouco posteriores. A afirmação de Gamboa, portanto, parece mais uma tentativa de valorizar os romances mexicanos do que uma análise concreta da situação da literatura mundial. É interessante notar que a negação do romance moderno europeu por parte de Gamboa lembra a postura dos críticos nacionalistas frente à literatura dos Contemporâneos, com a significativa diferença que a autora não ataca a literatura modernista.¹⁸⁹

O último aspecto a ser considerado é a associação feita por Gamboa entre os romances da Revolução, a história e a memória, resultando em obras realistas com pouco espaço à imaginação. Segundo a autora: “O romance da Revolução Mexicana tem inegável valor como história, quase nada nele sendo ficção. As ações, personagens, e cenas foram tiradas da vida real”.¹⁹⁰ Essa percepção do realismo do romance da Revolução fez com que Gamboa visse nele fonte para futuros historiadores, não como fontes de valores, práticas e sensibilidades, como vimos trabalhando, mas para “explicar os problemas do México – alguns nascidos, outros intensificados, no período de crise que foi a Revolução de 1910”.¹⁹¹ O realismo das obras se define também na representação da “psicologia de um povo complexo”, que até então vivia sob as fórmulas da cultura europeia, mas que começava a criar “sua própria vida”. Essa psicologia se encontrava representada no estoicismo de um povo que não temia a morte e cujo orgulho era morrer de maneira corajosa e na religiosidade católica. Um povo ascético, que sabia como existir no nada; que tinha gosto pela aventura; ignorantes de princípios; pouco familiarizados com ideais; e que seguia seus líderes como seus ancestrais seguiam os chefes tribais, pelos quais davam as vidas sem exigir a menor recompensa.¹⁹²

Como pode ser visto, Gamboa reproduz a interpretação que vinha sendo feita desde 1932, dando-lhe contornos melhor definidos. O realismo que Gamboa

189 Não vem ao caso se Gamboa gostava ou não dessa literatura. Provavelmente ela não teria nenhum motivo para criticar publicamente o romance modernista europeu, visto que não estava escrevendo para um público mexicano e estas obras não se inseriam em meio às polêmicas literárias mexicanas.

190 Tradução nossa. No original: “The novel of the Mexican Revolution has undeniable value as history, almost nothing in it being fiction. The actions, personages, and scenes have been taken from real life”. GAMBOA, Berta. *The novel of the Mexican Revolution*. In: HERRING, Hubert; WEINSTOCK, Herbert (Edits). *Renascent Mexico*. New York: Covici. Friede Publishers, 1935, p. 264.

191 Tradução nossa. No original: “explain the problems of Mexico – some of them born, others intensified, in that period of crises which was the Revolution of 1910”. GAMBOA, Berta. *The novel of the Mexican Revolution*. In: HERRING, Hubert; WEINSTOCK, Herbert (Edits). *Renascent Mexico*. New York: Covici. Friede Publishers, 1935, p. 264.

192 *Idem*, p. 265–266.

observa nos romances “revolucionários” era construído tendo os aspectos “psicológicos” e históricos como seus dois pilares. Em relação aos primeiros, o que se nota é como esta apropriação das obras transforma os aspectos a princípio descritos como negativos pelos escritores em aspectos positivos: a estupidez, o caos e a barbárie, se transformam em instinto, costume, ansiedade de justiça e coragem. Novamente, verifica-se a busca por legitimar uma literatura que estivesse de acordo com a “cultura revolucionária”, dissolvendo os aspectos críticos dessas obras e ressaltando os elementos que estavam de acordo com as intenções de exaltar a Revolução. O realismo das obras se desfaz em um encantamento com a Revolução e seus homens, o que vai ao encontro da construção ideológica da Revolução e com os ideais das elites políticas mexicanas da época. Os aspectos históricos constantemente ressaltados também são parte dessa construção ideológica, pois buscam certificar a *veracidade* dessa psicologia e coragem a partir da reprodução dos fatos e eventos históricos. Tudo parece ser verdadeiro e as obras memorialistas são usadas para confirmar isso, desconsiderando a parcialidade dessas interpretações. A imaginação parecia ser a pior inimiga de uma literatura que deveria servir como objeto de legitimação ideológica – tenha Gamboa consciência disso ou não –, o que justifica ser relegada à quase negação. A mimesis deveria servir a um projeto de “totalização” da Revolução, no qual a história e a memória seriam seus principais elementos: a literatura só parece válida enquanto reprodutora de uma “verdade total”, a verdade revolucionária, que deveria ser espelho e não *uma* representação (ou várias) de uma sociedade.

A literatura vista como reprodução de verdade totalizante, ancorada na história, torna-se artefato de memória. Quando as obras são reunidas em um rótulo ou conjunto que visa as semelhanças acima das diferenças, busca-se a rearticulação das interpretações fragmentadas do passado, ou seja, as distintas revoluções, em uma única Revolução. Apagam-se as diferenças entre memória, verdade e ficção, e transforma-se a fragmentação em totalidade. Nos anos 1930, como foi dito, a Revolução foi se tornando passado e a construção de uma memória que unisse as distintas facções revolucionárias começou a ser construída. Ao passo que obras como *El aguila y la serpiente*, *Cartucho*, as memórias de Vasconcelos, entre outras, eram publicadas e representavam *suas* particulares concepções do que havia sido a Revolução, começava a ser operado o processo de apropriação dessas obras como mais um elemento de memória *da* Revolução. O texto de Gamboa foi o primeiro passo da construção dessa memória do romance, que era parte da memória da Revolução.

As declarações de escritores¹⁹³ e críticos, ao longo de décadas, as críticas e os ataques aos vanguardistas, bem como as adaptações cinematográficas, as premiações e reconhecimentos às obras e escritores, continuaram esses projetos de edificação do cânone do romance da Revolução, que seriam finalmente concretizados na década de 1960. Foi, afinal, a consagração e um processo de construção da memória dessa literatura.

O cinema mexicano é um dos agentes mais interessantes da construção dessa “memória da literatura”. Em 1931, o presidente em exercício Pascual Ortiz Rubio elevou a taxa de importação de filmes estrangeiros na tentativa de incentivar o cinema nacional, praticamente inexistente. A iniciativa surtiu efeito e, entre meados dos anos 1930 e a década de 1940, o cinema mexicano viveu a sua “Época de Ouro”, servindo também como instrumento governamental para a construção e difusão do nacionalismo e patriotismo aos moldes da “cultura revolucionária”.¹⁹⁴ A Revolução Mexicana foi um dos principais temas desenvolvidos no início do cinema mexicano, tanto por ainda ser a questão central da sociedade da época, quanto por sua constância em outros suportes, como o muralismo e a literatura, que serviram de base para a construção de muitas obras cinematográficas. Foi na década de 1930 que mais se produziu filmes sobre a Revolução, chegando a significar 7% da produção nacional.¹⁹⁵ Não obstante, a Revolução continuou sendo tema nas décadas seguintes e diversas obras consideradas revolucionárias foram adaptadas para as telas, dentre elas *Vámo-*

193 É particularmente interessante o texto de José Rubén Romero *En torno a la literatura mexicana*, resultado de uma conferência aos alunos da Escola de Chapingo e publicado em 1947. Nele, além de ataques feitos à literatura dos Contemporâneos, encontramos praticamente os mesmos juízos do artigo de Berta Gamboa, a quem o escritor chega a mencionar diretamente como sua “boa amiga, professora nos cursos de Verão, desses estúpidos gringuinhos que chegam ao México afanosos por nos descobrir”. Romero parecia ter convicção de que os romances da Revolução eram lidos até mesmo pelo “camponês a quem a Revolução lhe deu a terra e o ensinou a ler”. O trecho a seguir expressa bem a semelhança entre os argumentos de Romero e os de Gamboa: “Nuestras principales novelas están basadas en sucedidos reales, y, por lo tanto, les falta el aliento de una verdadera creación. Los tipos que figuran en ellas los hemos robado de la vida y salen de nuestras plumas empequeñecidos y deformados”. ROMERO, José Rubén. *En torno a la literatura mexicana*. In: *Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 2011, p. 806; 808.

194 Ver SÁNCHEZ, Fernando Fabio. Introducción. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; GARCIA MUÑOZ, Gerardo (Coord.). *La luz y la guerra*. El cine de la Revolución mexicana. México D.F.: CONACULTA, 2010.

195 Fernando Sánchez estima que, no total, foram produzidos 240 filmes na década. Ver: SÁNCHEZ, Fernando Fabio. Introducción. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; GARCIA MUÑOZ, Gerardo (Coord.). *La luz y la guerra*. El cine de la Revolución mexicana. México D.F.: CONACULTA, 2010, p. 31.

nos con Pancho Villa, em 1935¹⁹⁶; *Los de abajo (Con la División del Norte)*, em 1939¹⁹⁷; *Rosenda*, em 1948¹⁹⁸; *La escondida*, em 1956¹⁹⁹; e *La sombra del Caudillo*, em 1960.²⁰⁰

Seria necessária outro livro para analisar estas obras cinematográficas. Nos limitaremos a apontar apenas alguns aspectos que possam ajudar a compreender as relações entre o cinema e os romances. Nesse sentido, é preciso considerar que as adaptações foram feitas em contextos diferentes da escrita das obras literárias, o que implica em mudanças significativas de sentido em alguns casos, como *Vámonos con Pancho Villa* e *Los de abajo*. Ambos os filmes foram produzidos pela Cinematográfica Latinoamericana S.A. (CLASA), produtora mexicana criada ainda durante o governo de Lázaro Cárdenas, contando com o apoio do próprio presidente.²⁰¹ *Vámonos con Pancho Villa* foi sua primeira produção, recebeu robusto investimento estatal e teve o roteiro produzido por Xavier Villaurrutia e Fernando de Fuentes. Enquanto adaptação, a trama do filme se resume à primeira parte do romance, contando a história dos *Leones de San Pablo*, e resgata seu sentido crítico sobre a Revolução. Segundo Ernando Gonçalves Júnior, um final alternativo no qual Villa assassina Tiburcio e sua família, anos após este ter se desvinculado de suas tropas – trata-se da cena do começo da segunda

196 *Vámonos con Pancho Villa*. Ano: 1935. Produção: CLASA. Direção: Fernando de Fuentes. Roteiro: Fernando de Fuentes, Xavier Villaurrutia. Fotografia: Jack Draper. Música: Silvestre Revueltas. Edição: José Noriega. Elenco: Antonio R. Frausto, Domingo Soler, Miguel Tamés, Ramón Villarino, Raúl de Anda.

197 *Los de abajo (Con la División del Norte)*. Ano: 1939. Produção: CLASA. Direção: Chano Urueta. Roteiro: Aurelio Manrique, Chano Urueta. Fotografia: Gabriel Figueroa. Música: Silvestre Revueltas. Edição: Emilio Gómez Muriel. Elenco: Miguel Ángel Ferriz, Esther Fernández, Isabela Corona, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, Alfredo del Desierto, Beatriz Ramos, Emilio Fernández, Raul Guerrero, Miguel Inclán, Eduardo Arozamena, Alfonso Bedoya.

198 *Rosenda*. Ano: 1948. Produção: CLASA. Direção: Julio Bracho. Roteiro: Julio Bracho, Salvador Elizondo. Fotografia: Jack Draper. Música: Raúl Lavista. Edição: Jorge Busto. Elenco: Rita Macedo, Fernando Soler, Rodolfo Acosta, Lupe del Castillo. Trata-se de uma adaptação do romance homônimo de José Rubén Romero.

199 *La escondida*. Ano: 1956. Produção: Samuel Alazraki, Alfa film. Direção: Roberto Gavaldón. Roteiro: José Revueltas, Roberto Gavaldón, Gunther Gerszo. Fotografia: Gabriel Figueroa. Música: Raúl Lavista. Edição: Jorge Busto. Elenco: María Félix, Pedro Armendáriz, Andrés Soler. Trata-se de uma adaptação do romance homônimo de Miguel N. Lira.

200 *La sombra del Caudillo*. Ano: 1960. Produção: Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. Direção: Julio Bracho. Roteiro: Julio Bracho, Jesús Cárdenas. Fotografia: Víctor Herrera. Música: Raúl Lavista. Elenco: Tito Junco, Tomás Perrín, Carlos López Moctezuma, Ignacio López Tarso. Devido a seu aspecto fortemente crítico à política mexicana, o filme sofreu sorte parecida ao romance e foi censurado, só vindo a ser exibido no início dos anos 1990.

201 GONÇALVES JUNIOR, Ernando Brito. *Amas e cenas: representações cinematográficas da Revolução Mexicana (1934-1970)*. Tese de Doutorado em História. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, 2016, p. 181.

parte do romance de Muñoz –, foi censurado, o que indica uma possível intervenção, diminuindo a intensidade da crítica. No início do filme, um aviso também busca orientar a interpretação da obra, relativizando as ações mais violentas e arbitrárias dos revolucionários, principalmente de Villa:

Esta película es un homenaje a la lealtad y el valor que Francisco Villa, el desconcertante rebelde mexicano, supo infundir en los guerrilleros que le siguieron. De la crueldad de algunas de sus escenas no debe culparse ni a un bando ni a un pueblo, pues recuerda una época trágica que lo mismo ensangrentó las montañas de México que los campos de Flandes y los valles pacíficos de Francia. Año de 1914.²⁰²

O filme *Vámonos con Pancho Villa* foi construído com base nessa ambiguidade entre o elogio e a crítica, entre a independência dos roteiristas e as exigências ideológicas dos produtores. Nesse sentido, apresenta uma tensão parecida à encontrada em muitos romances da Revolução Mexicana. Não obstante, é interessante destacar um outro fator de sua construção: a participação de Xavier Villaurrutia. O filme foi produzido três anos após a polêmica de 1932 e sua produção não estava de acordo com os parâmetros da ideologia pós-revolucionária, mas sim em aparente oposição a ela. Ressalta-se o fato que Villaurrutia e Novo eram homossexuais e foram muitas vezes atacados pelo tom homofóbico com o qual os defensores de uma literatura nacionalista e “viril” se dirigiram a eles, como ressaltamos no capítulo 3. Embora não tenhamos como provar, as diversas cenas em *Vámonos con Pancho Villa* em que a coragem dos revolucionários é identificada à masculinidade e explicitamente satirizada – compondo o elemento cômico do filme – podem ter sido ideia do escritor, como uma espécie de subversão irônica da “virilidade” revolucionária. Tal estratégia se identifica com a inteligência e discrição de Villaurrutia, que muitas vezes preferiu se calar a aprofundar as polêmicas.

O cinema dos anos 1930, apesar de contar com o apoio estatal, apresentava uma maior independência crítica, o que não aconteceu com tanta intensidade na década seguinte. De certa forma, *Los de abajo (Con la División del Norte)* se insere dentro desse contexto de mudanças. Também produzida pela CLASA, é uma obra bem menos crítica do que o romance: a Revolução não é tão destrutiva; os revolucionários são idealizados; as divisões entre facções são menos evidenciadas – a Convenção de Aguascalientes foi suprimida; o aspecto doméstico

202 O preâmbulo aparece entre o minuto 1:30 ao 2:10.

de Demetrio é ressaltado, representando-o como um homem mais vinculado à família; o final foi modificado, com Demetrio exaltando a Revolução e simbolizando o sacrifício dos revolucionários.²⁰³

A partir de meados dos anos 1930, o cinema mexicano passou a apresentar elementos do melodrama, do filme de aventuras e da comédia rancheira, com enredos mais simples, de forma a se adequar a um consumo massivo da população.²⁰⁴ A presença de uma narrativa teleológica da história e a legitimação dos fundamentos simbólicos do regime pós-revolucionário são elementos fundamentais para a disseminação dos valores “nacionais” e “patrióticos”, como desejava o Estado e parte da intelectualidade mexicana. Em *Los de abajo* (*Con la División del Norte*), já se verifica alguns desses elementos, principalmente o melodrama e o filme de aventuras. Elementos do *western* estadunidense também foram incluídos como estratégia para assimilar os filmes mexicanos a uma estética que era conhecida e agradava ao público²⁰⁵, chegando a ser alvo de comentários do próprio Mariano Azuela, que considerou que as roupas de *cowboys* utilizadas pelos personagens do filme destoavam do ambiente do norte do México.²⁰⁶

La escondida e *Rosenda* se enquadram perfeitamente nesse cinema popular e nos estereótipos que sustentam e legitimam a ideologia oficial²⁰⁷, enquanto *La sombra del Caudillo* reinterpreta o mesmo tom crítico do romance homônimo.²⁰⁸ O que se verifica é que – com exceção de *La sombra del Caudillo*, que foi produzido em um momento no qual a “Época de Ouro” do cinema mexicano se acabava e o Estado

203 BUSH, Matthew. Evocaciones de la Revolución en las adaptaciones cinematográficas de *Los de abajo*. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; GARCIA MUÑOZ, Gerardo (Coord.). *La luz y la guerra*. El cine de la Revolución Mexicana. México D.F.: CONACULTA, 2010, p. 237-273; GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013, Capítulo 4.

