

Do local ao global: Memória e esquecimento em imagens do Rulfo escritor e do Rulfo cineasta

Maurício de Bragança

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - Brasil

Resumo

Este artigo pretende apontar os emblemas presentes nos discursos latino-americanos que caminham por um permanente trânsito entre os conceitos de local e de global. Para tanto, pretendemos nos aproximar da experiência literária de Juan Rulfo em *Pedro Páramo* e da obra cinematográfica de seu filho, Juan Carlos Rulfo, o documentário *Del olvido al no me acuerdo*. Em seu filme, Rulfo atualiza algumas discussões levadas a cabo por seu pai nos anos cinqüenta sobre as identidades culturais marcadas pela (des)memória coletiva. Para desenvolver tal perspectiva de análise, utilizamos os estudos de Andréas Huyssen a fim de identificar os pontos em que o documentário do Rulfo cineasta toca o romance do Rulfo escritor.

Palavras-chave: literatura - cinema - América Latina.

Abstract

This article indicates the emblems made by the discourses in Latin America that point out a constant transit between the local and the global. For this we will approach to the literary experience of Juan Rulfo in *Pedro Páramo* and to the cinematographic experience of Juan Carlos Rulfo, the son of the mexican

writer, in the documentary movie *Del olvido al no me acuerdo*. In his movie Juan Carlos Rulfo brings the discussions offered by his father up to date, almost fifty years later, about the cultural identities marked by the sign of the (des)memory. To develop this themes we use Andreas Huyssen's studies about memory and forgetfulness in order to identify the way that Rulfo moviemaker's work touches the Rulfo writer's novel.

Key words: literature – cinema - Latin America.

Uma das grandes discussões que sempre estiveram na ordem do dia ao se pensar América Latina enquanto unidade conciliadora de projetos, acontecimentos e experiências foi a questão de uma identidade que se debatia conflituosamente entre os conceitos de particularidade e universalidade. “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos.” (CÂNDIDO, 1976, p. 109) Tal questão é já antiga e familiar a muitas culturas periféricas que, ansiosas em dar conta de tal embate, investigam caminhos muitas vezes similares nos seus processos de expressão cultural.

Na América Latina, tal processo de constituição de identidade relaciona-se intrinsecamente a um projeto histórico marcado pela colonização, que, como apontou Octavio Paz (1972, p. 17), transformou a América espanhola e portuguesa em *construcciones intemporales*, onde a realidade era tratada como uma substância estável, destinada a permanência, que resistisse a mudanças. Na distância físico-geográfica, alicerce de uma *terapia de la lejanía*¹, outro distanciamento de ordem filosófica se colocava: a alteridade que contrapunha o ser europeu a um ser americano que se configurava a partir deste encontro. “*Durante más de tres siglos la palabra americano designó a un hombre que no se definía por lo que había hecho sino por lo que haría (...). Nuestro nombre nos condenaba a ser el proyecto histórico de una conciencia ajena: la europea.*” (PAZ, 1972, p. 17) Na representação deste outro, “*hecho no de palabras sino de murmullos y silencios*” (PAZ, 1990, p. 71), no qual a curiosidade encurtava distâncias, o europeu observava uma América sob o signo da diversidade, do maravilhoso, mas também do monstruoso, o que garantia a especificidade do Novo Mundo ao mesmo tempo que reconstruía a própria consciência da Europa sobre si mesma (a partir da negação: o velho continente existia em função do que

não havia nas novas terras.)

Esta actitud explica la transculturación americana de los mitos enraizados en la 'nostalgia de las orígenes' - como el Paraíso terrenal, el 'cristiano primitivo', la condición adánica y la Edad de Oro - olvidados en Europa y recuperados con alborozo en América. En este caso, el Nuevo Mundo devuelve a Europa su condición primigenia² (AINSA, 1998, p. 63).

Desta forma, a busca/conquista de uma identidade, que desse conta de tamanha diversidade inserida num projeto violento de colonização, impôs ao continente alguns desafios. Como configurar uma personalidade cultural, perpassada por tantas intervenções e informações, sem perder aquilo que poderia definir uma organicidade identitária? O dilema do regional/universal colocase então como um dos mais inquietantes desafios, calcados em dualidades que contrapõem paradoxos.

