

RAFAEL CAMORLINGA ALCARAZ

RELIGIÃO E FICÇÃO
NA NARRATIVA DE JUAN RULFO

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, área de concentração: Teoria Literária, para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

FLORIANÓPOLIS,
AGOSTO DE 2001



03404326

¿Quién ha cargado la palabra como tú, Juan,
de todo el peso de padeceres, de conciencias,
de santa lujuria, de hombría,
de todo lo que en la criatura humana hay
de ceniza, de piedra, de agua,
de pudrición violenta por parir y cantar,
como tú?

JM Arguedas

Religião e Ficção na Narrativa de Juan Rulfo

Rafael Camorlinga Alcaraz


Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.




Prof. Dr. Walter Carlos Costa
ORIENTADOR



Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
COORDENADORA DO CURSO

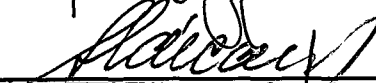
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Walter Carlos Costa
PRESIDENTE



Prof. Dr. Luís Augusto Fischer (UFRGS)



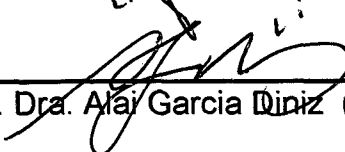
Profa. Dra. Sílvia Inês Cárcamo de Arcuri (UFRJ)



Prof. Dr. João Hernesto Weber (UFSC)



Prof. Dr. Philippe Humblé (UFSC)



Profa. Dra. Alai Garcia Diniz (Suplente UFSC)

Aos familiares de ambos hemisférios:
Esposa, Filhos e Família Steckel — Brasil;
Irmãos, Cunhadas e Sobrinhos — México;
Meu Irmão Pablo — *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Ao Dr. Walter C. Costa, da UFSC, orientador e ao Dr. Sergio López Mena, da UNAM, co-orientador, pelo assessoramento e dedicação prestativa.

Aos Professores do Curso de Pós-Graduação em Literatura, em especial, a Professora Simone, Coordenadora.

A Professora Marta, Chefe, e demais professores do DLLE.

Aos colegas do Espanhol.

À Elba e Mirtes, pelo apoio durante o Curso.

À CAPES, por ter possibilitado o “sanduiche” no México.

Aos *orientadores* anônimos, que com um gesto, uma sugestão ou com exemplo, deram sua valiosa contribuição.

RESUMO

As personagens que povoam a narrativa de Juan Rulfo vivem, falam e *rezam* como os habitantes do centro ocidental do México, região que inspirou as ficções. Topônimos, costumes e cerimônias religiosas, alusões a um conflito bélico com pendores religiosos, bem como incursões do aquém no além, e vice-versa, impregnam *El llano en llamas* e *Pedro Páramo*. Nesta investigação são analisados três contos, onde o tema religioso é conspícuo, bem como trechos do romance com análogas características. O escritor *ficcionaliza* não apenas lugares, acontecimentos e pessoas, mas também ideologias. A religião, mesmo conservando a nomenclatura oficial, assume feições peculiares: *transgressões* segundo o cânone teológico, *criações artísticas*, segundo o literário. Rumemos, pois, para Comala, cientes que nossa viagem, como a de Juan Preciado, pode ser só de ida.

RESUMEN

Los personajes que transitan por la narrativa de Juan Rulfo hablan, viven y *rezan* como los habitantes del centro-oeste de México, lugar que inspiró al escritor sus ficciones. Topónimos, expresiones y ceremonias religiosas, alusiones a un conflicto bélico de carácter religioso e incursiones del acá en el más allá, y viceversa, impregnan *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. En esta investigación se analizan tres cuentos donde el tema religioso es predominante, y los pasajes de la novela con similares características. Al igual que lugares y personas, el escritor *fictionaliza* también ideologías. La religión, aun conservando su nomenclatura, asume facciones peculiares, transgresiones para el canon teológico, creaciones artísticas para el literario. Nos haremos al camino rumbo a Comala, a sabiendas de que nuestro viaje, como fue el de Juan Preciado, puede ser sólo de ida.