204 SÁNCHEZ, Fernando Fabio. Introducción. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; GARCIA MUÑOZ, Gerardo (Coord.). *La luz y la guerra*. El cine de la Revolución mexicana. México D.F.: CONACULTA, 2010, p. 44.

205 TUÑÓN, Julia. *La Revolución Mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia*. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n° 22, 1995, p. 134.

206 AZUELA, Mariano. *Mis experiencias*. In: *Obras completas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1960, vol.III, p. 1163. Não obstante, a adaptação agradou Azuela.

207 O romance *Rosenda* tampouco é crítico à Revolução. ROMERO, José Rubén. *Rosenda*. In: ROMERO, José Rubén. *Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 2011, p. 475-517.

208 É importante considerar que o filme foi produzido em 1960. Esta década, como veremos, foi fundamental na história mexicana e se verifica nela o surgimento de romances profundamente críticos ao Estado pós-revolucionário e que não foram imediatamente apropriados por este, como *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, e *Los relámpagos de agosto* (1964), de Jorge Ibaranguoitia.

começava a dar sinais de desgaste – as adaptações foram se adequando aos moldes de um cinema que legitimava a ideologia estatal. Era também um momento de crescimento econômico e no qual o Estado buscava reformular a imagem do México, vinculando-se ao desenvolvimento industrial e à modernidade, pautada em uma estabilidade social e política. Os governos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) e Miguel Alemán Valdés (1946-1952) distanciavam-se das reformas cardenistas, mas não abriram mão dos recursos culturais que reforçavam ideologicamente o Estado. O cinema, enquanto meio cultural, representava um México moderno, industrial e mais próximo dos Estados Unidos.²⁰⁹

Na produção do cinema mexicano não faltou a participação dos escritores, que atuaram muitas vezes como roteiristas. É o caso não só de Xavier Villaurrutia, mas também de Jorge Ferretis²¹⁰, José Revueltas e Mauricio Magdaleno. A experiência dos escritores foi fundamental para a consolidação do cinema nacional, tendo eles colaborado em diversas obras que estavam muito distantes de seus romances críticos. Mais uma vez vem à tona a fluidez das atuações dos intelectuais mexicanos, que colaboraram em projetos culturais muitas vezes antagônicos às suas posições políticas. O cinema é especificamente interessante por ser caracterizado pela produção em conjunto: as empresas produtoras, os roteiristas, a direção, a atuação etc., influem no resultado final, que vai muito além de qualquer posicionamento individual. Não obstante, não deixa de ser instigante a participação destes escritores, principalmente no caso de Revueltas, cuja intensa capacidade crítica era uma de suas principais marcas.

As primeiras décadas do cinema, como pôde ser visto, apresentaram fortes relações com a literatura e os escritores mexicanos. Em alguns momentos, o cinema atualizou não apenas as imagens da Revolução, mas a própria literatura “revolucionária”, apresentando suas tramas em novos suportes, readaptando-as aos novos contextos ideológicos e alterando seus sentidos. Não deixou de ser – principalmente à medida que os anos passavam – um suporte para a memória das obras produzidas entre os anos 1920 e 1940, cujos padrões estéticos começavam a ser abandonados a partir de *El luto humano* e *Al filo del agua*.

O reconhecimento destas obras também se verifica nas premiações e homenagens

209 O cinema mexicano dependeu de recursos, tecnologia e técnicas advindas dos Estados Unidos. SÁNCHEZ, Fernando Fabio. Introducción. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; GARCIA MUÑOZ, Gerardo (Coord.). *La luz y la guerra*. El cine de la Revolución mexicana. México D.F.: CONACULTA, 2010, p. 44-45.

210 Jorge Ferretis chegou a ocupar o cargo de diretor geral da Direção de Cinematografia da Secretaria de Governo, em meados dos anos 1950.

– delas e de seus escritores – concedidas tanto por intelectuais em concursos literários, quanto por agentes do próprio Estado: *El indio* ganhou o Prêmio Nacional de Literatura em 1935; *El luto humano*, em 1943; *La negra Angústias*, de Francisco Rojas González, em 1944.²¹¹ Mariano Azuela ganhou o Prêmio Nacional de Ciências, Letras e Artes²¹² duas vezes, a primeira em 1940, no campo Linguística e Literatura, e a segunda em 1949, por sua trajetória; Martín Luis Guzmán recebeu o Prêmio Nacional de Ciências e Artes em 1958; Mauricio Magdaleno, em 1981. Ingressaram na Academia Mexicana da Língua: José Rubén Romero (1941), José Vasconcelos (1953), Martín Luis Guzmán (1954), Mauricio Magdaleno (1957) e Rafael F. Muñoz (1970). Ingressaram no Colégio Nacional: Mariano Azuela e José Vasconcelos, ambos em 1943, como membros fundadores. Foram membros do Seminário de Cultura Mexicana: Mariano Azuela (1942, membro fundador) e Mauricio Magdaleno (1964). Foram sepultados na *Rotonda de las Personas Ilustres*: Mariano Azuela e Francisco L. Urquiza.

Ressaltamos que estas premiações instalam-se em uma tripla temporalidade: no momento em que são concedidas estão de acordo com os valores dos outorgantes em seu presente, a partir de um feito passado – no caso dos escritores que trataram da Revolução, suas obras e trajetórias vinculam-se diretamente ao passado recente (e revolucionário) mexicano, visando à sua lembrança no futuro. Ao premiar e conceder honrarias a estes escritores, reforçava-se o próprio passado revolucionário que deveria ser lembrado pelas próximas gerações. As premiações também possuíam um caráter exemplar: não só a literatura modelo, mas também o escritor/intelectual como cidadão modelo: é um exemplo de que se deve atuar sempre para o fortalecimento dos valores revolucionários. Nessa apropriação das obras e imagens dos escritores operava-se também o esquecimento: dissolve-se o conteúdo crítico das obras e as posições muitas vezes antagônicas ao regime por parte dos escritores e as transforma em um elogio da Revolução. Essa estratégia foi presente durante toda a construção da “cultura revolucionária”, instalando a ambiguidade em seu interior, mas permitindo ao Estado a aparência de uma democracia que nunca existiu.

À medida que as décadas passaram, diminuiu-se a tensão entre os Contemporâneos e os escritores “revolucionários”. O calor das polêmicas se tornou

211 GONZÁLEZ ROJAS, Francisco. *La negra Angústias*. In: GONZÁLEZ ROJAS, Francisco. *Obra literária completa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999. O livro foi publicado originalmente em 1944 e segue o realismo presente nos romances da Revolução mais tradicionais.

212 A cerimônia de premiação muitas vezes contava com a presença do presidente da República, o que reforça seu caráter oficial.

parte do passado e o surgimento de obras como *El luto humano*, *Al filo del agua*, *Los días terrenales*, *Pedro Páramo* (1955), *La región más transparente* (1958) e *La muerte de Artemio Cruz* (1962) que apresentavam diversas mudanças estéticas semelhantes às observadas nas obras dos Contemporâneos contribuiu para que se arrefecessem os ataques aos escritores. A diminuição dessa tensão permitiu que os membros do “grupo sem grupo” tivessem suas obras e trajetórias reconhecidas, sendo que alguns escritores receberam prêmios e honrarias oficiais. Foi o caso de Jaime Torres Bodet – Academia Mexicana da Língua (1953), Prêmio Mazatlán de Literatura (1965), Prêmio Nacional de Ciências, Letras e Artes (1966); José Gorostiza – Academia Mexicana da Língua (1955), Prêmio Mazatlán de Literatura (1965)²¹³, Prêmio Nacional de Ciências e Artes (1968); Salvador Novo – Academia Mexicana da Língua (1953)²¹⁴ e Prêmio Nacional de Ciências, Letras e Artes (1967). Jaime Torres Bodet teve seus restos depositados na *Rotonda de las Personas Ilustres*.

Enquanto a partir da década de 1950 os Contemporâneos passaram a ter reconhecimento literário, Manuel Maples Arce e os Estridentistas foram relegados a um lugar secundário na história da literatura mexicana, ao passo que aos escritores dedicados à literatura *cristera* não lhes foi dedicado praticamente nenhum espaço. A memória em torno da literatura se fundamenta a partir da memória que se buscou construir sobre a Revolução. Como todo projeto de memória oficial, deu-se importância ao que deveria ser lembrado pelas gerações futuras, enquanto elemento construtor de imaginários e de exemplos cívicos, e procurou-se esquecer o que era indigno ou ameaçador a essa ordem. Os Contemporâneos já não eram um problema, não só porque o grupo havia deixado há muito de atuar em conjunto e os ânimos se arrefeceram – além do fato de muitos de seus membros sempre terem atuado em cargos burocráticos, portanto também foram colaboradores do Estado que tanto criticaram –, mas também porque a própria literatura mexicana que passou a representar a Revolução havia absorvido suas propostas. Se o México se industrializava, dando prosseguimento ao processo de modernização iniciado com a Revolução – ao menos essa foi a construção ideológica que justificou a prioridade econômica dada à industrialização –, nada mais plausível e melhor situado que uma literatura que fosse moderna, acompanhando as mudanças estéticas ocidentais. A literatura dos anos 1960 retomaria a crítica intensa da primeira

213 José Gorostiza foi o primeiro a receber o prêmio.

214 O fato de Jaime Torres Bodet e Salvador Novo terem sido incluídos na Academia Mexicana da Língua no mesmo ano não deixa de ser sugestivo como forma de reconhecimento não apenas de suas atuações, mas da importância dos Contemporâneos como um todo.

geração de escritores “revolucionários”. A diferença em relação a eles foi não apenas estética, mas histórica: agora não se situaria mais em oposição a um Estado que estava se erguendo, mas sim a um que começava a deixar suas rachaduras expostas. Não obstante, este consolidado constructo político seria resistente o suficiente para resistir por mais de 30 anos.

Os anos 1960 consolidaram definitivamente o romance da Revolução Mexicana. Em 1962, foi publicado o tomo IV de *México: 50 años de Revolución*, dedicado à cultura pós-revolucionária.²¹⁵ O texto dedicado à literatura foi escrito no final dos anos 1940 por José Luis Martínez e foi ligeiramente ampliado para a coletânea oficial.²¹⁶ A reunião de diversas obras sob o rótulo “Romance da Revolução Mexicana” (no original *Novela de la Revolución Mexicana*) indica que, em finais dos anos 1940, a formulação de Berta Gamboa já se consolidava. O texto de Martínez também reproduz uma série de ideias que haviam sido apontadas pela autora previamente:

Caracteriza a estas obras su condición de memorias más que de novelas. Son casi siempre alegatos personales en los que cada autor, a semejanza de lo que aconteció con nuestros cronistas de la Conquista, propala su intervención fundamental en la Revolución de la que casi todos se dirían sus ejes. El género adopta diferentes formas, ya el relato episódico que sigue la figura central de un caudillo, o bien la narración cuyo protagonista es el pueblo; otras veces, se prefiere la perspectiva autobiográfica y, con menos frecuencia, los relatos objetivos o testimoniales. Merece notarse que la mayoría de estas obras, a las que supondríase revolucionarias por su espíritu, además de por su tema, son todo lo contrario. No es extraño encontrar en ellas el desencanto, la requisitoria y, tácitamente, el desapego ideológico frente a la Revolución. Sería, pues, erróneo llamarles literatura revolucionaria y el nombre que llevan, no obstante su imprecisión, es preferible. A pesar de la proliferación del género y de la existencia dentro de él de obras magistrales, es difícil destacar una que sintetice el movimiento revolucionario, por la parcialidad temática o de partido en que casi todas incurrían. Mas, cuenta habida de sus limitaciones, las novelas de la Revolución han contribuido poderosamente a lo que podría

215 TORRES BODET, Jaime; CANO, Celestino; MARTÍNEZ, José Luis. Et alii. *México: 50 años de Revolución*. Tomo IV. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1962. Ao todo foram quatro tomos dedicados à economia, à vida social, à política e à cultura pós-revolucionárias.

216 Na versão ampliada, Martínez incorporou escritores mais recentes, como Carlos Fuentes, Jorge Ibar-güengoitia e Elena Poniatowska. O texto não trata exclusivamente do romance da Revolução Mexicana, mas tem um tópico dedicado ao tema.

llamarse la creación de un estilo del pueblo, en cuanto lo expresan y lo acogen.²¹⁷

O trecho acima sintetiza os principais argumentos do texto de Martínez e expressam juízos críticos sobre o romance da Revolução que se consolidaram ao longo do tempo. O primeiro elemento a destacar é a associação entre a memória e a história da Revolução aos romances, remetendo a uma prática que, segundo o autor, iniciou-se com as crônicas da Conquista. É, novamente, a concepção de uma literatura que se valida por sua vinculação à realidade, limitando seus aspectos imaginários. A ideia de que esta literatura representa a Revolução se condiciona à sua semelhança com o real, pois o atesta e, conseqüentemente, atesta a própria Revolução.

No entanto, se Martínez reproduz esta lógica de Gamboa, por outro lado ele é bem menos otimista que a autora e se vincula a outra concepção da crítica, que existia desde a polêmica de 1925: a de que as obras, por seu aspecto pessimista, apesar de serem revolucionárias pelo tema, não o são pelo “espírito”. O título de “romances revolucionários” seria então impreciso, mas era o que melhor se adequava às obras. Essa ambigüidade que resulta em um incômodo – ideológico – persiste até os dias de hoje e contribui para um olhar que, embora seja parcialmente correto sobre algumas destas obras, as limita. Alguns ideólogos e críticos favoráveis ao Estado e à construção da “cultura revolucionária” não se preocuparam com ela: compreenderam que poderiam extrair os elementos desejados e relegar as críticas que faziam a uma categoria ampla e genérica – os “oportunistas”²¹⁸, os “desvios” da Revolução –, transformando-a em contribuição a um processo teleológico que nunca seria concluído: as críticas eram diagnósticos sobre a situação social mexicana cujas injustiças precisavam ser conhecidas e reparadas em um futuro indeterminado. Os “oportunistas” se transformaram nos inimigos imaginários, nos moinhos de vento dos burocratas e membros do partido oficial, com a diferença que, se o Cavaleiro da Triste figura confundia a realidade com a imaginação, os “nacionalistas” se aproveitavam desta para construir um inimigo que nunca existiu.

Outro aspecto do texto de Martínez que merece destaque é a associação do romance da Revolução Mexicana à “criação de um estilo do povo” que “o expressa e

217 MARTÍNEZ, José Luis. In: TORRES BODET, Jaime; CANO, Celestino; MARTÍNEZ, José Luis. Et alii. *México: 50 años de Revolución*. Tomo IV. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 336.

218 Obviamente ninguém era publicamente favorável aos “oportunistas” da Revolução. Nem mesmo os que atuavam dessa forma.

o acolhe”. Este é um dos temas centrais deste livro, que demonstra como afirmações desse tipo devem ser relativizadas. Essa associação foi sendo construída historicamente pela crítica e, principalmente, pelos apoiadores das políticas do partido oficial, que se deram, muitas vezes, de maneira contrária aos anseios dos próprios escritores. O romance da Revolução Mexicana serviu para relegar outras alternativas literárias – e consequentemente atacar os escritores que as produziam – a espaços marginais na literatura mexicana da primeira metade do século XX. Como foi muitas vezes demonstrado, mais do que modelo literário, ele serviu a uma concepção ontológica do que era e do que deveria ser o “ser mexicano” pós-revolucionário. Um “estilo do povo” muitas vezes significou uma literatura menos que realista, pedagógica, muitas vezes estética e psicologicamente pobre.²¹⁹ Nada mais distante do romance da Revolução que ser uma literatura que “expressa” e “acolhe” o “povo”. Se o faz, é apenas em relação à literatura porfirista e de maneira muito limitada. Em grande parte das obras, o “povo” é demonstrado de maneira pejorativa, como incapaz, vicioso, violento. Se é verdade que houve uma mudança em relação a estas representações das camadas populares, cada vez mais vinculando sua situação de precariedade às injustiças sociais – e menos às concepções racialistas e naturalistas –, poucas obras se dedicaram a construir uma visão “positiva” que as “acolhesse”. Quando o fizeram, como é o caso de alguns romances de Mancisidor, visavam finalidades ideológicas que “irrealizavam” as classes populares para atender a uma tese pré-concebida. Poucos foram os escritores, como Nellie Campobello, que de fato construíram representações mais realistas e equilibradas das camadas populares. Não se trata de uma crítica aos autores – é preciso compreendê-los em suas complexidades, em um momento histórico de significativas mudanças políticas, sociais e culturais –, mas de buscar perceber e expor os elementos e questões envolvidos na formulação das críticas que definiram a tradição do romance da Revolução Mexicana e a forma como eles muitas vezes contribuíram para uma formulação equivocada e ideológica sobre essa tradição.