Estas ideas contribuyen a que la identidad cultural de esta región, especialmente la resultante de las expresiones literarias, deba entenderse como una noción dinámica, reflejo de un proceso dialéctico permanente entre tradición y novedad, continuidad y ruptura, integración y cambio, evasión y arraigo, apertura hacia 'otras' culturas y repliegue aislacionistas y defensivo sobre sí misma, dinámica que se traduce en un doble movimiento: el centrípeto nacionalista y el centrífugo universalista (AINSA, 1991, p. 52).

Tal questão se articulava politicamente a muitas outras discussões ideológicas que se manifestavam nos desdobramentos históricos em que estavam, então, inscritas. As tensões ideológicas latino-americanas se posicionaram entre o indigenismo e o hispanismo, a antropofagia e o verde-amarelismo, a dicotomia raça e cultura, e a própria formação dos Estados Nacionais que se instaurou a partir do século XIX, na América. Desde meados daquele século, o discurso articulado neste continente esboçava uma integração que imprimia uma marca de totalidade à América Latina. Numa corrente do pensamento americano, os intelectuais acabaram ocupando um lugar de fala que abarcava todo o continente, reafirmando o sonho bolivarista, como o foi retomado por Martí em *Nuestra América*. A totalidade também se afirmava como uma característica marcante no pensamento e na produção intelectual deste continente, a despeito de toda diversidade programada pelas “cores locais”. Se o processo de descolonização ia tomando forma, desde pontos-de-vista do jogo político *stricto sensu*, por outro lado, as fronteiras culturais muitas vezes não acompanhavam tais projetos tão irredutivelmente. A idéia de uma América Latina fazia parte do imaginário

intelectual do que por aqui se forjava³. Como conclui Ángel Rama, *inventar un país es lo de menos. Lo difícil es inventar una cultura* (apud PIZARRO, 1994, p. 176).

Este artigo pretende apontar tais emblemas articulados por discursos que se projetam em um trânsito ininterrupto entre o local e o global, programados pela experiência literária de Juan Rulfo, em *Pedro Páramo*, e do cineasta documentarista Juan Carlos Rulfo, filho do célebre escritor mexicano que, no âmbito das imagens cinematográficas de *Del olvido al no me acuerdo*, recoloca tais questões quase cinquenta anos depois, tocado pelas discussões que pautaram o final do século XX, rearticulando (e reatualizando) no interior do discurso fílmico as angústias em torno de identidades culturais programadas pelo espaço da (des)memória.

Em 1955, Juan Rulfo lançou seu célebre romance *Pedro Páramo*, que décadas mais tarde o crítico uruguaio Ángel Rama (1987) apontaria como um dos expoentes da literatura da transculturação narrativa latino-americana. O romance, impregnado de fluxos internos de consciência, imerso em um tempo que se desconstrói e reconstrói a todo momento, acaba por inscrever a categoria da memória como definidora da narrativa.

É fundamental pensarmos a narrativa transcultural no seu aspecto de aproximação à cultura popular. Se os romances regionalistas tradicionais tentavam apropriar-se de um recorte da “realidade”, “descolando-o” de seu contexto e “transportando-o” para as páginas de um romance, essa já não era a intenção nem a abordagem proposta pelos agentes transculturadores. Rulfo, em *Pedro Páramo*, apresenta o elemento popular dissolvido na maneira como ele próprio, como autor, experimentara a cultura popular. Não há a intenção de transplante, mas de representação a partir da experiência criadora do escritor.

A região onde se desenvolve o romance, no estado de Jalisco, faz parte do universo histórico pessoal de Rulfo, que ali nasceu e é, portanto, profundo conhecedor da região de que trata. Apesar da necessidade de o autor situar geográfica e historicamente seu romance (e estão lá todas as referências históricas da Revolução Mexicana e da Revolta dos Cristeros⁴, assim como as cidades de Sayula, Colima, Contla, pertencentes ao estado de Jalisco), a profundidade com que trabalha o enredo narrativo e o desenvolvimento das personagens não deixam dúvidas acerca de um horizonte que transcende o aspecto meramente regionalista. A complexidade apresentada no tratamento da obra e nas questões levantadas pelo comportamento das personagens atinge uma dimensão universal que não se

limita à circunscrição dos limites históricos e geográficos.