ABSTRACT

The characters that move around Juan Rulfo's fiction live, speak and *pray* as do people from Mexico's middle West, the region that inspired the autor. Toponyms, customs, religious practices and references to a religion-inspired uprising pervade *El llano en llamas* and *Pedro Paramo*. This research focuses on three from Rulfo's short stories, outstanding for their religious theme; passages of the novel with similar characteristics are also discussed. Writers *fictionalize* people, places, happenings as well as ideologies. In cases like the one dealt with now, religion keeps its official terminology, though summing up peculiar meaning; *transgression* by theological tenets, *artistic creations* by literary standards. Let's then set out on a trip to Coma, aware that ours may be a journey with no return, just as Juan Preciado's was.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – O FATOR RELIGIOS EM <i>EL LLANO EN LLAMAS</i>	17
1 Dos Contos ao Romance	17
2 Três Contos de <i>El llano en llamas</i>	25
2.1 Talpa: O Silêncio da Virgem	25
2.1.1 Transcendendo a Realidade e o Realismo	27
2.1.2 O Tema de Talpa	33
2.1.3 A Resposta da Virgem	38
2.1.3.1 Resposta Negativa	38
2.1.3.2 O Silêncio como Resposta	43
2.2 Macario: Temor do Inferno	48
2.2.1 O Conto	48
2.2.2 O Mundo Religioso de Macario	51
2.2.3 Seduzido e Sedutor	55
2.3 Anacleto Morones: Santidade Contestada	60
2.3.1 Entre o <i>Contar</i> e o <i>Mostrar</i>	61
2.3.2 Anacleto Morones e a Tradição Picaresca	64
2.3.3 Canonização Frustrada	69
2.3.4 Atualidade de Anacleto Morones	73
3. Páramo em Chamas	75
CAPÍTULO II – O PADRE RENTERIA	79
1. Precursores do Padre Renteria	81
1.1 O Padre na Estrutura Eclesiástica	82
1.2 Neste e Deste Mundo	83
1.3 A Igreja Católica e seus Ministros no Novo Mundo	85
2. Renteria: entre a Submissão e a Rebeldia	88
2.1 Do Altar ao Campo de Batalha	89
2.2 Renteria, o Homem Debaixo da Batina	95
2.3 Perplexidades Doutriniais	102
3. Renteria na Rebelião	112
3.1 O Contexto	113
3.2 A Cristiada	117 ^x
3.3 Literatura e História	121

CAPÍTULO III – A PARÓQUIA DE COMALA	128
1. Religiosidade dos Comalenses	129
1.1 As Diversas Facetas do Mal	130
1.2 Respostas ao Problema do Mal	132
1.3 O Pecado Original	134
2. Releitura de <i>Pedro Páramo</i> em Clave Religiosa	136
2.1 Religiosidade de Pedro Páramo	137
2.2 “Dios es Grande”	143
2.3 Rebelião Feminina	147
2.3.1 Todas menos una: Susana San Juan	147
2.3.2 As Suicidas Edviges e Dorotéia	158
3. Cânone Teológico vs Cânone Literário	165
CAPÍTULO IV - CRONOTOPIA EM <i>PEDRO PÁRAMO</i>	172
1. O Tempo na Ficção Literária	173
1.1 O Tempo Romanesco	174
1.2 Reivindicação do Espaço	177
1.3 O Cronotopo Literário	180
2. O Tempo no Novo Romance	182
3. Cronotopia de <i>Pedro Páramo</i>	186
3.1 O Tempo em <i>Pedro Páramo</i>	188
3.2 Entre o Tempo e a Eternidade	195
3.3 Escatologia à Juan Rulfo	199
3.3.1 A Resposta da Escatologia	201
Doutrina Católica	201
Cosmovisão Indígena	203
Sincretismo Religioso	206
3.3.2 Escatologia e Literatura	208
3.3.3 Olhar Retrospectivo	213
CONCLUSÃO	215 X
BIBLIOGRAFIA	224
ANEXOS	246

INTRODUÇÃO

A obra literária de Juan Rulfo (1918–1986) é peculiar por várias razões, sendo uma delas o seu reduzido volume. Consta propriamente de um livro de contos – *El llano en llamas* (1953), um romance – *Pedro Páramo* (1955), e um roteiro para cinema – *El gallo de oro* (1980 – ano de publicação). Ao contrário de muitos escritores que primam pela exuberância, “Rulfo escolheu a pobreza e a brevidade. E fez uma arte lacônica” (Arrigucci, 1987, p.167) Apesar do reduzido tamanho da obra, a produção crítica em torno dela alcança um volume que a ultrapassa em muito¹. Além disso, os principais escritos de Rulfo foram traduzidos à maioria das línguas ocidentais e também a algumas asiáticas. A prosa rulfiana aglutina a complexidade do labirinto com a profundidade do abismo. Daí a necessidade das releituras, como aconselham os críticos e sugere o próprio autor.