Por fim, um último aspecto a ser apontado sobre os argumentos de Martínez é a ideia de que os romances expressam concepções “parciais” e “partidárias” da Revolução. Estamos de acordo com o autor: cada uma dessas obras representa as concepções que cada escritor tinha da Revolução, bem como uma ideia implícita do que seria (ou deveria ser) o futuro do México. No entanto, não seria exagero interpretar que

219 Este não foi o caso da primeira geração de escritores, como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello, José Rubén Romero e Gregorio López y Fuentes, mas se tornou o caso mais comum a partir de meados dos anos 1930 até meados dos anos 1940, quando começaram a surgir obras esteticamente mais inovadoras.

Martínez lamenta essa parcialidade, acreditando na possibilidade de uma obra que pudesse ser a interpretação total da Revolução. Tal obra seria não apenas impossível, mas também resultado de uma definição ideológica (e, provavelmente, oficialista). A parcialidade criticada por Martínez parece ser mais um reflexo do conteúdo crítico de muitas dessas obras que uma condição intrínseca a elas. Visto ser impossível essa totalidade, a literatura “revolucionária” poderia ser rearticulada em uma série de fragmentos que, reunidos, expressariam um sentido de totalidade. Isso foi finalmente feito em 1960²²⁰, com a antologia *La novela de la Revolución Mexicana*.

Segundo Rafael Olea Franco, a antologia começou a ser formulada por Berta Gamboa, que faleceu antes de concluí-la, o que foi feito por Antonio Castro Leal.²²¹ A obra foi publicada em dois tomos, que reúnem as seguintes obras: Tomo I: *Los de abajo*, *Los caciques* e *Las moscas*, de Mariano Azuela; *El aguila y la serpiente* e *La sombra del Caudillo*, de Martín Luis Guzmán; *Ulises criollo*, de José Vasconcelos; *La revancha*, de Agustín Vera; *Cartucho* e *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello. Tomo II: *Apuntes de un lugareño* e *Desbandada*, de José Rubén Romero; *Campamento*, *Tierra* e *¡Mi general!*, de Gregorio López y Fuentes; *Tropa vieja*, de Francisco L. Urquizo; *Frontera junto al mar* e *En la rosa de los vientos*, de José Mancisidor; *¡Vámonos con Pancho Villa!* e *Se llevaron el cañón para Bachimba*, de Rafael F. Muñoz; *El resplandor*, de Mauricio Magdaleno; e *La escondida*, de Miguel N. Lira. Financiada pelo Instituto Nacional de Estudios Históricos da Revolução Mexicana²²² e publicado pela editora Aguilar, em 1960, foi um verdadeiro êxito comercial²²³, o que demonstra a adesão do público leitor a estes romances.

Demonstra também o sucesso do rótulo “Romance da Revolução Mexicana” que, através da antologia de Castro Leal, ganhou novas perspectivas. A partir de

220 Estamos considerando que apesar da republicação em 1962, o texto original de Martínez teve uma primeira versão em 1946 e uma segunda em 1949.

221 Antonio Castro Leal (1896–1981) fez parte do grupo dos “Sete Sábios” e ocupou diversos cargos acadêmicos e burocráticos ao longo da vida, entre os quais se incluem o de professor na Escola Nacional Preparatória, na Escola Nacional de Jurisprudência e na Escola Nacional de Altos Estudos. Foi também reitor da Universidade Nacional do México e diretor do Instituto Nacional de Belas Artes e membro do Colégio Nacional desde 1943, além de representante da Secretaria de Governo e diretor de Supervisão Cinematográfica entre 1945 e 1949. Castro Leal reconheceu diretamente o trabalho de Berta Gamboa e sua iniciativa, homenageando-a com um pequeno texto incluído na Antologia.

222 Atualmente, Instituto Nacional de Estudios Históricos das Revoluções do México.

223 Segundo Rafael Olea Franco, a nona edição (e oitava reimpressão) da obra, em 1991, contou com dez mil exemplares. Nós tivemos acesso à sexta edição e ela é datada do ano de 1965. Ou seja, até esta data pode-se contar uma média anual de reedições da obra. OLEA FRANCO, Rafael. *La novela de la Revolución Mexicana: una propuesta de relectura*. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, 60 (2), p.479-514, 2012.

então, estabelecia-se o cânone dessa tradição literária, os romances que deveriam ser lidos como representantes máximos dela. Quando se analisa a seleção, o que se verifica é a presença de romances realistas, autobiografias e memórias, seguindo exatamente os padrões estabelecidos por Berta Gamboa. Embora não seja possível saber quem de fato os selecionou, se Gamboa ou Castro Leal, o que fica evidente é que houve uma continuidade nos critérios norteadores dessas decisões. O reforço desse padrão fica mais evidente quando nos atentamos para a presença das últimas publicações contidas na antologia: *La escondida*, publicada em 1947, e *Frontera junto al mar*, em 1953, ou seja, são posteriores às publicações de José Revueltas e Agustín Yáñez, e tiveram muito menos impacto na literatura mexicana.²²⁴ É preciso considerar que Castro Leal teve problemas para conseguir a liberação dos direitos autorais para a inclusão de algumas obras²²⁵, mas não se pode deixar de notar que a seleção apresentada segue a mesma linha dos padrões estéticos observados pelos defensores da “cultura revolucionária” desde os anos 1920.

Os textos introdutórios de Castro Leal confirmam uma série de critérios observados no texto de Gamboa, como a importância da memória e da autobiografia nos romances²²⁶, o realismo²²⁷ e a representação da valentia dos mexicanos²²⁸, com o acréscimo de uma justificativa supostamente técnica para a classificação dos textos:

Por novela de la Revolución Mexicana hay que entender el conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución, que principia con la rebelión maderista el 20 de noviembre de 1910, y cuya etapa militar puede considerarse que termina con la caída y muerte de Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920.²²⁹

224 *Frontera junto al mar* e *La escondida* não trazem qualquer novidade em relação ao romance da Revolução Mexicana, repetindo os padrões realistas – e pedagógicos, no caso da obra de Mancisidor – já tantas vezes comentados nesta tese.

225 CASTRO LEAL, Antonio. La novela de la Revolución Mexicana. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. 5ª ed. México D.F.: 1965, p.13.

226 CASTRO LEAL, Antonio. La novela de la Revolución Mexicana. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. 5ª ed. México D.F.: 1965, p.25; 26.

227 *Idem*, p. 18.

228 *Idem, ibidem*.

229 *Idem*, p. 17.

A partir do trecho acima, o que se destaca é que os critérios para a definição do romance da Revolução Mexicana – e, conseqüentemente, dos textos da antologia – foram históricos, mais que literários. E históricos não apenas no sentido de relevância histórica, mas no sentido de que se vinculam a uma concepção da mimesis que se volta para a *semelhança* com o real.²³⁰ É, claramente, a validação de uma concepção da literatura revolucionária que vinha sendo construída desde a polêmica de 1925. Letícia Alba Martínez e Víctor Díaz Arciniega, em seu texto *Antonio Castro Leal, esforzado constructor de una tradición*²³¹, ressaltam que Castro Leal realiza uma leitura literária *de e para* a história (política e social) e não uma leitura literária em si mesma. Ou seja, assim como nos casos das polémicas de 1925 e 1932, submetem-se as questões estéticas às questões políticas. De fato, em seus textos introdutórios, Castro Leal conecta as obras literárias a *uma* história da Revolução – dedica um trecho a recontar essa história – que é, sobretudo, uma versão oficialista do processo. Nela, Villa, após as derrotas para Obregón e enfraquecido militarmente, “deixa de ser um caudilho da Revolução para se converter em um bandido irresponsável e sanguinário”²³²; enquanto Calles é o realizador dos preceitos da Constituição de 1917.²³³ A Revolução, segundo Castro Leal, fez os mexicanos olharem para si e para o México, a apreciarem o “nacional”, colocarem-se em contato com suas tradições e costumes, além de possibilitar uma “vida nova”.²³⁴ Em que pese o importante impacto da Revolução para se (re)pensar o México e suas tradições, a interpretação de Castro Leal sobre ela é não apenas ideológica, mas notavelmente romantizada:

230 Nesse sentido, é interessante que apareçam, mais de uma vez, comparações com romances russos, como é o caso da menção a *Cavalaria vermelha*, de Isaac Babel: “Que la realidad misma ha impuesto esta técnica parece demostrarlo la existencia de novelas semejantes, escritas em otros países cuya vida ha estado sujeta a cambios violentos y a repentinos trastornos sociales. El ejemplo típico sería *Caballería roja*, del escritor ruso Isaac Babel, que recoge, en cuadros de gran intensidad dramática y de punzante humorismo, sus experiencias durante la campaña polaca de 1920”. In: *Idem*, p. 28. De fato, existe uma semelhança não só pelo fato de ser uma literatura produzida a partir de memórias do autor em campos de batalha, mas também pela estética fragmentada da obra, composta por varios quadros que colaboram para a construção do sentido da narrativa. Ver BABEL, Isaac. *A cavalaria vermelha*. LeBooks, 2020.

231 ALBA MARTÍNEZ, Letícia; ARCINIEGA, Víctor Díaz. Antonio Castro Leal, esforzado constructor de una tradición. In: RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (coord.). *Historiografía de la literatura mexicana*. México D.F.: UNAM, 1996, p. 312-327.

232 CASTRO LEAL, Antonio. La novela de la Revolución Mexicana. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. 5ª ed. México D.F.: 1965, p. 22.

233 *Idem*, p. 24.

234 *Idem*, p. 29.

La revolución ha tomado ya su lugar dentro de la perspectiva histórica: es una época que ha conmovido hondamente a un pueblo, un interludio de heroísmo y sacrificios, un coro de quejos y de anhelos, un impulso nobilísimo de superación que se ha pagado con lágrimas y sangre. Pero en el nuevo día el sol y la justicia brillan para todos. En su segunda época la novela de la Revolución acude a ese pasado como a una fuente de inspiración para ilustrar – con la vida misma – nuevas inquietudes y nuevos anhelos.²³⁵

A Revolução que Castro Leal enxerga não é a mesma que os romances representam, mas nos interessa a forma como eles são utilizados e ressignificados pelo compilador. O trecho demonstra como a seleção atende a uma leitura sobre o passado e sua manutenção no futuro. Na mesma introdução, Castro Leal afirma que “todos os romancistas mexicanos da Revolução” têm consciência de que ela respondia a um “anseio nacional de redenção” e que este “nobre propósito se revela em muitos episódios heroicos que costumam alcançar a pureza do sacrifício em prol da redenção do povo mexicano, principalmente de suas classes desamparadas”, “vítimas de injustiças e opressão”. Trata-se de uma releitura do passado que lhe dá contornos épicos²³⁶, representados nas cenas de grandes batalhas e no sacrifício dos revolucionários. A história se confunde com o mito político da Revolução que, segundo Raoul Girardet, é uma fabulação, deformação ou interpretação objetivamente recusável do real, mas que ainda assim exerce uma função explicativa para a compreensão do presente.²³⁷ É preciso cautela na análise: na interpretação de Castro Leal sobre a Revolução, o mito serve à ideologia – ao passo que essa o reforça –, mas ambos são distintos. Consideramos que o mito da Revolução é incontrolável, apresenta várias vertentes e significados, de acordo com os grupos político-sociais e está difundido em toda a sociedade. Enquanto a ideologia apresenta uma finalidade política clara, está vinculada a grupos políticos específicos e busca o convencimento, o mito não. Ele está em todo lugar: na Revolução Mexicana, ele se difunde e se fortalece nas imagens da redenção popular; em Zapata em seu cavalo branco; em Madero como apóstolo da democracia;

235 CASTRO LEAL, Antonio. La segunda época de la novela de la Revolución Mexicana. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo II. 5ª ed. México D.F.: 1965, p. 20.

236 Esse aspecto épico é mais acentuado na seguinte passagem: “[...] se puede decir que la novela de la Revolución Mexicana es la esencia épica, porque muestra a un pueblo en su lucha por normas de alcance y resonancia nacional, en su intento de cambiar, mejorándola, la suerte de todos los que forman una patria”. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. 5ª ed. México: Aguilar Mexicana, 1965, p. 28.

237 GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologías políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-15.

em Villa como o Centauro do Norte, o indestrutível “Napoleão mexicano”; nessa mistura de temporalidades que lhe dá o aspecto de permanência no tempo. O mito não é exclusividade de nenhuma facção revolucionária, nem do Estado, embora todos façam uso dele. Ele constrói e se fortalece na “cultura revolucionária”, mas vai além dela, imiscuindo-se nas práticas e percepções que a população mexicana tem de si e de seu passado recente.

É pouco provável que Azuela, Guzmán ou Vasconcelos desejassem, conscientemente, contribuir para a construção desse mito, mas, ao escreverem sobre o que vivenciaram, dando à Revolução um papel central nessa narrativa, inevitavelmente o fizeram. Outro movimento foi o de Castro Leal, que reuniu diversas obras em um conjunto, tendo a Revolução como tema, e usou de seu mito para fins ideológicos. Consequentemente, reforçou uma certa leitura do passado ao construir uma memória dessa literatura que começava a se modificar:

Dentro de los grandes lienzos de las narraciones de la Revolución Mexicana se revela todo lo que somos en un grave momento histórico, cuando hay que dar de sí todo lo que encierra el hombre. En ellas aparece la vida del México de las ciudades, la provincia y el campo; se muestra el pueblo mexicano en todos sus aspectos: devoción y apostolado, energía y heroísmo, crueldad y conmiseración, ira y violencia, anhelos y decepciones, arrebatos y cobardías, miedo y desastre, oprobio y muerte. Pero de todo lo vivido en aquellos duros años de prueba, violencia y redención, creo que queda un saldo favorable: la vida nueva que fuimos capaces de conquistar en la Revolución.²³⁸

É possível notar a confluência temporal operando mais uma vez: os romances são uma representação fidedigna de um passado que moldou o presente, e que é, na verdade, uma “vida nova” que remete ao futuro. Um aspecto do texto de Castro Leal quase passa despercebido: os romances refletem a vida do México nas cidades, no campo e nas províncias. Essa múltipla disposição espacial atenta para uma pluralidade de memórias que remetem a distintos lugares. Como afirmamos anteriormente, em cada romance se verifica *uma* percepção distinta sobre o passado mexicano, vinculada a determinados espaços representados em cada obra. A antologia de Castro Leal, ao reunir diversos romances, forma um mosaico de memórias que, se separadas, vinculam-se a projetos individuais, mas quando reunidas, transmitem a ideia de uma

238 CASTRO LEAL, Antonio. La novela de la Revolución Mexicana. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. 5ª ed. México: Aguilar Mexicana, 1965, p. 29.

totalidade. Ou seja, os textos reunidos ocupam uma posição homóloga ao próprio México. Reúnem-se também as percepções de distintas facções revolucionárias, aos moldes do que vinha sendo feito desde os anos 1930. Na antologia é possível acessar a Revolução “tal como vista” por maderistas, villistas, zapatistas, carrancistas etc.; pelos homens e mulheres (ou mesmo crianças); pela capital do país e, principalmente, pelos estados e cidades do interior, em todas as regiões do México. Essas diferentes revoluções se alinham em uma Revolução única, como parte do passado de uma nação, reconhecível aos leitores; como compósitos de uma tradição que se instala no presente; e como feixes que se agrupam em um determinado momento, apontando para uma única direção, rumo ao mesmo futuro. Deve-se lembrar *dessa* literatura, assim como se deve lembrar *dessa* Revolução, que não é outra coisa senão o resultado das várias lutas do passado, experiência comum a todos os mexicanos – não importa se lutaram ou não.