Estaba familiarizado con esa región del país, donde había pasado la infancia, y tenía muy abundadas esas situaciones. Pero no encontraba un modo de expresarlas. Entonces simplemente lo intenté hacer con el lenguaje que yo había oído de mi gente, de la gente de mi pueblo. Había hecho otros intentos -de tipo lingüístico- que habían fracasado porque me resultaban poco académicos y más o menos falsos. Eran incomprensibles en el contexto del ambiente donde yo me había desarrollado. Entonces el sistema aplicado finalmente, primero en los cuentos, después en la novela, fue utilizar el lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído de mis mayores, y que sigue vivo hasta hoy (entrevista de RULFO a SOMMERS, 1973).

Desta forma está lá, colocada na boca das personagens e refletida na cultura projetada pelo tom narrativo do texto, a cultura popular mexicana. O escritor, sob a transculturação, tem a preocupação de criar uma integridade lingüística do texto, de forma que as palavras de origem indígena ou regionais não apareçam, por exemplo, distanciadas da estrutura narrativa como um todo e corram o risco de formar um universo simbólico destacado do conjunto⁵.

A narrativa projeta as personagens em um mundo em que as fronteiras entre realidade e fantasia, vida e morte, natural e sobrenatural, não existem. Desta forma, costurando o texto através de setenta fragmentos, o autor se apropria da não linearidade para quebrar uma intenção cronológica. Assim, instaura o espaço da memória, reafirmando a contaminação ente os mundos dos vivos e dos mortos, que não apenas interagem, mas se completam. *Pedro Páramo* insiste em desconstruir qualquer linearidade e, ao deparar-se com um texto em que todos podem estar mortos e projetar seus dizeres do além túmulo, o leitor toma consciência de que já não faz mais sentido pensar a vida e a história desde uma perspectiva da linearidade e da cronologia, já que todas as temporalidades históricas se processam simultaneamente.

Extremamente importante é estar atento, na leitura de *Pedro Páramo*, aos sons evocados pelo texto⁶. A construção do universo soturno e sombrio, de tom muitas vezes pessimista, toma assento em vozes sussurrantes, murmúrios e ruídos. Os sons da natureza, como *el siseo, de la lluvia como un murmullo de grillos...* (RULFO, 2000, p. 77), ou *se oía el aire tibio entre las hojas del arrayán* (ibidem, p. 89), se mesclam aos sons de pranto e sofrimento, gemidos de *ánimas en pena*.

Entonces ella se dio vuelta. Apagó la llama de la vela. Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que siguieron oyendo confundidos con la lluvia. (ibidem, p. 77) Nesta passagem,

podemos perceber a forte presença da cultura popular mexicana, referenciada pela lenda de *La llorona*, personagem importante no universo mitológico daquele país. *La llorona* é um importante arquétipo feminino da cultura mexicana, representado pela história de uma mulher que, arrependida por haver afogado seus filhos, vaga, louca, pelas noites de chuva soluçando seu pranto e chamando por eles⁷. O mito de *La llorona* traduz o sincretismo que conecta a idéia medieval espanhola de *ánimas en pena* ao mito ocidental de Medéia. *La llorona* aparece para homens que, atraídos pela solitária mulher, se deparam com a imagem da morte personificada. A presença da morte, portanto, é um aspecto fundamental tanto na narrativa de Rulfo quanto na cultura popular mexicana.