O anteriormente exposto traz à tona mais um aspecto dos escritos de Juan Rulfo: o polifacetismo. Este, por sua vez, os torna passíveis de múltiplos enfoques. O alvo principal deles é *Pedro Páramo*. A leitura do romance pode ser efetuada no lapso de uma espera ou durante uma viagem curta; a sua complexidade, porém,

¹ Um crítico mexicano contemporâneo observa: “Rulfo parece crecer con las relecturas. Cualquier apostilla a su obra es fastidiosa e inútil; la dimensión de los estudios a Rulfo consagrados ya supera con mucho su escueta herencia” (Domínguez Michael, 1996, I, 1030).

levanta questionamentos que nem sequer os críticos conseguem responder satisfatoriamente, quanto menos o apressado leitor de *best-sellers*.

Uma das primeiras questões levantadas se refere à filiação literária dos escritos. Ademais, tendo sido publicados, os principais dentre eles, na década de cinquenta, indaga-se, por um lado, qual o lugar que lhes cabe no âmbito da literatura latino-americana e, por outro, que lugar ocupa o autor de *Pedro Páramo* relativamente ao *boom* ou “estalo” literário das décadas recentes.

É bem sabido que a independência política das ex-colônias espanholas não eliminou *ipso facto* a dependência cultural, nem conseqüentemente, a literária. A imaginação do escritor latino-americano continuou “colonizada” (Franco, 1983, p.15). Só depois de quase um século é que se reconheceu a existência de uma verdadeira “literatura latino-americana”; e por volta da segunda metade do século XX pôde-se falar do “retorno de los galeones”². As ex-colônias espanholas na América alcançam a maioria literária, chegando inclusive a superar a “Madre Patria”³. Para uma informação detalhada sobre o desenvolvimento da literatura na América Latina até seu pleno amadurecimento, remeto aos numerosos manuais que tratam do tema: Brushwood 1998; Franco 1997, 11ª edição; Lazo 1996; Anderson Imbert 1975; Joset 1974; Bellini 1972. Por enquanto o que interessa é o passado recente, ou seja, a produção que constitui o contexto literário de Juan Rulfo.

O número expressivo de escritores que surgem nos anos vinte do século passado, com miras semelhantes entre os de aquém e além o Atlântico, provocam o surgimento de um “nuevo Siglo de Oro de nuestras letras” (Xirau, 1978, p.188). Uma importante etapa desse período é a do *realismo*. O escritor sente-se desafiado pela situação de injustiça existente; então, “desenvaina la pluma y rompe cadenas con la fuerza de la tinta iracunda” (Fuentes, 1980, p. 12-13). A preocupação com a realidade imediata produz uma série de romances que a crítica organiza em diversos

² A expressão é usada por Joset, J. em *La literatura hispanoamericana*. Barcelona: oikos-tau, 1974, p. 59, como título de um dos capítulos. Mas ele remete a M. Henríquez Urefia, de que a emprestou.

³ É isso o que aconteceu principalmente durante o período franquista, quando muitos intelectuais da Espanha se exilaram em diversas nações de Hispanoamérica. O impulso que eles deram às Letras Hispânicas no Novo Mundo foi notável, e contribuiu para que a produção nas ex-colônias superara a da Metrópole. O México recebeu um contingente de 20 mil exilados, durante a presidência de Lázaro Cárdenas.

sub-gêneros: “indigenista”, “urbana” (“da cidade”), “da floresta” etc. O México contribui com “la novela de la revolución mexicana”.

A mira altruísta da literatura engajada é louvável, sem dúvida. Mas, por uma parte, não acarreta no campo sócio-econômico, os resultados almejados⁴, e por outra, tampouco se notabiliza por produções extraordinárias (Franco, 1997, p.180 e 209). Segundo Emir Rodríguez Monegal essa “intención testimonial, esa voluntad de participar con la ficción en el mundo de lo real, explica el enorme lastre extraliterario que arrastran muchas de sus ficciones” (Rodríguez Monegal 1992, I, p. 41). Daí, a preocupação de um novo grupo de escritores interessados em superar a poética do realismo. Entre os primeiros desse movimento estão Borges, Asturias, Carpentier, Marechal e Yáñez, para citar apenas os mais destacados. A pena destes autores confere nova roupagem e também novo conteúdo ao realismo dos antecessores. É, portanto, compreensível o sobressalto inicial que a leitura de suas obras provoca (Rodríguez Monegal, 1978, p.157). A tendência renovadora continua com mais uma leva de escritores, entre os quais estão Octavio Paz, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, José Lezama Lima e Juan Rulfo.