No momento de confirmação do cânone, procurou-se lembrar também da literatura que não poderia ser revolucionária, a que deveria ser evitada. E embora o grupo dos Contemporâneos não existisse mais, suas obras ainda serviam como elemento antagônico que funcionava para a confirmação do cânone revolucionário.²³⁹ Castro Leal, no que talvez tenha sido o último ato simbólico de crítica aos Contemporâneos, voltou à carga:

La generación literaria que viene después de Rafael F. Muñoz no se interesó gran cosa por la realidad nacional. Dentro de ella tiene una importante representación el grupo de la revista *Contemporáneos* (1928-1931). Entre sus redactores figuraron algunos novelistas: Jaime Torres Bodet (.1902), Xavier Villaurrutia (1903-1950) y Gilberto Owen (1905-1952); pero sus obras narrativas las escribieron en un momento en que la Revolución parecía haber terminado – si no por la realización de todos los propósitos de sus programas sociales y económicos si porque no sentía ya la necesidad de mantenerlos como anhelos insatisfechos y dignos de nuevos y heroicos empeños –. La generación de *Contemporáneos* volvió sus ojos hacia

239 Como afirmamos, a partir dos anos 1950 os Contemporâneos começaram a ser reconhecidos publicamente por sua literatura. Porém, isso não significa que as críticas tenham deixado de existir. Ao menos duas hipóteses podem ser levantadas para a atuação de Castro Leal, além da que inferimos acima: o fato dele ter acompanhado as polêmicas literárias de 1925 e 1932 e ter mantido sua opinião ao longo do tempo; ou a certeza de que a crítica feita à literatura dos Contemporâneos já havia se tornado um fato comum, sem muita capacidade de impacto na cena literária. De qualquer forma, é certo que a crítica de Castro Leal encontraria muito mais ressonância entre os escritores e público que nasceram no início do século XX, e, portanto, viveram a Revolução e já eram adultos na década de 1920, do que entre aqueles que nasceram posteriormente.

Europa; estudió e imitó a escritores franceses de la época, principalmente André Gide y Jean Cocteau, y perfeccionó su técnica y mejoró su cultura. Las novelas de esa generación son confesiones personales, en ambientes neutros, descoloridos, imaginarios.²⁴⁰

No entanto, apesar do sentido crítico, é possível perceber que o tom se arrefeceu, provavelmente porque o romance da Revolução já se mostrava bem consolidado, enquanto a narrativa dos Contemporâneos – como expresso no texto – era representada como um acontecimento passado, um lapso na história da literatura mexicana, no qual os escritores, em uma provável postura juvenil, se desvincularam do romance que expressava os anseios e elementos nacionais. A antologia de Castro Leal estabeleceu lugares determinados para as obras literárias, a partir de valorações ideológicas e históricas; buscou indicar o que deveria ser visto e lido, de forma hierárquica, e ocultou o que deveria ser esquecido: o romance *cristero*, mesmo tendo obras de excelente qualidade, como as de Fernando Robles, sequer foi mencionado. Tratava-se novamente de repartir sensibilidades, estabelecendo o cânone que deveria ser lido, a forma como a Revolução deveria ser lembrada e percebida – e talvez mesmo sentida – e recontando uma versão da história.

A consagração do cânone do romance da Revolução a partir de uma leitura ideológica da Revolução, ao encontro da “cultura revolucionária” e dos pressupostos do PRI, não impediu a proliferação do novo romance da Revolução Mexicana, que havia sido iniciado com as obras de José Revueltas e Agustín Yáñez. Em 1955, Juan Rulfo²⁴¹, em *Pedro Páramo*²⁴², inovou ao abordar o tema da Revolução a partir do realismo mágico²⁴³, representando as estruturas sociais que foram transformadas e os custos da derrocada da aristocracia rural.

240 CASTRO LEAL, Antonio. La segunda época de la novela de la Revolución Mexicana. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo II. 5ª ed. México D.F.: 1965, p. 19-20.

241 Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo (1917-1986) nasceu em uma família de latifundiários que foi arruinada durante a Revolução. Rulfo também perdeu o pai e dois tios durante a *Cristera* e sua mãe veio a falecer anos depois. Exerceu pequenos cargos burocráticos e se aproximou da antropologia ao trabalhar no Instituto Nacional Indigenista, em 1962, a convite de Antonio Caso. Para uma análise sobre Rulfo e suas obras, ver ALVES, Marcos Vinícius Gontijo. *O nuidoso silêncio da memória: literatura, fotografia e indigenismos em Juan Rulfo (1945-1962)*. Dissertação de Mestrado em História. Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS), Universidade Federal de Ouro Preto, 2020.

242 RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1955.

243 Ao final da trama, descobrimos que os personagens da história estavam mortos.

Em 1962, Carlos Fuentes²⁴⁴, em *La muerte de Artemio Cruz*²⁴⁵, retornou à figura da Malinche e – assim como Rulfo também o fez – representou o lado sombrio da cultura “viril” mexicana: o país nascido de um estupro simbólico, fruto maldito da tensão entre a atração e o domínio do mais forte. Mais do que isso, Fuentes representou a própria morte da Revolução Mexicana ao retomar um velho tema do romance mexicano: o do revolucionário oportunista que se converte em um empresário bem-sucedido, cuja riqueza foi conseguida a partir da corrupção em contratos feitos com o governo. Representante do México moderno pós-Manuel Ávila Camacho, Artemio, o protagonista, ex-revolucionário, identificava, simbolicamente, o projeto de desenvolvimento nacional dos anos 1940-1960 à corrupção. Aproveitando-se de conexões políticas, tornou-se dono de jornais, possuidor de uma transportadora de pescado, de reservas de enxofre, minas, de concessões madeireiras, investimentos imobiliários, participação em cadeias de hotéis, fábricas, financiadoras, representações legais de empresas estadunidenses, administrador de parte do sistema ferroviário nacional, proprietário de ações de empresas estrangeiras e milhões de dólares depositados em bancos internacionais. Não era mais o caudilho político das primeiras décadas pós-revolucionárias, mas o moderno empresário de um país em desenvolvimento industrial. Artemio é a reprodução do Fausto goethiano, que adquire um enorme poder em troca de sua humanidade. Assim termina a Revolução, que teria abandonado seus ideais de justiça social em troca de um desenvolvimento econômico que marginalizou as camadas populares e se afastou de qualquer pressuposto democrático.²⁴⁶

É importante mencionar, mesmo que rapidamente, um romance anterior de Fuentes: *La región más transparente* (1958).²⁴⁷ Com cerca de 83 personagens,

244 Carlos Fuentes (1928-2012) foi um dos escritores mexicanos mais importantes do século XX. Foi autor de romances, contos, ensaios, peças de teatro e roteiros de cinema. Com uma produção que conjugava temas da história do México a técnicas modernistas, Fuentes integrou-se ao movimento do *Boom* latino-americano, estabelecendo contatos com escritores como Gabriel García Márquez e Julio Cortázar. Para as relações entre Carlos Fuentes e os escritores do *Boom*, ver COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa*. São Paulo: Alameda, 2013.

245 FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1984.

246 Essas ideias foram desenvolvidas com mais detalhes no artigo: GOMES, Warley Alves. A morte da Revolução Mexicana na literatura dos anos 1960: *La muerte de Artemio Cruz* e *Los relámpagos de agosto*. In: SILVEIRA, Diego Omar da; LEITE, Isabel Cristina; AYALA, Mario (orgs.). *Questões de América Latina Contemporânea: novos objetos, novas dimensões, novas temporalidades*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2016, p. 275-290.

247 FUENTES, Carlos. *La región más transparente*. Madrid: Alfaguara; Real Academia Española, 2008.

destaca-se o protagonismo de uma Cidade do México moderna, engrandecida pela estabilidade e desenvolvimento proporcionados pelo “milagre mexicano” a partir do governo de Miguel Alemán. Embora o ambiente urbano já houvesse sido representado em outros romances – como *La sombra del Caudillo* e *La maldición* (1958) –, a Cidade do México representada na obra de Fuentes é um verdadeiro labirinto pulsante, vivo, sendo possível afirmar que se trata do verdadeiro personagem da obra. Os personagens populares são representados pelas prostitutas, pelos trabalhadores braçais ilegais nos Estados Unidos, taxistas, garçons etc. Os personagens das elites são financistas, burgueses, advogados, banqueiros, “alpinistas sociais”, roteiristas de cinema etc.

La región más transparente retoma diversos pontos analisados ao longo desse trabalho, dos quais destacamos os questionamentos sobre o “ser mexicano” – fundamentalmente a partir das interpretações contemporâneas ao romance²⁴⁸ –, as desigualdades produzidas após a Revolução e a corrupção dessa pelos próprios revolucionários. Uma das partes na qual essas contradições são mais evidenciadas ocorre pela presença de Federico Robles, ex-revolucionário que se tornou advogado e enriqueceu “aconselhando” empresas estrangeiras, tendo-se consagrado financeiramente como banqueiro.²⁴⁹ São particularmente explícitas em dois trechos da obra. Em uma conversa com o enigmático Ixca Cienfuegos²⁵⁰, na qual o personagem expõe, cinicamente, sua visão sobre o México pós-revolucionário:

– Mire para afuera [da janela]. Ahí quedan todavía millones de anal-fabetos, de índios descalzos, de harapientos muertos de hambre, de ejidatarios con una miserable parcela de tierras de temporal, sin ma-

248 Ressaltamos as referências à obra *O labirinto da solidão*, de Octavio Paz, publicada em 1950. Essa referência é explicitada pela leitura de Manuel Zamacona, intelectual que questiona o sentido do “ser mexicano” e da Revolução, mas também pode ser inferida a partir do capítulo “Calavera del quince”, que ocorre durante a “Festa do Grito”, no 15 de setembro, uma comemoração ao Grito de Dolores, no qual o padre Miguel Hidalgo proclamou a independência do México. O capítulo “Calavera del quince” localiza-se em: FUENTES, Carlos. *La región más transparente*. Madrid: Alfaguara; Real Academia Española, 2008, p. 441-468; ver também PAZ, Octavio. *O Labirinto da Solidão e Post-scriptum*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1976, p. 45-61. No capítulo seguinte, chamado “Os filhos da Malinche”, Paz aborda o mito da Malinche e sua relação com a cultura mexicana, provavelmente sendo uma das referências para a obra *La muerte de Artemio Cruz*.

249 Federico Robles ocupa um lugar simbólico similar ao de Artemio Cruz, personagem da novela posterior de Fuentes.

250 Cienfuegos é o personagem sobre o qual a narrativa se fecha e, provavelmente, o mais importante da narrativa, é através dele que as contradições e principais questões dos outros personagens são expostas. Simbolicamente, todos os personagens da trama, inclusive o próprio México, condensam-se em Cienfuegos.

quinaria, sin refacciones, de desocupados que huyen a los Estados Unidos. Pero también hay millones que pudieron ir a las escuelas que nosotros, la Revolución, les construimos, millones para quienes se acabó la tienda de raya y se abrió la industria urbana, millones que en 1910 hubieran sido peones y ahora son obreros calificados, que hubieran sido criadas y ahora son mecanógrafas con buenos sueldos, millones que en treinta años han pasado del Pueblo a la clase media, que tienen coches y usan pasta de dientes y pasan cinco días al año en Tecolutla o Acapulco. A esos millones nuestras industrias les han dado trabajo, nuestro comercio los ha arraigado. Hemos creado, por primera vez en la historia de México, una clase media estable, con pequeños intereses económicos y personales, que son la mejor garantía contra las revueltas y el bochínche. Gentes que no quieren perder la chamba, el cochecito, el ajuar en abonos, por nada del mundo. Esas gentes son la única obra concreta de la Revolución, y esa fue nuestra obra, Cienfuegos. Sentamos las bases del capitalismo mexicano. Las sentó Calles. Él acabó con los generales, construyó las carreteras y las presas, organizó las finanzas. ¿Que en cada carretera nos llevamos un pico? ¿Qué los comisarios ejidales se clavaron la mitad de lo destinado a refacciones? ¿Y qué? Hubiera usted preferido que para evitar esos males no se hubiera hecho nada? ¿Hubiera usted preferido el ideal de una honradez angelical? Le repito: nosotros habíamos pasado por esas, y teníamos derecho a todo. Porque nos habíamos criado en jacales, teníamos – así, sin cortapisas – derecho a una casota con techos altos y fachadas labradas y jardines y un Rolls a la puerta. Lo demás es no entender qué cosa es una revolución. Las revoluciones las hacen hombres de carne y hueso, no santos, y todas terminan por crear una nueva casta privilegiada.²⁵¹

Dois elementos podem ser destacados da passagem acima: 1) a Revolução, para Robles, significou o desenvolvimento do capitalismo no México, representado a partir de uma cidade moderna com uma classe média estável, operários, mecanógrafas, indústrias etc; 2) que essa mesma Revolução se concretizou a partir de uma dupla moral que, se trouxe bem-estar às camadas populares – ainda que condições miseráveis sejam inevitáveis –, também levou à corrupção e ao enriquecimento dos ex-combatentes. Fuentes retornou ao tema iniciado por Martín Luis Guzmán em *La sombra del Caudillo*, apresentando as contradições da Revolução a partir das altas esferas de poder. Porém, com significativas diferenças: a primeira é que ele não mostrou

251 FUENTES, Carlos. *La región más transparente*. Madrid: Alfaguara; Real Academia Española, 2008, p. 129-130.

a corrupção a partir dos políticos, mas sim a partir do empresariado, representante desse novo capitalismo mexicano; a segunda é que a trama não se utiliza da ironia que torna a demagogia visível em *La sombra del Caudillo*: Robles fala da Revolução com um cinismo concreto, o personagem de fato acredita que a Revolução tenha valido a pena, apesar de toda a corrupção. Mas obviamente ele só a vê assim porque está no topo da estrutura social. Nesse sentido – e novamente podemos nos lembrar de Rancière –, o espaço físico do qual o personagem fala (ele olha a Cidade da janela, uma visão panorâmica) representa esse espaço simbólico de poder.

A crítica de Fuentes sobre a Revolução complementa a de Guzmán: o escritor torna perceptível não apenas o discurso que legitima essa nova elite; indo além, expõe a hipocrisia de uma lógica que justifica os abusos da mesma pelos benefícios às camadas populares, que permanecem vistas com desprezo pelas classes dominantes – ainda que seus membros tenham origem popular.²⁵² Esse embaralhamento das sensibilidades pode provocar um questionamento profundo da Revolução em sentido moral e dos revolucionários em sentido ético: colocá-los acima de tudo, significaria, inevitavelmente, compartilhar dessa hipocrisia? Ou poderia haver um sentido mais profundo nessa Revolução, algo que foi perdido – desviado – no meio do caminho?

Não existe nada nos romances de Fuentes pesquisados que possa nos levar a interpretar um repúdio por parte do escritor às camadas populares, o que nos faz considerar que o peso da crítica recai sobre as elites mexicanas. O fato dessa nova elite surgir dessas camadas populares impede uma interpretação mecanicista das mesmas, eliminando a possibilidade de uma divisão clara entre bem e mal. Robles deixa claro que “não há santos” na Revolução. Fuentes demonstra como os mecanismos que levaram à Revolução e mantinham esse novo México eram complexos. Essa cidade moderna parece engolir todos os seus habitantes em um espaço no qual a moral se fragmenta e está longe de “purismos”.

Se Juan Rulfo e Carlos Fuentes retomam a Revolução Mexicana como tema²⁵³ e operam uma crítica semelhante à dos primeiros escritores do século XX, eles se aproximam da estética de Yáñez – a fragmentação narrativa, os fluxos de consciência –, consolidando mudanças importantes no romance me-

252 Isso é ainda mais óbvio no caso de Norma Larragoiti, personagem de origem popular cujo objetivo de enriquecer foi concretizado quando se casou com Robles. Após se mudar para a Cidade do México, passou a renegar sua família e suas origens.

253 Ainda que no caso de Rulfo essa retomada se limite a formar o pano de fundo da obra.

xicano. Jorge Ibargüengoitia²⁵⁴, em *Relámpagos de agosto*²⁵⁵, retomou o tema do assassinato de Francisco R. Serrano e seus companheiros em uma narrativa que se assemelha à de Martín Luis Guzmán em *La sombra del Caudillo*. No entanto, uma diferença fundamental deve ser considerada: na obra de Ibargüengoitia a sátira dá o tom. A diferença é significativa e se relaciona aos respectivos contextos históricos: se nos anos 1920 a crítica era uma denúncia, buscando dar visibilidade ao que estava obscuro, nos anos 1960, a corrupção e o autoritarismo do Estado eram óbvios. Não havendo o que revelar, sobrou a Ibargüengoitia o escárnio, o deboche que, mais que uma denúncia, era uma forma de ataque, de demonstrar ao partido oficial e seus defensores que o rei estava nu.