Em *Pedro Páramo*, esta intimidade com a morte é confirmada. Isso garante um ambiente fantasmagórico repleto de referências ao silêncio e à solidão. *Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía. Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces.* (RULFO, 2000, p. 69). Todas as personagens estão mortas, e mesmo Juan Preciado, personagem-narrador, aparentemente o único vivo ao início do livro, parece descer aos infernos quando da sua chegada ao povoado de Comala⁸, descrito como um lugar muito quente e despovoado. *Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija.* (ibidem, p. 66)

A solidão projetada na carestia de diálogos, na secura da terra, no silêncio das pedras, no som abafado de murmúrios e sussurros traduz o caráter de um povo na pouca abertura ao outro como modelo de relacionamento. A desconfiança e a resignação configuram uma solidão que, segundo Paz, tatua a alma mexicana. Em *El laberinto de la soledad*, lançado em 1950, Octavio Paz propõe uma grande reflexão acerca das discussões identitárias travadas no interior do Estado e da Nação mexicana pela apropriação que o discurso do nacional popular orquestrou a partir do projeto da Revolução Mexicana.

(...) el mexicano se me parece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. (...) Su lenguaje está lleno de reticencias, de figuras y alusiones, de puntos suspensivos; en su silencio hay repliegues, matices, nubarrones, arcos iris súbitos, amenazas indescifrables. (PAZ, 1997, p. 32)

Voltando à questão dos sons e ruídos que conduzem a narrativa, podemos perceber que tais elementos reforçam a solidão e a eterna incomunicabilidade a qual estão condenadas as personagens. As vozes raramente são ouvidas com nitidez, freqüentemente os sussurros são colados ao vento e o pranto ao som da chuva. Os ruídos ecoam e se perdem em um tempo labiríntico feito de lembranças e antecipações. A desolação e devastação do ambiente tem continuidade na alma de cada personagem, nos passos que não encontram caminho, nos pequenos movimentos ininterruptamente reproduzidos.

En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado. (RULFO, 2000, p. 85)

Al despertar, todo estaba en silencio; sólo el caer de la polilla y el rumor del silencio. (ibidem, p. 94)

- Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen. (ibidem, p. 103)

Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras. (ibidem, p. 109)

Como se van las voces. Como que se pierde su ruido. Como que se abogan. Ya nadie dice nada. Es el sueño. (ibidem, p. 110)

Juan Rulfo, traduzindo em *Pedro Páramo* a experiência da solidão das personagens de Comala, arraigada de certa forma na expressão da cultura popular mexicana, projeta num nível mais universal, a própria experiência da solidão humana, com a qual todos nos identificamos. A maneira como constrói sua narrativa, impregnada de fluxos internos de consciência, na proposta de desconstrução da relação de linearidade entre tempo e espaço, inscrevendo-os no âmbito da memória, faz com que o texto ultrapasse as fronteiras desenhadas pelo regionalismo e lance sua obra num universo atemporal sem configuração de limites geográficos.

La soledad es el fondo último de la condición humana. El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro. Su naturaleza – si se puede hablar de naturaleza al referirse al hombre, el ser que, precisamente se ha inventado a sí mismo al decirle ‘no’ a la naturaleza – consiste en un aspirar a realizarse en otro. El hombre es nostalgia y búsqueda

de comunión. Por eso cada vez que siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad. (PAZ, 1997, p. 211)

Em fins dos anos noventa, Juan Carlos Rulfo, filho de Juan Rulfo, parte para Jalisco, cidade/personagem de *Pedro Páramo*, com uma única pergunta preparada: “¿Conoció usted a Juan, mi padre?” Assim surge o documentário de 1999, *Del olvido al no me acuerdo*, que o diretor considera *un homenaje a la memoria colectiva del México de finales del siglo XX*.

O filme se filia a um enorme repertório presente na cinematografia latino-americana, principalmente a partir dos anos 90, em que a busca se projeta como tema fundamental e estruturador da narrativa. A busca do pai assume uma importância particular neste corpo de filmes.

Em *El viaje* (Fernando Solanas, Argentina, 1992), Martín Nunca vai da Patagônia ao México em busca de seu pai; em *Un crisantemo estalla en la esquina* (Daniel Burman, Argentina, 1996), Erasmo e Saul também buscam seu pai; em *Central do Brasil* (Walter Salles, Brasil, 1997) João, com a ajuda de Dora, busca seu pai no sertão; em *Pequeños milagros* (Eliseo Subiela, Argentina, 1997) Rosalia procura por seu pai no norte; em *Martín hace* (Adolfo Aristarain, Argentina, 1997), o protagonista Martín procura seu pai – famoso diretor de cinema – em Madri; em *De la calle* (Gerardo Tort, México, 2001), Rufino pretende conhecer seu pai antes de sair da Cidade de México. A questão do pai também passeia, de diferentes formas, em alguns documentários: *¿Qué diablos es Yuliet?* (Carlos Marcovich, México, 1997), *Rocha que voa* (Erik Rocha, Brasil, 2002), *La TV y yo* (Andrés di Tella, Argentina, 2002) e, claro, em *Del olvido al no me acuerdo*, filme de que trata este artigo.