As tentativas por superar o realismo, mas sem negar a realidade, produzem uma narrativa variada e abundante cuja classificação é ainda objeto de debate. Obras como *Don Segundo Sombra* e *Los de abajo* são fáceis de classificar; mas o mesmo não se pode dizer de *Juntacadáveres*, *Ríos Profundos* e *Pedro Páramo*. O índio de J. M. Arguedas e o camponês de Rulfo não são marionetes e sim seres humanos. Não se faz vista grossa à miséria e à marginalização em que se encontram, muda-se, porém o enfoque. O maniqueísmo do realismo naturalista é substituído pela profundidade psicológica.

El problema social, políticamente decisivo, sale del manual, se desprende del esquematismo, se introduce como el aire en los pulmones del personaje y así pasa a la sangre, se funde con su pasión individual (Benedetti, 1978, p.358).

⁴ Segundo Benedetti a falta de resultados deve-se a que ainda não era tempo. No entanto, chegada a hora, isto é, a partir dos anos cinquenta, “el tema se convirtió en problema” e a reação foi diferente (Benedetti, 1978, p.359).

Os diversos epítetos cunhados para nomear o *novo romance* mostram a dificuldade da classificação: *realismo mágico*, *realismo maravilhoso*, *real maravilhoso latino-americano*, ou simplesmente *literatura fantástica*. O paradoxo sugerido pelos títulos assinala a fusão de elementos aparentemente incompatíveis: realidade e irrealidade. Referindo-se a Lezama Lima e a Rulfo, R. Xirau observa que as obras desses escritores apresentam casos extremos nos quais fantasia e realidade se amalgamam formando um mundo único e total (Xirau, 1978, p.197). Com relação a Rulfo especificamente, comenta: “En su obra la mezcla de lo fantástico y lo real llega al punto que en algunas ocasiones realidad y fantasía son prácticamente indiscernibles” (Id., Ibid., p.199). Rodríguez Monegal, após equiparar o romance de Rulfo com *Casas muertas* (Otero Silva) e com *Juntacadáveres* (Onetti), ressalta a singularidade de *Pedro Páramo*, “paradigma de la nueva novela latinoamericana” (Rodríguez Monegal, 1978, p.158). Assim como Benedetti e Xirau, R. Monegal assinala a ambivalência realidade-fantasia de *Pedro Páramo*, e conclui: “Onírica también como la de Onetti, oscilando peligrosamente entre el realismo más escueto y la desenfadada pesadilla, esta novela de Rulfo marca una fecha capital” (Rodríguez Monegal, Id., Ibid.).

Um romance dessa natureza inevitavelmente viria a agitar o campo literário da época, começando pelo México. A reação de estranheza que a leitura de *Pedro Páramo* provoca nos primeiros leitores e os sucessivos debates sobre sua natureza indicam a dificuldade de sua classificação. A perturbação se deve ao fato que o romance não se encaixa nem no cânone realista nem no fantástico de maneira absoluta (Ruffinelli, in Rulfo, 1996, p.553)⁵. O rechaço da dicotomia abre espaço à ambigüidade e à conseguinte pluralidade de leituras. Quem optar por uma abordagem realista de *El llano en llamas* e de *Pedro Páramo*, encontrará amplo respaldo na história recente e até na situação atual do México. A obra, no entanto, exige um enfoque que supere a estreiteza do realismo. Daí a interpretação mítico-

⁵ Ruffinelli, J. “Leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento que deja de serlo”, in *Juan Rulfo. Toda la obra*, edición crítica coordinada por Claude Fell, CNA, México, 1996 (Colección Archivos, 17), p. 33. Deste mesmo volume, que inclui, além dos textos de Rulfo, grande parte da obra crítica sobre ele, serão tomadas as citações de seus escritos. Doravante será citado como Rulfo (1996).

universalista de Carlos Fuentes, ou a ligação com a mitologia mexicana, como prefere Octavio Paz (Ruffinelli, *Ibid.*, p. 560-561).