As obras de Fuentes e Ibargüengoitia foram escritas e publicadas antes do Massacre de Tlatelolco, ocorrido em outubro de 1968, sobre o qual trataremos em seguida. No entanto, constituem-se como importantes fontes para se perceber a insatisfação em relação ao Estado pós-revolucionário, cada vez mais afastado das camadas populares e dos ideais identificados com a Revolução Mexicana. São obras que também demarcam a passagem de um modelo de romance construído a partir de memórias individuais da Revolução para romances construídos a partir da memória coletiva – e de uma memória da literatura – da Revolução. Rulfo e, principalmente, Fuentes e Ibargüengoitia – nascidos no mesmo ano (1928) –, não experimentaram os anos de euforia pós-revolucionária como as gerações anteriores, o que provavelmente os levou a ter pouco apego a um Estado cuja principal característica, a partir dos anos 1940, foi o autoritarismo.

No dia 2 de outubro de 1968, dez dias antes do início dos Jogos Olímpicos²⁵⁶, milhares de pessoas, impulsionadas por estudantes e sindicalistas, ocuparam a Praça das Três Culturas²⁵⁷ exigindo abertura democrática.²⁵⁸ As manifestações estudantis já

254 Jorge Ibargüengoitia (1928-1983) dedicou a maior parte de sua vida ao teatro, sendo *Los relámpagos de agosto* seu livro mais bem sucedido, vencedor do prêmio *Casa de las Américas*, de Cuba, no ano de 1964. Faleceu no acidente do voo 011 da Avianca, próximo ao Aeroporto de Barajas, em Madri, junto com o crítico uruguaio Ángel Rama e outros intelectuais.

255 IBARGÜENGOITIA, Jorge. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Paris: Ed. ALLCA XX, 2002.

256 Os XIX Jogos Olímpicos foram sediados na Cidade do México.

257 Também chamada de Praça de Tlatelolco, o nome “Praça das Três Culturas” é uma referência às três etapas históricas do México: a pré-colombiana, a vice-reinal e o México Contemporâneo. A praça localiza-se no centro histórico da Cidade do México.

258 Mais especificamente, as demandas dos manifestantes eram: libertação de presos políticos; extinção do artigo 145 do Código Penal Federal, que proibia manifestações públicas; dissolução do corpo de granadeiros (setor da polícia que se ocupava da repressão); destituição dos chefes policiais Cueto, Men-

duravam meses e o então presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964–1970) vinha demonstrando indisposição para uma negociação efetiva: a UNAM havia sido ocupada militarmente em setembro, e o reitor, Javier Barros Sierra, havia se demitido. Entre a esperança dos estudantes e a intransigência de um Estado autoritário não pôde haver consenso.

Naquela noite, a mais sombria da segunda metade do século XX mexicano, quando fogos de artifício cruzaram o céu da Praça das Três Culturas e os primeiros tiros foram disparados, a história do país mudou irreversivelmente. À medida que os soldados e tanques do Exército se moveram e os corpos de civis desfaleceram, tornou-se notório que a máscara de Jano que havia sido forjada nos anos 1920 havia se quebrado: a partir de então ficaria cada vez mais claro que o Estado pouco tinha a ver com as demandas de justiça social das quais se originou, e que a Revolução estava, de fato, morta.

Os escritores não ficaram isentos desse processo. Nos polos opostos do conflito situaram-se Martín Luis Guzmán, que classificou o movimento estudantil como subversivo²⁵⁹, e José Revueltas, preso em Lecumberri por ter sido considerado um mentor do movimento. Guzmán, que havia elaborado, anteriormente, uma das obras literárias mais críticas ao governo pós-revolucionário, em finais dos anos 1960, completamente inserido na estrutura burocrática-partidária, afirmava ser o México uma democracia “*sui generis*”²⁶⁰, sendo o PRI a própria Revolução. Revueltas, operando sua crítica incessante, retornou pela última vez à prisão – destino constante de outro de seus ídolos que, assim como ele, nunca se negou à crítica e cuja memória resistiu a ser assimilada a um Estado que era oposto a seus ideais: Ricardo Flores Magón.

Como reação à repressão brutal de 2 de outubro, Octavio Paz renunciou à embaixada da Índia e a jornalista e escritora Elena Poniatowska compilou diversos relatos dos participantes no livro *La noche de Tlatelolco*²⁶¹: um registro do que não deveria ser esquecido e, mais uma vez, uma amostra do compromisso

diolea e Frías; indenização aos familiares dos mortos e feridos nos conflitos oriundos das manifestações; responsabilização dos assassinatos. Ver MARTINS ANDRADE, Carolline. *Trajectoria político-intelectual e representações da Revolução Mexicana nas obras de Martín Luis Guzmán (1915-1969)*. Dissertação de Mestrado em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2018, p. 163.

259 *Idem*, p. 165–168.

260 *Idem*, p. 166–167.

261 PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco*. Testimonios de historia oral. México D.F.: Ediciones Era, 1971.

da literatura com a crítica ao poder, característica comum às primeiras obras do romance da Revolução Mexicana.

A literatura que se desenvolveu no México após a Revolução deixou um importante legado que deve ser buscado em uma contra-leitura oficial: ela nos lembra dos *custos* da Revolução e faz uma denúncia dos abusos que foram cometidos por aqueles que ocuparam o poder ainda no início da construção do Estado pós-revolucionário. Demonstrou também a habilidade que as classes dominantes desenvolveram em manusear um discurso que pudesse incluir as demandas mais progressistas e esconder as práticas mais nefastas. A Revolução permitiu muitos avanços nos direitos sociais e políticos para as camadas populares, mas isso deve ser contrabalançado pelo sufocamento da democracia, que permitiu arbitrariedades e cujos resquícios são observados até os dias atuais. Ao longo da primeira metade do século XX, os escritores alertaram para os riscos que esse processo implicava. É possível olhar para suas obras e compreender os problemas do México pós-revolucionário: o fio que conduz a 1968 não se inicia após a saída de Lázaro Cárdenas da Presidência, em 1940, mas ainda na década de 1920, antes mesmo do Partido Nacional Revolucionário ser fundado, quando Obregón e Calles começaram a formular um modelo de Estado que foi constantemente aperfeiçoado por Cárdenas, Ávila Camacho e os presidentes seguintes.

O romance da Revolução Mexicana pode nos levar a pensar que alguns pontos devem ser inegociáveis; a nos convencer que conquistas sociais devem vir acompanhadas de expansão das liberdades democráticas. A Revolução foi mais do que a construção do Estado: apesar de seu lado violento e destrutivo, os ideais das distintas facções ainda podem ser utilizados para nos fazer refletir sobre a conciliação entre democracia e demandas sociais. Talvez seja necessário voltar incontáveis vezes à década revolucionária para absorver um pouco da esperança em mudar o presente, adequando-as a um ideal de democracia-social mais popular e efetivo. A Revolução acabou. A luta por justiça social continua e talvez seja uma batalha interminável.

Considerações finais

Os períodos revolucionários caracterizam-se por uma intensa ressignificação histórica, na qual novos símbolos são construídos para fomentar um novo imaginário social. Como visto, o novo imaginário social construído a partir da Revolução Mexicana afetou profundamente as sensibilidades dos mexicanos, transformando as maneiras de perceber e sentir o país, assim como a si mesmos. As artes plásticas, a música e a literatura foram fundamentais nesse processo.

Ao longo do livro, nos concentramos na literatura, abordando desde a obra *Los de abajo*, de Mariano Azuela, a *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska, dando especial ênfase aos anos 1920 e 1930 e demonstrando as mudanças no campo literário a partir dos anos 1940. Procuramos intercalar as obras às trajetórias dos escritores, apresentando sua atuação na burocracia pública e na construção desse novo imaginário, além das polêmicas nas quais se envolveram e suas principais referências intelectuais.

Embora o fio condutor da nossa análise tenha sido o conjunto de obras que ficou conhecido como o “romance da Revolução Mexicana”, nossos objetivos não se limitaram a ele, mas antes a mostrar quais foram os caminhos intelectuais do romance no México pós-revolucionário. Assim, embora a tradição do “romance da Revolução Mexicana” tenha se tornado a vertente hegemônica da literatura mexicana durante a primeira metade do século XX, esta ia muito além dele.

É verdade que nosso texto se insere em uma ampla bibliografia sobre o tema, o que aumenta o desafio em contribuir intelectualmente frente a estudos clássicos como os de Adalbert Dessau¹, Guillermo Sheridan², John Brushwood³, Marta Portal⁴ e Víctor Díaz Arciniega.⁵ Ou frente a trabalhos que, mais recentes, apresentam grande qualidade e preenchem lacunas historiográficas, como o de Danaé

1 DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.

2 SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. Primera edición eletrónica. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2015.

3 BRUSHWOOD, John S. *México en su novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

4 PORTAL, Marta. *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.

5 DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por una cultura revolucionaria (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Torres de la Rosa⁶ e Elissa Rashkin.⁷ Assim sendo, buscamos contribuir com o debate a partir de quatro eixos centrais: 1) mapear as representações literárias sobre a Revolução Mexicana, e refletir sobre a construção de memórias, imaginários e sensibilidades a respeito do processo revolucionário e seus personagens; 2) analisar as representações de três tipos de atores presentes na Revolução e seus desdobramentos: as camadas populares e líderes populares, bem como os próprios escritores, que se autorrepresentaram em diversas obras; 3) explorar as relações entre escritores, Revolução e Estado, demonstrando a complexidade e pluralidade das mesmas; e, finalmente, 4) refletir sobre a memória da Revolução na literatura e a construção da memória da própria literatura “revolucionária”. A tarefa tornou-se especialmente desafiadora por se tratar da análise não apenas de um movimento ou corrente literária específica, mas de procurar abarcar as principais correntes e movimentos durante pouco mais de meio século. Talvez tenhamos perdido algo em relação à especificidade desses movimentos e obras, mas espera-se que a perspectiva da trajetória intelectual dessa literatura, em uma escala mais ampla de análise, possa ter trazido novas contribuições e indicado caminhos para futuras pesquisas.

Ao chegar ao final, é também possível que a sensação seja a de um pessimismo em torno da Revolução, mas não estamos de acordo com essa interpretação. As décadas de 1920 e 1930 foram especialmente importantes em relação à conquista de direitos políticos, sociais e trabalhistas. Isso foi consequência de diversas lutas sociais que se iniciaram ainda antes da Revolução de 1910, mas que ganharam intensidade a partir dela. O México contemporâneo é resultado dessas lutas e dessa Revolução.

Mas é preciso pensar que essas mudanças se deram com um alto custo social e político, que não se restringiu aos mortos e feridos nos campos de batalha da década de 1910, mas antes se estendeu ao longo das décadas seguintes. Como visto, Sartre acreditava que toda obra literária contribuía para a libertação de determinadas alienações e que era necessário, muitas vezes, mostrar ao homem seus piores atos e as consequências que advinham de atuar no mundo. A literatura da Revolução fez isso, mostrando que era preciso estar atento aos “desvios” dos ideais revolucionários, que levavam a política nacional à corrupção e ao autoritarismo.⁸

6 TORRES DE LA ROSA, Danaé. *Avatares editoriales de un “género”: tres décadas de la novela de la Revolución Mexicana*. México: Bonilla Artiga Editores; Instituto Tecnológico Autónomo de México, 2015.

7 RASHKIN, Elissa J. *La aventura estridentista*. Historia cultural de una vanguardia. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

8 Ainda que essa crítica tenha tido, muitas vezes, um tom moralista e a quase inevitável associação dos ideais revolucionários aos das classes médias mexicanas, relegando às camadas populares a origem das

O Estado que assassinou centenas de estudantes em outurbo de 1968 não foi um desvio da política revolucionária pós-cardenista, mas antes a consequência de uma sensibilidade política que incorporou a violência e se tornou inseparável da construção desse Estado, ainda em seus primeiros anos, antes da criação do Partido Nacional Revolucionário. Como diria o personagem de *La sombra del Caudillo*, Emilio Olivier Fernández, “a política do México, política de pistola, só se conjuga um verbo: madrugar”.⁹ Ao que pese o exagero da asserção, ela nos indica a constante presença da violência na política mexicana. O pessimismo de escritores como Mariano Azuela e Martín Luis Guzmán nas suas primeiras obras, além das memórias de José Vasconcelos, não pode ser compreendido apenas como fruto de ressentimentos, mas como verdadeiras alertas do perigo de um Estado autoritário. Tais alertas não foram suficientemente ouvidos até o Massacre de Tlatelolco.

Ainda que não possamos responsabilizar cada um dos governos anteriores ao de Gustavo Díaz Ordaz pelo extermínio, é preciso compreender que o que se verificou ao longo do tempo foi um aprimoramento desse Estado centralizado. Durante os governos de Álvaro Obregón e Plutarco Elías Calles, esse autoritarismo ainda não havia rompido os laços do personalismo caudilhesco, mas Lázaro Cárdenas deu o segundo grande passo na modernização desse aparato – o primeiro foi a criação do PNR, em 1929 – e reconfigurou as estruturas de poder, entrelaçando os setores estatais ao poder presidencial. O presidencialismo moderno mexicano nasceu a partir de uma concentração de poderes nas mãos do Executivo, que passou a ter cada vez mais controle sobre os setores políticos, civis e sindicais. Cárdenas, que foi muito menos autoritário do que seus antecessores – e o mais apegado à ideia de justiça social que norteou a Revolução –, não poderia imaginar o que estava por vir. Ao mudar de nome pela última vez, em 1946, o Partido Revolucionário Institucional (PRI) desvinculou-se paulatinamente das pautas sociais, apoiando-se cada vez mais nas classes médias e nas elites empresariais.

Mas olhar para a literatura não significa apenas encontrar a resistência a esse Estado. Principalmente na década de 1930, é possível observar a complexidade dessas relações quando as críticas se tornaram artifícios genéricos de confirmação da ideologia pós-revolucionária estatal: ao denunciar os abusos cometidos, eles demonstravam os empecilhos que a Revolução enfrentava para concluir sua missão de justiça social. Os “proveitadores” e “deturpadores” da Revolução

brutalidades e da corrupção dos governos pós-revolucionários.

9 GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del Caudillo*. Madrid: ALLCA XX, 2002, p. 188.

eram os inimigos necessários para a construção de um discurso que legitimava a ideologia oficial. A Revolução seguiria apesar deles.

Contudo, em meados da década de 1940 a crítica retomou seu fôlego, principalmente a partir de José Revueltas. Nas décadas seguintes, Juan Rulfo, Jorge Ibarguengoitia, Carlos Fuentes e Elena Poniatowska também denunciaram um sistema político enrijecido e pouco democrático. Mas essa crítica passou a ser formulada a partir de uma representação mais profunda dos mexicanos.

É sempre uma questão na literatura: uma busca para mostrar às sociedades o que elas são, fazer com que as pessoas olhem para si mesmas. É por isso que a literatura que analisamos foi também uma reflexão sobre o mexicano pós-revolucionário. Em períodos de ruptura de identidades como são as revoluções, de alteração das memórias individuais e coletivas, o olhar dos homens sobre si mesmos se altera e começam a se formar novos referenciais. Nesse sentido, o olhar dos escritores mexicanos sobre seu povo, na maioria das vezes, não foi benevolente. Os escritores que se dedicaram a escrever sobre os revolucionários muitas vezes se inseriam em um entre-lugar nesse novo país: a Revolução poderia ser bela e destruidora como uma força da natureza, mas os revolucionários que eles encontraram em seu caminho vinham de lugares que não eram os bancos escolares, os salões de reunião, as cátedras universitárias, mas sim lugares selvagens e distantes¹⁰, que lhes pareciam ameaçadores. Aos olhos dos escritores, esses homens eram sujos, violentos, horrendos; aos seus ouvidos, eram estúpidos, simplórios; ao seu tato, as peles eram grossas, machucadas; aos olfatos, subia-lhes o odor do suor, do mau cheiro de dias sem se banhar.