O diretor segue os passos traçados por seu pai no célebre romance *Pedro Páramo*, cujo personagem Juan Preciado anuncia logo na primeira linha do romance: *Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo* (RULFO, 2000, p. 61). Numa cena de seu filme, o filho de Rulfo anuncia em *off*: *Vine a Jalisco porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Juan Rulfo*. Em busca das memórias dos que conheceram o escritor, Juan Carlos Rulfo encontra o silêncio e o esquecimento. Da mesma forma que no romance, a imagem do pai é construída a partir de pequenos fragmentos de história que ouve, incontáveis vezes repetidas, em versões diferentes, de formas diferentes, por diversos interlocutores. A memória não se apresenta como um monumento fixo e estável, ao contrário, é

fugidia, desfocada, intangível, como a própria história que se tece.

Os limites entre história, realidade e imaginação se misturam e se borram, desautorizando o discurso de verdade. Um dos entrevistados, o também escritor Juan Jose Arreola, amigo de Rulfo, diz ainda no início: *Porque se tratando de Juan todo se vuelve leyenda, en una aura mágica* para depois, lá pelo meio do filme afirmar: *¿Juan? Muy mentiroso, muy fantasioso, era increíble. Te recomendava una película mala diciéndote que era excelente, o un libro imposible diciendo que era un gran libro.*

As imagens, como os relatos, não raras vezes perdem o foco e tornam a recuperá-lo, num jogo que dificulta sua integralização, mesmo porque a câmera muitas vezes procura fragmentos de corpos para, num plano seguinte, contrastá-lo com um plano aberto, uma panorâmica, num cenário onde a amplidão e o vazio, associado a fragmentos de vozes quase inaudíveis, delineiam o fantasmagórico que se distancia do real, assim como o fez o escritor Rulfo em *Pedro Páramo*. É pelo que está escondido, ou esquecido, pelas lacunas da memória, pela sombra, que a imagem de Juan Rulfo, fugidia e embaçada, vai sendo construída. Assim, esta história destrói a linha cronológica e a precisão dos fatos. Os relatos, múltiplos e dissonantes, apresentam interrupções através do silêncio e da própria palavra que se transforma em murmúrios incompreensíveis.

Neste percurso discursivo, a apreensão da história se apresenta embaçada, volátil numa articulação de memória que descarta a univocidade. O não lembrado desautoriza a história totalizante, o fato histórico torna-se intangível, a história deixa de ter seus heróis, seus monumentos e sua linearidade onde todos os espaços devem ser preenchidos. Memória e invenção são a mesma coisa e o ato de reviver o “real” torna-se um projeto de recriação.

(...) a memória coletiva de uma sociedade não é menos contingente e instável; de modo nenhum é permanente sua forma. Está sempre sujeita à reconstrução, sutil ou nem tanto. A memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições. No caso específico das sociedades modernas, ela se forma para espaços públicos de memória tais como o museu, o memorial e o monumento (HUYSEN, 2000, p. 68).

O filme de Juan Carlos Rulfo, reatualizando de certa maneira questões lançadas no romance de Juan Rulfo, tem na emergência da memória uma das preocupações culturais centrais para pensar a sociedade contemporânea, inscrevendo-se naquilo que Andreas Huyssen (2000) chama de “cultura da

memória”. Para o autor, a década de noventa esteve especialmente preocupada com questões como memória e esquecimento, traduzidas inclusive em discursos públicos em diversas experiências políticas por todo o globo⁹.