Enquanto para os primeiros escritores a literatura vinha da memória, é possível fazer o exercício de fechar os olhos e imaginar homens como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán e José Vasconcelos com suas anotações em meio à poeira e ao caos, entre os revolucionários, com suas canções e piadas maldosas, confusos ante as algazarras noturnas, nas quais os prazeres se encontravam com o cheiro de *mezcal* e o sexo despudorado com as *soldaderas*; quando tudo que restava era o abandono às liberdades conquistadas com a garantia das balas. Seria possível imaginar o horror vivenciado por José Rubén Romero quando as tropas de José Inés García Chavez desceram as ladeiras que cercavam seu povoado, em gritos que se assemelhavam a uivos, em fúria que era vingança e liberdade? Foi isso que escreveu em seus livros.

Escritores e revolucionários descobriram que não viviam em mundos tão dis-

10 Muitas vezes essa distância era mais social ou imaginária do que física.

tantes, que partilhavam da mesma realidade. Às vezes esse mundo não era muito bonito. Mas talvez houvesse ali um gosto pela aventura que os corajosos revolucionários expressavam e os intelectuais sentiam, mas procuravam esconder, prevalecendo em seus textos a luta pelos civilizados ideais de justiça social e democracia.

Para outros, como Salvador Novo e Xavier Villaurrutia, a Revolução mais se assemelhava ao horror, à brutalidade. O México deveria ser mais que *sombreros, mariachis, mezcal*, folhas de cactos e cultura popular. O país era também, para esses intelectuais, os cafés, a literatura moderna, o jazz, os “estúdios” onde amores proibidos ganhavam vida entre sussurros, e onde a cocaína circulava quase livremente. Um país dentro de outro país. Um pequeno universo secreto em meio às sombras. Nada de “povo”: os Contemporâneos, narcisistas, tinham olhos apenas para eles mesmos. A literatura produzida por eles era intimista, voltada para seu interior.

Os estridentistas compartilhavam dessa necessidade da modernidade, mas não desejavam as sombras. Em suas páginas, surgia um México de luzes elétricas e relações automatizadas. Demoraram até meados da década de 1920 para começarem a voltar seus olhos para o “povo”. Esse ideal não era representado pela cultura popular, mas por um futurismo revolucionário que levaria à redenção das “massas”.

A redenção das “massas” também se fez presente em escritores como José Mancisidor, que viu na Revolução Mexicana um caminho para a revolução socialista. As camadas populares foram idealizadas, representadas como as verdadeiras defensoras da Revolução de 1910.

Para outros, como Gregorio López y Fuentes, a Revolução era o mito de Zapata; o revolucionário corrupto; uma noite em um acampamento, entre as batalhas; o levante dos “sem nome”; o contato com os indígenas.

Para os *cristeros*, a Revolução era a vitória das “forças do mal” e as camadas populares, em aliança com seus patrões, eram combatentes pela fé católica, dispostos a dar a vida para restaurar o poder da Igreja e de Deus no México.

Para Agustín Yáñez, era a libertação da consciência e o contato dos mexicanos com seu interior.

Para Revueltas, era a perseguição e o cárcere.

Para Elena Poniatowska, era a vida da mulher revolucionária¹¹ e a noite

11 PONIATOWSKA, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. México D.F.: Ediciones Era, 1983. A primeira edição foi publicada em 1969. Trata-se de um livro muito importante por ser uma das primeiras obras a mostrar a Revolução a partir de um ponto de vista feminino. Em *Cartucho*, o que se percebe é, sobretudo, um ponto de vista infantil sobre a Revolução. E *La negra Angústias*, de Francisco Rojas González, termina por apresentar a mulher através de uma perspectiva submissa, visto que a protagonista, Angús-

fatídica do Massacre de Tlatelolco. E o “povo” era diverso, fragmentado em múltiplos relatos que davam voz aos que estavam sendo silenciados.

A Revolução era tudo isso e estava em todos eles. A Revolução, na verdade, eram várias revoluções.

Para a maioria dos mexicanos, a Revolução pode estar morta hoje. Alguns se permitirão dizer que ela é uma ideia e as ideias não morrem. Essa discussão talvez nunca tenha fim. Gostaríamos de concluir afirmando que a Revolução fez-se presente não só em cada um dos direitos sociais e políticos adquirido, mas em cada censura, violência, em cada vida retirada. Ela estava mesmo em Tlatelolco, nos protestos de estudantes e sindicalistas, que desejavam fazer a Constituição de 1917 ser cumprida. Ela se fez presente nos jovens assassinados e em todos os presos que, ao longo do tempo, transformaram seus gritos em um desejo de justiça social, quando tudo o que restava de revolucionário no partido e no Estado era seu nome.

A memória e a história da Revolução continuam, para que ela seja lembrada, e nunca esquecida.

tias, uma líder revolucionária que a princípio apresentava características “masculinas”, se apaixona por seu professor e lhe entrega todos os seus bens. GONZÁLEZ ROJAS, Francisco. *La negra Angústias*. In: GONZÁLEZ ROJAS, Francisco. *Obra literária completa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999. O livro foi publicado originalmente em 1944.

Fontes e bibliografía

Obras literárias lidas

Autor:

Agustín Vera

La revancha (romance - 1930)

Augustín Yáñez

Al filo del agua (romance - 1947)

Arqueles Vela

La Señorita Etcétera (conto - 1922)

Café de nadie (conto - 1926)

Carlos Fuentes

La región más transparente (romance - 1958)

La muerte de Artemio Cruz (romance - 1962)

Gringo viejo (romance - 1985)

Elena Poniatowska

Hasta no verte Jesús mío (romance - 1969)

La noche de Tletelolco (romance - 1971)

Emilio Rabasa

La bola (romance - 1887)

Federico Gamboa

Santa (romance - 1903)

Fernando Robles

La virgen de los cristeros (romance - 1934)

Francisco L. Urquizo

Tropa vieja (romance - 1940)

Francisco Rojas González

La negra Angústias (romance - 1944)

Gilberto Owen

La llama fría (romance curto - 1925)

Novela como nube (romance curto - 1928)

Examen de pausas (romance curto - 1953)

Gregorio López y Fuentes:

Campamento (romance – 1931)

Tierra (romance – 1932)

Mi general! (romance – 1934)

El indio (romance – 1935)

Heriberto Frías

Tomóchic (romance – 1893)

Ignacio Manuel Altamirano

Clemencia (romance – 1869)

El Zarco (romance – 1900)¹

Navidad em las montañas (romance – 1871)

Jaime Torres Bodet

Tiempo de arena (autobiografía – 1955)

Margarita de niebla (romance curto – 1927)

Jorge Gram

Jahel (romance – 1935)

Jorge Ibaranguoitía

Los relâmpagos de agosto (romance – 1964)

Jorge Ferretis

Tierra caliente: los que sólo saben pensar (romance – 1935)

Cuando engorda el Quijote (romance – 1937)

Hombres en tempestad (contos – 1941)

Libertad obligatoria (contos – 1967)²

José Gorostiza

Canciones para cantar en las barcas (poesía – 1925)

José Guadalupe de Anda

Los cristeros (romance – 1937)

José López Portillo y Rojas

La parcela (romance – 1904)

José Martínez Sotomayor

La nieca de aire (romance curto – 1930)

José Vasconcelos:

Ulises criollo (autobiografía – 1935)

La tormenta (autobiografía – 1936)

El desastre (autobiografía – 1938)

El proconsulado (autobiografía – 1946)

José Mancisidor:

La ciudad roja (romance – 1932)

1 Publicação póstuma.

2 Publicação póstuma.

En la rosa de los ventos (romance – 1940)

Frontera junto al mar (romance – 1953)

120 días (relato de viagem – 1937)

Marx (biografia/ensaio – 1934)

José Revueltas

Los muros de agua (romance – 1941)

El luto humano (romance – 1943)

Los días terrenales (romance – 1949)

Los motivos de caín (romance – 1957)

Los errores (romance – 1964)

El apando (romance curto – 1969)

México: una democracia barbara (ensaio – 1958)

Ensayo de un proletariado sin cabeza (ensaio – 1962)

José Rubén Romero

Apuntes de un lugareño (romance – 1932)

Desbandada (romance – 1934)

El Pueblo inocente (romance – 1934)

Mi caballo, mi perro y mi rifle (romance – 1936)

La vida inútil de Fito Pérez (romance – 1938)

Anticipación a la muerte (romance – 1939)

Algunas cosillas de Pito Pérez que se me quedaron en el tintero (conto/fragmentos – 1945)

Una vez fui rico (romance – 1942)

Rosenda (romance – 1946)

Juan Rulfo

Pedro Páramo (romance – 1955)

Manuel Maples Arce

VBRE: super-poema bolchevique en 5 cantos (poesía – 1924)

Mariano Azuela

María Luisa (romance – 1907)

Los fracasados (romance – 1908)

Mala yerba (romance – 1909)

Andrés Pérez, maderista (romance – 1911)

Sin amor (romance – 1912)

Los de abajo (romance – 1915)

Los caciques (romance – 1917)

Las moscas (romance – 1918)

La malhora (romance curto – 1923)

El desquite (romance curto – 1925)

La luciérnaga (romance – 1932)

El camarada Pantoja (romance – 1937)

San Gabriel Valdívias, comunidade indígena (romance – 1938)

Las tribulaciones de una familia decente (romance – 1938)

Regina Landa (romance – 1939)

Avanzada (romance – 1940)

Nueva burguesía (romance – 1941)

La marchanta (romance – 1944)

La mujer domada (romance – 1946)

Sendas perdidas (romance – 1949)

La maldición (romance – 1955)

Esa sangre (romance – 1956)

Martín Luis Guzmán

El águila y la serpiente (romance – 1928)

La sombra del caudillo (romance – 1929)

Maestros rurales (romance curto – 1938)

Memorias de Pancho Villa (romance – 1937-1951)

Mauricio Magdaleno

El resplandor (romance – 1937)

Las palabras perdidas (memórias – 1956)

Miguel N. Lira

La Escondida (romance – 1948)

Nellie Campobello

Cartucho (romance – 1931)

Las manos de Mamá (romance curto – 1937)

Rafael F. Muñoz

El feroz cabecilla y otros cuentos de la Revolución en el Norte (contos – 1928)

El hombre malo, Villa ataca Ciudad Juárez y La marcha nupcial (contos – 1930)

Vamonos con Pancho Villa! (romance – 1931)

Se llevaron el cañón para Bachimba (romance – 1941)

Si me han de matar mañana (contos – 1933)

Salvador Novo

El joven (romance curto – 1928)

La estatua de sal (autobiografía – 1998³)

Xavier Villaurrutua

Dama de corazones (romance curto – 1928)

3 Obra póstuma.

Fontes

a) Obras literárias

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. *Obras selectas. Clemencia, El Zarco, Navidad en las montañas*. Amazon. Edição Kindle.
- ANDA, José Guadalupe de. *Los cristeros & Los bragados*. México D.F.: Editorial Porrúa, 2011.
- AZUELA, Mariano. *Obras Completas. Vol.1*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- AZUELA, Mariano. *Mala yerba/Esa sangre*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. Ed. Crítica. Madrid: ALLCA XX, 1996.
- AZUELA, Mariano. *3 novelas de Mariano Azuela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- CAMPOBELLO, Nellie. *Cartucho: relatos de la lucha en el norte*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Editora M. Aguilar, 1965, Tomo I, p. 929-968.
- CAMPOBELLO, Nellie. *Las manos de mamá*. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Editora M. Aguilar, 1965, Tomo I, p. 971-989.
- CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Editora M. Aguilar, 1965, Tomo I.
- CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo II. México D.F.: Editora Aguilar, 1965.
- FERRETIS, Jorge. *Tierra caliente. Los que sólo saben pensar*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- FERRETIS, Jorge. *Cuando engorda el Quijote*. México D.F.: Editorial “México Nuevo”, 1935.
- FERRETIS, Jorge. *Hombres en tempestad*. México D.F.: Editorial “CIMA”, s/a.
- FERRETIS, Jorge. *Libertad obligatoria*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- FRÍAS, Heriberto. *Tomóchic*. S/C: Editorial Voces Témporis, 2012.
- FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1984.
- FUENTES, Carlos. *La región más transparente*. Madrid: Alfaguara; Real Academia Española, 2008.
- FUENTES, Carlos. *Gringo viejo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008.

- GAMBOA, Federico. *Santa*. México: Editorial Ink, 2015.
- GONZÁLEZ ROJAS, Francisco. *La negra Angústias*. In: GONZÁLEZ ROJAS, Francisco. *Obra literaria completa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- GOROSTIZA, José. *Poesía y poética*. Argentina, México, Brasil: ALLCA XX, 1996.
- GRAM, Jorge. *Novela cristera. Jahel* México D.F., 2ª ed., 2012.
- GUZMÁN, Martín Luis. *Memorias de Pancho Villa*. 13ª ed. México D.F.: CIA. General de Ediciones, 1971.
- GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002.
- GUZMÁN, Martín Luis. *Maestros rurales*. In: GUZMÁN, Martín Luis. *Obras completas*. Tomo II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Paris: Ed. ALLCA XX, 2002.
- LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio. *El Indio*. México: Editorial Porrúa, 2008.
- LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José. *La parcela*. México: Siglo XXI editores/Editorial Ink, 2014.
- MAGDALENO, Mauricio. *Las palabras perdidas*. 1ª Edição Eletrônica. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- MANCISIDOR, José. *Marx*. México: Secretaria de Educación Publica, 1935.
- MANCISIDOR, José. *120 días*. S/C: Editorial México Nuevo, 1937.
- MANCISIDOR, José. *La ciudad roja*. Ciudad de la Habana: Editorial Arte y Literatura, 1979.
- MAPLES ARCE, Manuel. *Actual nº1. Hoja de vanguardia*. Disponible em: https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/4349092/mod_resource/content/1/Manifiesto%20en%20Actual.pdf.
- MAPLES ARCE, Manuel. "Prisma". In: *Andamios interiores*. Poemas radiográficos de Manuel Maples Arce. México: Editorial Cvltvra, 1922.
- MAPLES ARCE, Manuel. *VRBE: poema bolchevique en 5 cantos*. México: Andrés Botas e hijos, 1924.
- MARTÍNEZ SOTOMAYOR, José. *La rueda de aire*. México D.F.: UNAM, 2012. Disponible em: <http://www.lanovelacorta.com/>
- MUÑOZ, Rafael F. *Que me maten de uma vez*. Cuentos completos. México D.F.: Ediciones Era, 2011, edição kindle.
- NOVO, Salvador. *El joven*. Disponible: <https://www.lanovelacorta.com/novelas-en-campo-abierto/el-joven.html>.

- NOVO, Salvador. *Viaje*. Disponível em: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/125-055-salvador-novo?showall=1>.
- NOVO, Salvador. *La estatua de sal*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Electrónica, 2010.
- OWEN, Gilberto. *Poesía y prosa*. México, D.F.: Imprenta Universitaria, 1953.
- PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*. México D.F.: Ediciones Era, 1971.
- PONIATOWSKA, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. México D.F.: Ediciones Era, 1983.
- RABASA, Emilio. *La bola*. México: Océano exprés, 2014. Edição kindle.
- REVUELTAS, José. *Los motivos de Caín*. México D.F.: Ediciones Era, 1979.
- REVUELTAS, José. *Los errores*. México D.F.: Ediciones Era, 1979, edição kindle.
- REVUELTAS, José. *El luto humano*. México D.F.: Ediciones Era, 1985.
- REVUELTAS, José. *Los días terrenales*. Edición crítica. ESCALANTE, Evodio (Coord.). 2ª ed. Madrid; París, México etc.: ALLCA XX, 1996, p. 276-291.
- REVUELTAS, José. *El apando*. Edição de Kindle. México D.F.: Ediciones Era, 2013.
- REVUELTAS, José. *Los muros de agua*. Edição de Kindle. México D.F.: Ediciones Era, 2014.
- ROBLES, Fernando. *La virgen de los cristeros*. México D.F.: Editorial La Prensa, Populibros, 1959.
- ROMERO, José Rubén. *Obras completas*. México, D.F.: Editorial Porrúa, 2011.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- TORRESBODET, Jaime. Tiempos de arena. In: TORRESBODET, Jaime. *Obras escogidas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2ª edição, 1983.
- TORRESBODET, Jaime. Nuevas canciones. In: TORRESBODET, Jaime. *Obras escogidas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2ª edição, 1983.
- TORRESBODET, Jaime. *Margarita de niebla*. In: *Narrativa Completa*. Tomo I. México D.F.: EOSA, 1985.
- VASCONCELOS, José. FELL, Claude (coord.) *Ulises criollo*. Ed. Crítica. Madrid; Barcelona; La Habana; México: Ed. ALLCA XX, 2000.
- VASCONCELOS, José. *Memorias I: Ulises criollo/ La tormenta*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- VASCONCELOS, José. *Memorias II: El desastre/ El preconsulado*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982.

- VELA, Arqueles. La señorita Etcétera. In: *El Universal Ilustrado*. Año 1, nº7, 14 de septiembre, 1922.
- VELA, Arqueles. *La señorita Etcétera*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, 2012.
- VILLAURRUTIA, Xavier. *Dama de corazones*. México, D.F.: UNAM, 2012.
- YÁÑEZ, Agustín. *Al filo del agua*. Edición crítica. AZUELA, Arturo (Coord.). 2ª edición. Madrid; Paris; México etc.: ALLCA XX, 1996.

b) Obras literárias não mexicanas

- BABEL, Isaac. *A Cavalaria Vermelha*. S/C: Lebooks Editora, 2020.
- BULGÁKOV, Mikhail. Tradução: Zoia Prestes. *O mestre e Margarida*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas do subsolo*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.
- FAULKNER, William. Tradução: Paulo Henriques Britto. *O Som e a Fúria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FLAUBERT, Gustave. Trad. MORETTO, Fúlvia M.L. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril, 2010.
- GIDE, André. Tradução: Alvaro Moreyra. *De Volta da U.R.S.S.* Rio de Janeiro: Vecchi Editor, 1937.
- GIDE, André. *O Imoralista*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- GIDE, André. *A volta do Filho pródigo*. Rio de Janeiro: Editora Saraiva, 2015.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Submissão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- KUREISHI, Hanif. *O buda do subúrbio*. São Paulo: Planeta de Agostini, 2004.
- JOYCE, James. *Ulysses*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2019.
- OLIÉCHA, Iuri. *Inveja*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. São Paulo: Abril, 2010.
- PROUST, Marcel. *À Sombra das Raparigas em Flor*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2005. Tradução de Mario Quintana.
- SARTRE, Jean-Paul. Trad. António Coimbra Martins. *A Náusea*. Sintra: Editora Europa-América, 1958.

- SARTRE, Jean-Paul. *O Muro*. São Paulo: Círculo do Livro, ano não identificado.
- SHAKESPEARE, William. *Júlio César*. [Cidade não indicada]: Centaur Editions, 2013.
- WEDEKIND, Frank. *The Lulu plays (Earth Spirit/ Pandora's Box)/The Marquis of Keith*. London: Oberon Books, 2003.
- WHITMAN, Walt. *Leaves of grass*. Sweden: Wisehouse, 2016.
- WOOLF, Virgínia. *O quarto de Jacob*. São Paulo: Novo Século Editora, 2008.
- WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1961.
- ZAMIÁTIN, Ievguêni. *Nós*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ZOLA, Émile. Trad. Francisco Bittencourt *Germinal*. Biblioteca do Exilado. Edição Kindle.

c) Fontes primárias não literárias

- ACOSTAROJAS, Horacio; GONZÁLEZ DUNCAN, Viveka (Inves.). *Los Contemporáneos en El Universal*. Ciudad de México: Primera edición eletrónica, 2016.
- ALFARO SIQUEIROS, David. Tres llamamientos de Orientación Actual a los Pintores y Escultores de la Nueva Generación Americana. In: MORAES DE BELLUZZO, Ana Maria de (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina; UNESP, 1990, p. 240-242.
- Autor anônimo. In: Presentación. *Ruta*, nº1, junio de 1938. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982. Primera edición facsimilar, 1982.
- BERLER, Beatrice (org.). *Mariano Azuela*. Epistolário y archivo. México, D.F.: UNAM, 1969.
- GAMBOA, Berta. The novel of the Mexican Revolution. In: HERRING, Hubert; WEINSTOCK, Herbert (Edits). *Renascent Mexico*. New York: Covici.Friede Publishers, 1935.
- CASTRO LEAL, Antonio. La novela de la Revolución Mexicana. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. 5ª ed. México D.F.: 1965.
- CASTRO LEAL, Antonio. La segunda época de la novela de la Revolución Mexicana. In: CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo II. 5ª ed. México D.F.: 1965.
- CASTRO LEAL, Antonio. Prólogo. In: RUBÉN ROMERO, José. *Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 2011.

- GARCÍA MAROTO, Gabriel. La obra de Diego Rivera. In: *Contemporáneos* n°1.
- GASTÉLUM, Bernardo. Un Hombre. In: *Contemporáneos I, junio-agosto de 1928*, n°3, agosto de 1928, p. 227-228. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- GONZÁLEZ ROJO, Enrique. Díaz Mirón muerto y vivo. In: *Contemporáneos* n°2.
- MARTÍNEZ, José Luis. La novela de la Revolución. In: *México. 50 años de Revolución*. Tomo IV. La cultura. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- MARTÍNEZ, José Luis. *Literatura mexicana. Siglo XX (1910–1949)*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- MONTERDE, Francisco (org.). *Mariano Azuela y la crítica mexicana*. México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1973.
- NOVO, Salvador. Mis recuerdos de Pedro Henríquez Ureña. In: *Revista de la Universidad de México*, n°10, junho de 1966.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. Motivos. Una Antología nueva. In: *Contemporáneos*, n°1, junio-agosto de 1928. Primera Edición Facsimilar en libro electrónico. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- PUIG CASAURANC, José Manuel. *Una política social-económica de “preparación socialista”*. México: Imprenta de la Secretaria de Relaciones Exteriores, 1933.
- REVUELTAS, José. *Ensayo sobre um proletariado sin cabeza*. REVUELTAS, José. *Obras completas*. Vol.17. México D.F.: Ediciones Era, 1980 [1962].
- SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.

d) Fontes secundárias

- BENDA, Julien. *A Traição dos Intelectuais*. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.
- BERGSON, Henri. *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*. São Pualo: Edipro, 2020.
- EINSTEIN, Albert. *A Teoria da Relatividade Especial e Geral*. Rio de Janeiro: Contrapon-to, 1999.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, vol. 12*. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na civilização*. Edição Kindle. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Psicología de las masas y Análisis del Yo*. ePub. Edição Kindle, 2012.

- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. L&PM, 2016.
- GAMIO, Manuel. *Forjando Patria*. Pro Nacionalismo. México D.F.: Librería de Porrúa Hermanos, 1916.
- LENIN, Vladimir Ilitch. *O Estado e a Revolução: o que ensina o marxismo sobre o Estado e o papel do proletariado na Revolução*. São Paulo: Hucitec, 1983.
- LENIN, V.I. *Que fazer?* São Paulo: Hucitec, 1988.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MARX, Karl. *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.
- ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Revista de Occidente, 1934.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A Rebelião das Massas*. Rio de Janeiro: Livro Iberoamericano, 1958.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez Editora, 2005.
- PAULO. *Carta aos Romanos*. In: *A Bíblia Sagrada*. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1980.
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1976.
- RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Epublibre, 2015.
- RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Buenos Aires: Editorial Cervantes, 1920.
- SARMIENTO, Domingo F. *Facundo: civilización y barbárie*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.
- Sem Autor. *Livros dos Juízes*. In: *A Bíblia Sagrada*. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1980.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 1989.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um humanismo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

Referências bibliográficas

a) Bibliografia sobre a Revolução Mexicana e o “romance da Revolução Mexicana”

- ACOSTAROJAS, Horacio; GONZÁLEZ DUNCAN, Viveka (Inves.). *Los Contemporáneos en El Universal*. Ciudad de México: Primera edición eletrónica, 2016.
- ANDRADE, Carolline Martins. *Trajetória político-intelectual e representações da revolução Mexicana nas obras de Martín Luis Guzmán (1915-1969)*. Dissertação de Mestrado em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.
- AGUILAR CAMÍN, Héctor; MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana: História mexicana contemporânea, 1910-1989*. São Paulo: Edusp, 2000.
- ALVES, Marcos Vinícius Gontijo. *O ruidoso silêncio da memória: literatura, fotografia e indigenismos em Juan Rulfo (1945-1962)*. Dissertação de Mestrado em História. Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS), Universidade Federal de Ouro Preto, 2020.
- ANTOLÍN MONGE, Francisco. *La narrativa de Rafael F. Muñoz*. Tesis de Maestría en Lengua Española y Literatura Latinoamericana. México D.F., UNAM, 1975.
- CRIPA, Ival de Assis. *O vento das reformas. Lázaro Cárdenas e a Revolução Mexicana*. Jundiá, 2013.
- AZUELA, Arturo. *Al filo del agua* en su contexto-histórico-literario. In: YÁNEZ, Agustín. *Al filo del agua*. Edición crítica. AZUELA, Arturo (Coord.). 2ª edición. Madrid; Paris; México etc.: ALLCA XX, 1996.
- BAIÃO, Fábio Eduardo de Araújo. “*Arautos da Revolução*”: os presidentes mexicanos e os usos da história nacional (1940-1994). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *Morte e vida da Revolução Mexicana: Los de abajo de Mariano Azuela*. São Paulo: PUC-SP, 1996. (Dissertação de Mestrado em História).
- BARBOSA, Carlos A. S.; LOPES, Maria A. de S. A historiografia da Revolução Mexicana no limiar do século XXI: tendências gerais e novas perspectivas, *História*, UNESP, 2001. p. 163-198.
- BARBOSA, Carlos A. S. A construção, consolidação e o espetáculo do poder no México revolucionário. *Diálogos*, DHI/PPH/UEM, v. 8, n.2, p. 153-187, 2004.

- BARBOSA, Carlos A. S. A revista mexicana *Frente a Frente*: ambigüidades e tensões entre fotomontagens vanguardistas e gravuras. In: *Artelegia*, n°7, p. 1-17, 2015.
- BAR-LEWAW M., Itzhak. La revista *Timón* y la colaboración nazi de José Vasconcelos. *Alicante*: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-revistatimony-la-colaboracion-nazi-de-jose-vasconcelos/>
- BARREDA, Octavio B. Prólogo. In: ANDA, José Guadalupe de. *Los cristeros & Los bragados*. México D.F.: Editorial Porrúa, 2011.
- BARRÓN, Luis. *Historias de la Revolución Mexicana*. México: FCE, CIDE, 2004.
- BÉJAR, Raúl y ROSALES, Héctor (coord.). *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. Nuevas miradas. Cuernavaca: UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2005.
- BENJAMIN, Thomas. *La Revolución Mexicana: memoria, mito e historia*. México: Santillana Ediciones generales, 2003.
- BETANCOURT CID, Carlos. *Tras la sombra de una personalidad*. El aprendizaje político de Martín Luis Guzmán. 2006. Dissertação (mestrado) – Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- BLANCARTE, Roberto. La cuestión religiosa y la Constitución de 1917. In: BURGOS GARCÍA, Enrique et. allí. *Contexto histórico*. Ciudad de México: Senado de la República; Secretaria de la Cultura; INEHRM; UNAM, 2016, p. 335-364.
- BRADING, David A. (org.). *Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- BRUCE-NOVOA, Juan. La novela de la Revolución Mexicana: la topología del final. In: *Biblioteca Virtual Universal*.
- BRUCE-NOVOA, John. “Estudio introductorio”. In: GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del Caudillo*. Ed. crítica de Rafael Olea Franco. México: ALLCA, 2002
- BRUSHWOOD, John S. *México en su novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- BUSH, Matthew. Evocaciones de la Revolución en las adaptaciones cinematográficas de *Los de abajo*. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; GARCIA MUÑOZ, Gerardo (Coord.). *La luz y la guerra*. El cine de la Revolución mexicana. México D.F.: CONACULTA, 2010, p. 237-273.
- BUTLER, Matthew. Cristeros y agraristas en Jalisco: una nueva aportación a la historiografía cristera. *Historia Mexicana*, [S.I.], p. 493-530, oct.2002.
- CANO, Gabriela; KAY VAUGHAN, Mary; OLCOTT, Jocelyn. (Comp.). *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica;

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009.

CARBALLO, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Cidade do México: Secretaria de Educación Pública, 1986.

CIFUENTES-GOODBODY, Nicholas. *The man who wrote Pancho Villa*. Martín Luis Guzmán and the Politics of Life Writing. Nashville: Vanderbilt University Press, 2016, edición Kindle.

COCKCROFT, James D. *Precursores intelectuales de la revolución mexicana (1900-1913)*. Mexico, D.F.: Siglo Veintiuno, 1971.

CÓRDOVA, Arnaldo. *La ideología de la Revolución Mexicana*. 16^a reimpresión, México: Era, 1991.

CÓRDOVA, Arnaldo. *La política de masas del cardenismo*. 10a. reimpresión, México: Era, 1991.

CRESPO, Regina Aída. Cultura e política: José Vasconcelos e Alfonso Reyes no Brasil (1922-1938). In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, n°45, p. 187-208, 2003.

CRESPO, Regina Aída. *Itinerarios intelectuales: Vasconcelos, Lobato y sus proyectos para la nación*. México: UNAM, 2004.

CRESPO, Regina Aída. Retratos de México, retratos de Brasil: José Vasconcelos, Monteiro Lobato, Paulo Prado y sus visiones del “nacional”. In: *Revista Intellectus*. Rio de Janeiro: UERJ, Año 4, Vol.II, 2005, p. 1-16.

CUMBERLAND, Charles C. *Madero y la revolución mexicana*. Mexico: Siglo Veintiuno, 1977.

CURIEL DEFOSSE, Fernando. “Martín Luis Guzmán, discípulo de Clío”, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Licenciatura en Historia, 1994.

CURIEL DEFOSSÉ, Fernando. *La querrela de Martín Luis Guzmán*. México: Oasis, 1987.

CURIEL DEFOSSE, Fernando . De las musas, Clío. Razones para una lectura inusitada del novelista Martín Luis Guzmán. In: JITRIK, Noe (org.). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 1997.

CURIEL DEFOSSE, Fernando (comp.). *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. Prólogo, notas y recopilación de apéndices de Juan Hernández Luna. México: Universidad Autónoma de México, 2000.

CURIEL DEFOSSE, Fernando. El Ateneo de la Juventud en dos tiempos: porfirismo, Revolución. *Boletín del IIB*, vol. XVI, n°1 y 2, México, 2011. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

- DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- DIAS, Natally Vieira. *O México como “lição”: a Revolução Mexicana nos grandes jornais brasileiros e argentinos (1910-1915)*. Dissertação de Mestrado. PPGH-UFMG, 2009.
- DIAS, Natally Vieira. *A Revolução Mexicana nos debates político-intelectuais brasileiros: projeções, leituras e apropriações (1910-1941)*. Tese de doutorado em História (UFMG). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2015.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. La voz: el eco. Vasconcelos: lección de historia y vida. In: VASCONCELOS, José. *Ulises criollo*. Edición Crítica. FELL, Claude (Coord.). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa etc.: ALLCA XX, 2000.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor; CHÁVEZ, Marisol Luna. *La comedia de la honradez*. El Colegio Nacional. México, D.F., 2009.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por una cultura revolucionaria (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. Prólogo. In: GUZMÁN, Martín Luis. *Obras Completas*, III. México: FCE, INEHRM, 2010.
- DÍAZ RUIZ, Ignacio. Recepción crítica de *Al filo del agua*. In: YÁÑEZ, Agustín. AZUELA, Arturo (Coord.) *Al filo del agua*. Ed. Crítica. 2ª ed. Madrid; Paris; México etc.: ALLCA XX, 1996.
- ELLISON, Fred P. *Alfonso Reyes e o Brasil*. Um mexicano entre os cariocas. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- FELL, Claude. *Los años del águila, 1920–1925: educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. México, D.F.: UNAM, 1989.
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispano-americana*. México: Cuadernos de Joaquín Moritz, 1980.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. *El joven de Salvador Novo: hacía la novela urbana moderna en México*. In: *Boletín*, vol.I, n°2. México, 1996.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. Aventura y Revolución: el proyecto novelístico de los Contemporáneos. In: JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo. (coord.). *Una selva tan infinita*. La novela corta en México (1872–2011). México: UNAM, 2011.
- GARCIADIEGO DANTAN, Javier. *Autores, editoriales, instituciones y libros*. Estudio de historia intelectual. México, D.F.: El Colegio de México, 2015.
- GARCIADIEGO DANTAN, Javier. Los intelectuales y la Revolución Mexicana. In: ALTAMIRANO, Carlos (org.). *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz, 2010.