Diante dos diversos planos de imensos céus carregados de nuvens nas paisagens desérticas, que no filme de Rulfo funcionam como uma espécie de *leitmotiv*, é difícil não pensar nos céus do grande fotógrafo do cinema mexicano Gabriel Figueroa, carregados de representação simbólica em prol de uma história que se conformava enquanto monumento nacional na filmografia dos anos da *Época de Oro*. Em *Del olvido al no me acuerdo*, ao contrário, as nuvens, quase sempre fugidias em imagens aceleradas, registram a transitoriedade, a fugacidade, a perda, espalhadas por um céu com velocidade insólita. Não há imagens de Juan Rulfo, que vai aparecendo em imagens latentes a partir da revelação do ambiente e das personagens que povoaram suas narrativas.

A viúva de Rulfo narra um sonho em que volta a casar-se com ele, mas não conseguia ver-lhe os sapatos e o rosto, ao que uma amiga, ao ouvir o relato do sonho, diz-lhe: *Con el que te casaste... nunca existió. No te casaste con nadie*. A lembrança se articula dialeticamente a múltiplas formas de esquecimento – relação essa fundamental para a problematização do conceito de memória -, como nos indica Huyssen (2005): o esquecimento como memória impedida, como memória manipulada, como esquecimento comandado.

As fronteiras entre memória e passado articulam uma dose de amnésia e borramento, alteradas inclusive pelas novas tecnologias de informação e políticas midiáticas próprias do fenômeno da internacionalização das culturas. Assim, as distâncias que se estabelecem entre a realidade e sua representação em linguagem ou imagem, como o demonstraram o Rulfo escritor e o Rulfo cineasta, apontam para múltiplas possibilidades de representação do real e de suas memórias, assim como para a superação de dicotomias rigidamente estabelecidas entre o local e o global.

Notas

¹ A idéia de uma *terapia de la lejanía*, colocada por Daniel Boorstin em *The exploring spirit: America, the World, then, now* (Nova Iorque, Random House, 1976) introduz a questão de uma distância geográfica que se articula entre a sociedade que se deixa para trás e a que se constrói com o sentido de futuro. (apud AINSA, 1991, p. 53).

² Neste estudo, em um capítulo intitulado *El discurso de la alteridad americana*, o autor analisa o discurso fundador da alteridade americana a partir das cartas e do diário escritos por Colombo. Desta forma, ele propõe um processo que compreende três fases: um momento comparativo, em que há uma medição do outro (que se define pela surpresa); um momento de classificação deste outro (quando o americano é subjugado e inferiorizado pela palavra que lhe confere uma nomenclatura - “apoderamento semântico”); e um terceiro e último momento, de conversão e uniformização do nativo americano, conseguido através da catequização ou de seu extermínio.

³ É importante observar que as produções culturais nacionais latino-americanas iam ampliando seus limites discursivos, incorporando as questões continentais, de forma que a identidade latino-americana se configurava simultaneamente às identidades nacionais. Como exemplo, na literatura temos *Nuestra América* de José Martí (1888). Aliás, com Martí a idéia de latinoamericanidade incorpora as experiências indígenas e afroamericanas. O movimento indigenista, da região andina e colocado pela Revolução Mexicana, também dará forte contribuição neste sentido. Isso tudo faz com que a noção de América Latina seja um conceito sempre aberto, em evolução (PIZARRO, 1994).

⁴ Entre 1926 e 1929, ocorreu uma revolta, no estado de Jalisco, entre o povo sublevado e o exército do Estado, como consequência das medidas laicizantes do estado mexicano. Os revoltosos, que se lançavam contra as tropas do exército aos gritos de “Viva Cristo Rey!”, ficaram conhecidos como *cristeros*. É interessante observar o depoimento pessoal de Rulfo a Joseph Sommers acerca destas lembranças históricas: “Yo procedo de una región donde se produjo más que una revolución -la Revolución Mexicana, la conocida-, en donde se produjo asimismo la revolución cristera. En ésta los hombres combatieron unos en contra de otros sin tener fe en la causa que estaban peleando. Creían combatir por su fe, por una

causa santa, pero en realidad, si se mirara con cuidado cuál era la base de su lucha, se encontraría uno que esos hombres eran los más carentes de cristianismo.” Como se pode perceber, tais lembranças, aliadas ao desgaste dos ideais revolucionários dissolvidos em anos de governos institucionalizados, ajudam a impor um certo tom fatalista e pessimista à obra de Rulfo.