- GARRIDO, Luis Javier. *El partido de la Revolución institucionalizada. Medio siglo de poder político en México. La formación del nuevo Estado (1928-1945)*. México: SEP, Siglo XXI, 1986.
- GOMES, Warley Alves. *Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.
- GOMES, Warley Alves. A morte da Revolução Mexicana na literatura dos anos 1960: *La muerte de Artemio Cruz e Los relámpagos de agosto*. In: SILVEIRA, Diego Omar da; LEITE, Isabel Cristina; AYALA, Mario (Orgs.). *Questões de América Latina Contemporânea: novos objetos, novas dimensões, novas temporalidades*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2016, p. 275–290.
- GONÇALVES JUNIOR, Ernando Brito. *Armas e cenas: representações cinematográficas da Revolução Mexicana (1934–1970)*. Tese de Doutorado em História. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná.
- HALE, Charles A. Los mitos políticos de la nación mexicana: el liberalismo y la Revolución. *Historia Mexicana*, v. 46, n°4, p. 821–837, abril–junho, 1997.
- HERRERA GARCÍA, Helena; PHAIL FANGER, Elsie Mc; SALAZAR TORRES, Citlali. El monumento a Álvaro Obregón, arte y política. Una obra y un héroe mutilados. *Argumentos*. Vol.22 No.61. México D.F. sep./dic.2009.
- HUNTINGTON, Tanya. *El águila y la serpiente de Martín Luis Guzmán: una mea culpa revolucionaria*. University of Maryland, College Park. Tese de Doutorado, 2010.
- HUNTINGTON, Tanya. *Martín Luis Guzmán: entre el águila y la serpiente*. México: Tusquets Editores, 2015.
- ILLADES, Carlos. *El marxismo en México. Una historia intelectual*. México: Taurus, 2018. Edição Kindle.
- KOUI, Théophile. *Los días terrenales*, la novela de la herejía. In: REVUELTAS, José. *Los días terrenales*. Edición crítica. ESCALANTE, Evodio (Coord.). 2ª ed. Madrid; París, México etc.: ALLCA XX, 1996.
- LARRAZ, José J. *Idealismo y realidad: análisis crítico de las novelas de José Rubén Romero*. Madrid: Editorial Oscar, S.L., 1971.
- LORENTE MEDINA, Antonio; NAVASCUÉS, Javier de (Eds.) *Narrativa de la Revolución Mexicana: realidad histórica y ficción*. Madrid: Editorial Verbum, 2011.
- MARTÍNEZ, Eliud. *Mariano Azuela y la altura de los tiempos*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco. Secretaría General de Gobierno, Unidad Editorial, 1981.
- MATUTE, Álvaro. *Pensamiento historiográfico mexicano del siglo XX. La desintegración del positivismo (1911 – 1935)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.

- MATUTE, Álvaro. *Aproximaciones a la historiografía de la Revolución Mexicana*. México: 2005.
- MATUTE, Alvaro. *La Revolución mexicana: actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política, 1901-1929*. México: Oceano, 2010.
- MEDIN, Tzvi. *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*. México: Siglo XXI Editores.
- MENEZ ROBLES, Mirna Catalina. *La revancha de Agustín Vera*. Tesis de licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, 1986.
- MENTON, Seymour. *Las novelas de Gregorio López y Fuentes*. Tesis presentada para obtener el grado de maestro en artes. México, D.F.: UNAM, 1949.
- MEYER, Lorenzo. *Liberalismo autoritario*. Las contradicciones del sistema político mexicano. México: Editorial Océano de México, 2014, edição Kindle
- MIRÓN LINCE, Rosa María (coord.). *Evolución del Estado mexicano*. México D.F.: Ediciones El Caballito, S.A., 6ª edición, 2005.
- MONSIVÁIS, Carlos. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. In: COSIO VILLEGAS, Daniel (Org.) *Historia general de México. Versión 2000*. México, D.F.: Colegio de México, 2008.
- MONSIVÁIS, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México D.F.: El colegio de México, 2010
- MONSIVÁIS, Carlos. El mundo soslayado (donde se mezclan la confesión y la proclama). In: NOVO, Salvador. *La estatua de sal*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Electrónica, 2010.
- MOTTA, Romilda Costa. *José Vasconcelos: as memórias de um “profeta rejeitado”*. São Paulo: Alameda, 2015.
- NEGRÍN Edith. *Los días terrenales* a través del prisma intertextual. In: REVUELTAS, José. *Los días terrenales*. Edición crítica. ESCALANTE, Evodio (Coord.). 2ª ed. Madrid; París, México etc.: ALLCA XX, 1996, p. 276-291.
- NEGRÍN, Edith. Recepción de *La sombra del caudillo*. In: GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002.
- NIBLO, Stephen R. *Mexico in the 1940s. Modernity, Politics, and corruption*. Wilmington: SR Books, 1999.
- OLEA FRANCO Rafael. *La sombra del Caudillo: la definición de una novela trágica*. In: GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX, 2002.
- OLEA FRANCO, Rafael. La novela de la Revolución Mexicana: una propuesta de relectura. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, 60 (2), p. 479-514, 2012.
- PALTI, José Elías. *La invención de una legitimidad*. Razón y retórica en el pensamiento

- mexicano del siglo XIX (un estudio sobre las formas del discurso político). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2008.
- PEREA, Héctor. Tras las huellas de una sombra. In: GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCCA XX.
- PITOL, Sergio. Liminar. In: VASCONCELOS, José. *Ulises criollo*. Edición Crítica. FELL, Claude (Coord.). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa etc.: ALLCA XX, 2000.
- PORTAL, Marta. *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1980.
- QUINTANILLA, Susana; KAY VAUGHAN, Mary (Orgs.). *Escuela y sociedad en el periodo cardenista*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- QUINTANILLA, Susana. *A salto de mata*. México, D.F.: Editorial TUSQUETS/URANO, 2009.
- RASHKIN, Elissa J. *La aventura estridentista*. Historia cultural de una vanguardia. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. Edição Kindle.
- RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio. La novela de la Revolución Mexicana. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palabra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Ed. Unicamp, 1994, vol.2, p. 739-756.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. Entre la historia y la literatura: *Los cristeros* de José Guadalupe de Anda. IN: *Literatura Mexicana*. Vol. XII.1 (2001.1), p. 39-69.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (Org.) *Historiografía de la literatura mexicana*. Ensayos y comentarios. México, D.F.: UNAM, 1996.
- RUFFINELLI, Jorge. *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)*. México, D.F.: Ediciones Coyoacán, 1994.
- SÁNCHEZ, Fernando Fabio. Introducción. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; GARCIA MUÑOZ, Gerardo (Coord.). *La luz y la guerra*. El cine de la Revolución mexicana. México D.F.: CONACULTA, 2010.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Nohemi Alessandra. *El anonimato en la novela Campamento de Gregorio López y Fuentes*. Tesis de Licenciatura en Letras. México: UNAM, 2015.
- SARMIENTO, Alicia. *Problemática de la narrativa de la Revolución Mexicana*. Cuyo: Universidad Nacional de Cuyo, 1988.
- SHERIDAN, Guillermo. *Señales debidas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México D.F.: Fondo de Cultura Económico, Primera Edición Eletrónica, Kindle, 2015.
- SILVA, Caio Pedrosa da. *“Soldados de Cristo Rey: representações da cristera entre a historiografia e a literatura (México, 1930-2000)*. Dissertação de Mestrado. IFCH/UNICAMP, 2009.

- SILVA HERZOG, Jesús. *Breve historia de la Revolución Mexicana*. 2.ed. revisada, décima reimpresión, México: Fondo de Cultura Económica, 1990, vol.I e II.
- TORRES DE LA ROSA, Danaé. *Avatares editoriales de un “género”*: tres décadas de la novela de la Revolución Mexicana. México: Bonilla Artigas Editoriales; Instituto Tecnológico Autónomo de México, 2015.
- TUÑÓN, Julia. *La Revolución Mexicana en celuloide*: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n° 22, 1995.
- VIEIRA DIAS, Natally. *A Revolução Mexicana nos debates intelectuais brasileiros: projeções, leituras, e apropriações (1910-1941)*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.
- VILLORO, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: El Colegio de México; El Colegio Nacional; Fondo de Cultura Económica, 1996.
- WOMACK JR., John. *Zapata y la Revolución Mexicana*. 4. ed. México: Siglo Veintiuno, 1972.
- ZEA, Leopoldo. *El positivismo en México*: nacimiento, apogeo y decadencia. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

b) Bibliografia geral

- ALTAMIRANO, Carlos. *Historia de los intelectuales en America Latina*. Vol.II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX. Ed. Katz Editores. Buenos Aires, Argentina, 2010.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Domínio Público. Edição kindle.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação*. Formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina; UNESP, 1990.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras,

2007.

- BERNSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, François. *Por uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola, PASQUINO, Gianfranco (orgs.). *Dicionário de política*. Vol.2. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CATROGA, Fernando. Pátria, nação, nacionalismo. *Imprensa da Universidade de Coimbra*. Novembro de 2008.
- CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo*. Memória e fim do fim da história. Coimbra: Almedina, 2009.
- CHARTIER, Roger. *Origens Culturais da Revolução Francesa*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.
- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. *A Escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Antimodernos: De Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa*. São Paulo: Alameda, 2013.
- COSTA, Adriane Vidal; MAÍZ, Claudio (Orgs.). *Nas tramas da "cidade letrada"*. Sociabilidade dos intelectuais latino-americanos e as redes transnacionais. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018
- COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.
- FITZPATRICK, Sheila. *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*. México, España, Argentina: Siglo XXI Editores, 1977.
- FITZPATRICK, Sheila *A Revolução Russa*. São Paulo: Todavía, 2017.

- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. As ideias estão no lugar. *Cadernos de Debate*. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- FRIEDRICH, Otto. *Antes do Dilúvio: um retrato da Berlim nos anos 20*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- FUNES, Patricia. *Salvar la nación*. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: Moretti, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.
- GELADO, Viviane. *Poéticas da transgressão*. Vanguarda e cultura popular na América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, São Paulo: EdUFSCar, 2006.
- GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- GREENE, Brian. *A realidade oculta: universos paralelos e as leis profundas do cosmo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário*. Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI-XVIII, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismos desde 1780*. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HUNT, Lynn. *Política, cultura e classe na Revolução Francesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, L. (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. II, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- ISER, Wolfgang. Ficcionalización: las dimensiones antropológicas de las ficciones literarias. In: GARRIDO DOMINGUEZ, Antonio (coord.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arcos/Libros, 1997.
- JOZEF, Bella. (Auto)Biografia: os territórios da memória e da história. In: AGUIAR,

- F. (org.) *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997, p. 295-308.
- JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Francisco Alves Editora, 2005.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006.
- LAVER, James. Ensaio Biográfico-crítico. In: WILDE, Oscar. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1961, p. 13-39.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: GERHEIM NORONHA, Jovita Maria. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LILLA, Mark. *A mente naufragada: sobre o espírito reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- LOWY, Michel. Pontos de referência para uma história do marxismo na América Latina. In: *O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2ªed., 2006.
- LUVIZOTTO, CK. As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- MITRE, Antonio. *O dilema do centauro*. Ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. In: *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História, nº 10. São Paulo, Dez. 1993, p. 7-28.
- PALTI, Elías. El problema de “las ideas fuera de lugar” revisitado. Más allá de la “historia de ideas”. Texto apresentado no Seminário de História Intelectual. El Colegio de México, 2002. Disponível em: <https://shial.colmex.mx/textos/EliasPalti-Enero2002.pdf>
- PALTI, Elías. *O tempo da política: o século XIX reconsiderado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984;
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo. Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940. In: BLANCARTE, Roberto (comp.)

Cultura e identidade nacional. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Em busca de uma outra história: Imaginando o Imaginário”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Contexto/ANPUH, vol. 15, nº 29, 1995, p. 9-27..

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma velha-nova história. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, nº 06, abr. 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/document1560.html>. Acesso em: 03/09/2014.

PITA GONZÁLEZ, Alexandra (Comp.). *Redes intelectuales transnacionales em América Latina durante la entreguerra*. México: Universidad de Colima; Miguel Ángel Porrúa, 2016.

PIZARRO, Ana (org.) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Vol.3. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

PRADO, Maria Ligia Coelho. *América Latina no século XIX*. Tramas, telas e textos. São Paulo: Edusp, 2014

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.

RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014.

REMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2ªed., Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 231-269.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROMERO, José Luis. *Latinoamerica*. Las ciudades y las ideas. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2001.

SCHWARTZ, Jorge (org.). *Vanguardas latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Editora Edusp, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SILVA, Helenice Rodrigues da. A história intelectual em questão. In: LOPES, Marcos Antonio. (org.) *Grandes nomes da história intelectual*. São Paulo: Contexto, 2003.
- SILVA, Helenice Rodrigues da. *Fragments da história intelectual: entre questionamentos e perspectivas*. Campinas: Papyrus, 2002.
- SKINNER, Quentin. *Visões da política*. Sobre os métodos históricos. Portugal: Editora Difel, 2002.
- VARGASLLOSA, Mario. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: Moretti, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- WHITE, Hayden V. *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- WHITE, Hayden V. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford; New York: Oxford University, c1977, reimp. 1985.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ZHAO, Henry. Historiografia e ficção na hierarquia cultural chinesa. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Agradecimentos

Se eu pudesse agradecer a todos que perpassaram meu caminho nos anos em que investiguei a história mexicana, talvez necessitaria de um número equivalente de páginas que usei para escrever o livro. Sendo assim, e evitando enfadar o leitor, serei o mais breve possível.

Gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em História da UFMG por ter me proporcionado as condições necessárias para uma formação acadêmica de excelência. Sinto-me particularmente agradecido e honrado por minha tese ter sido escolhida para publicação como parte da Coleção Novos Olhares. Em especial, agradeço à professora doutora Kátia Gerab Baggio pela orientação, que se originou ainda nos anos de minha graduação. Da UFMG, também agradeço ao professor doutor Luiz Arnaut e ao grupo do GETHL, que me ajudaram a pensar diversas questões expostas o presente livro.

Não poderia deixar de agradecer aos professores que contribuíram diretamente para o resultado final deste texto, participando das bancas de qualificação e defesa da tese, e que não se furtaram a apontar as eventuais fragilidades, impulsionando-me a aperfeiçoar o trabalho desenvolvido. São eles o professor Víctor Manuel Díaz Arciniega, um guia e interlocutor fundamental, não só na banca, mas ao longo de todo o processo; a professora Regina Aída Crespo, cujo enorme conhecimento sobre a história do México se equipara à sua gentileza; ao professor Carlos Alberto Sampaio Barbosa, que acompanhou meu trabalho desde quando eu estava na graduação, enviando-me seus textos sobre Mariano Azuela; a professora Natally Vieira Dias, por ter colaborado tantas vezes com minha pesquisa, fornecendo material e conversando sobre a cultura mexicana; a professora Adriane Vidal, com quem tantas vezes conversei sobre as relações entre a história e a literatura; e a professora Priscila Dorella, que também me apoiou desde a graduação.

Agradeço também à CAPES, que não só me proporcionou uma bolsa de pesquisa durante o doutorado, como também financiou a publicação do presente livro. Com isso também declaro minha grande satisfação em retornar ao público parte do que foi em mim investido.

Agradeço aos diversos amigos que fiz nestes anos, cujas ideias também contribuíram para minha formação. No entanto, gostaria de prestar tributo a Le-

andro Alysson Faluba e Ana Tereza Landolfi Toledo que não estão mais neste plano, mas ainda carrego em minhas memórias.

Aos irmãos da vida, Fabrício Vinhas e Alysson Faria Costa.

Aos amigos do bairro, que me permitiram leveza na vida.

À minha família, que me acompanhou por todos esses anos, em especial à minha mãe, Elizabete Brant Pimentel, e minhas tias, Bernadete e Margareth (*In memoriam*).

Agradeço a Raquel Marques Soares, em cujo amor encontrei equilíbrio. Esse livro foi possível porque tive seu apoio.

Alameda nas redes sociais:

Site: www.alamedaeditorial.com.br

[Facebook.com/alamedaeditorial](https://www.facebook.com/alamedaeditorial)

[Twitter.com/editoraalameda](https://twitter.com/editoraalameda)

[Instagram.com/editora_alameda](https://www.instagram.com/editora_alameda)

[tiktok.com/@editora_alameda](https://www.tiktok.com/@editora_alameda)

Esta obra foi impressa em São Paulo na primavera de 2025. No texto foi utilizada a fonte Bembo (OTF) em corpo 10,9 e entrelinha de 15 pontos.