⁵ Embora não retrate o universo indígena mexicano, há muitas palavras, em *Pedro Páramo*, de origem *náhuatl* (já que estas estão inseridas na própria formação lingüística mexicana). Não há distanciamento no falar das personagens nem no primeiro narrador, Juan Preciado. Este é uma das características de tratamento lingüístico que diferenciam a postura do escritor estritamente regionalista (que muitas vezes apresentava tais palavras entre aspas e lançava mão de glossários, fazendo assim com que o leitor mantivesse um distanciamento com a “realidade” indígena ou regional apresentada pelo autor) e o agente transculturador.

⁶ Júlio Estrada, musicista mexicano empenhado em criar uma ópera baseada em *Pedro Páramo*, atento ao caráter sonoro da obra de Juan Rulfo, consegue categorizar quatro tipos diferentes de sonoridades presentes no texto: literária, ambientais, musicais e imaginárias.

⁷ O mito de La llorona, assim como outros arquétipos femininos mexicanos (como La Malinche, A Virgem de Guadalupe, Tonantzín, Coatlicue, ou mesmo a grande poetisa e pensadora do século XVII, Soror Juana Ines de la Cruz), foi resgatado e ressignificado recentemente pela produção de escritoras feministas chicanas, que viam na configuração destes mitos uma possibilidade de pensar sua própria condição de mulheres mestiças imprensadas ideologicamente entre o discurso mexicano machista e patriarcal e o discurso feminista norte-americano branco que não dava conta das questões raciais e de classe.

⁸ Importante pensar na palavra Comala como corruptela de *comal* ou *coma*, palavra de origem *náhuatl*, que nomeia o utensílio de barro no qual se assam as *tortillas*. O povoado, no livro, é descrito como um lugar muito quente, como se ardesse sobre brasas, a própria imagem do inferno no qual vagam almas penadas.

⁹ Neste sentido, Huyssen afirma que estas discussões pautaram as preocupações dos países pós-comunistas do leste europeu, da política no Oriente Médio, a África do Sul pós-apartheid, assim como nos massacres de Ruanda e Nigéria, nas relações entre Japão, China e Coréia e no debate cultural que se travou em torno dos presos políticos desaparecidos e seus filhos nos países latino-americanos

(HUYSEN, 2000, p. 15-6).

Referências Bibliográficas

AINSA, Fernando. *De la edad de Oro a El Dorado* - génesis del discurso utópico americano. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

_____. “Universalidad de la identidad cultural latinoamericana” In *Revista Culturas* - Diálogo entre los pueblos del mundo. UNESCO, 1991.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.

CORNEJO POLAR, Antonio. “La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias” In: PIZARRO, Ana (coord.). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México, 1987.

HUYSEN, Andreas. “Resistência à memória: os usos e abusos do esquecimento público” In: BRAGANÇA, Aníbal e MOREIRA, Sonia Virginia. *Comunicação, Acontecimento e Memória*. São Paulo: Intercom, 2005.

_____. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Artyplano, 2000.

PAZ, Octavio. *Laberinto de la Soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

_____. “Una literatura trasplantada” In: *Sor Juana Ines de la Cruz* - las trampas de la fe. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

_____. *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral, 1972.

PIZARRO, Ana. *De ostras y canibales* - ensayos sobre la cultura latinoamericana. Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago, 1994.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo veintiuno editores, 1987.

RUFFINELLI, Jorge. “Telémaco en América Latina – notas sobre la búsqueda del padre en cine y literatura.” *Revista Iberoamericana*, vol.LXVIII, número 199, abril-junio 2002, p.441-457.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

SOMMERS, Joseph. *Entrevista a Juan Rulfo*. Publicada originalmente em Siempre! La cultura en México, núm. 1,051 (15-VIII-1973), pp. VI-VII. Disponível em <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/entrevista4.htm>. Acesso em 25/06/2002.