Rulfo, embora discretamente, nega que sua obra pertença ao realismo regionalista; e parece-lhe exagerado relacionar os personagens de seu romance diretamente com os da mitologia greco-latina⁶. Admite, não obstante, a existência de elementos mítico-simbólicos em sua ficção. Com efeito, é difícil não ver em *Pedro Páramo*, dono “de toda la tierra que se puede abarcar con la mirada” (Abundio a Juan Preciado), uma alusão à figura do “Gran Chingón” (Paz 1998, p.89), mais que uma simples réplica dos caciques que povoam o campo mexicano. Impossível não relacionar o casal de *irmãos incestuosos*, “edénicos y adánicos” (Fuentes, 1980, p.16), e suas tentativas de povoar a desolada Comala, com o primeiro casal bíblico e sua missão de povoar a terra. As alusões aos grandes mitos nacionais e universais se conjugam habilmente com as menções a credices próprias da região⁷.

Todos estes elementos fazem de *Pedro Páramo* uma obra *sui generis*. Não surpreende, portanto, a perplexidade dos “rulfólogos” quando se trata principalmente de classificar o romance⁸. Com os matizes que dá para supor, as opiniões vão desde os que a consideram inclassificável por ter transgredido todas as categorias literárias existentes (Arenas, 1995, p.60), até os que a encaixam em alguma das poéticas cunhadas posteriormente – “realismo mágico ou fantástico” (Busham Choubey, 2000, p.2). Não faltam também as soluções intermediárias, ou seja, as daqueles que consideram *Pedro Páramo* “mágico-realista” ou “fantástico-realista” (Trigo, 1987, p.244).

⁶ Carlos Fuentes vê em *Pedro Páramo* uma versão mexicana dos grandes mitos universais. Juan Preciado seria o Telémaco “que inicia una contra-odisea, en busca de su padre perdido, ese arriero que lleva a Juan Preciado a la otra orilla, la muerta, de un río de polvo...; Susana San Juan es una Electra alrevés, el propio Pedro Páramo es un Ulises de piedra y barro... Todo ese trasfondo mítico permite a Juan Rulfo incorporar la temática del campo y revolución mexicana a un contexto universal” (Fuentes, 1980, p.16).

⁷ Nisso *Pedro Páramo* se destaca: pelas aparições dos mortos e sua misteriosa comunicação com os vivos, pelas mulheres que possuem um “sexto sentido” e até pelos animais (o cavalo de Miguel Páramo) incluídos no mundo fantasmal.

⁸ “En cambio, los cuentos de *El llano en llamas*, con una sola excepción, son esencialmente realistas. Esa excepción, que el mismo Rulfo reconoció, es ‘Luvina’” (Menton, 1999, p.206). Mesmo se o qualificativo deve aplicar-se com certas reservas. Arrigucci o chama “realismo de essência” (Arrigucci, 1987, p.171).

A diversidade de opiniões mostra a complexidade polissêmica da obra que permite aos diferentes leitores lerem “diferentes” textos. Alguns se mostram favoráveis a uma interpretação realista. No entanto a onipresença do elemento “mágico-fantástico” inclina a balança neste sentido. “En cuanto a Rulfo, pese a la fuerte base realista de *Pedro Páramo*, el hecho de que los muertos hablen y actúen coloca a la novela dentro de la literatura fantásticas” (Menton, 1999, p.206).

Sem intenção de dirimir a questão pode-se afirmar que o êxito dos contos e principalmente do romance de Rulfo se deve ao fato de remontar-se ao cimo do fantástico, passando pelo realismo, mas sem passar por cima dele. “*Pedro Páramo* superó el canon realista de la literatura hispanoamericana en los años cincuenta, sin separarse de la realidad” (Ruffinelli, 1988, p.25). Rulfo realiza, na prática, um dos postulados estabelecidos por Alfonso Reyes que compara a ficção com a pandorga, cujo vôo pode atingir alturas inacessíveis, mas sem desprender-se do fio que a prende à terra; “ni se va del universo, ni se va del yo, ni se va de la naturaleza física por más que la adelgace” (Reyes, 1997, p.196)⁹.

Não se elimina de uma única cartada a herança realista latino-americana, mas ela é retomada e transformada em *realismo de essência* (Arrigucci Jr., 1987, p.171). O mesmo crítico brasileiro considera que a base da narrativa rulfiana é “uma difícil junção de realismo e alegoria” (Arrigucci, Id.,Ibid.). E conclui tomando sua conclusão de Fuentes e de Rodríguez Monegal que atribuem a Rulfo a liquidação do realismo: “com sua narrativa de técnica experimental e cunho simbólico-mítico, Rulfo teria assinado o atestado de óbito do realismo” (Arrigucci, Id., p. 172).

Fica ainda por situar a obra de Juan Rulfo no âmbito do *boom* latino-americano. Pode-se afirmar, desde já, que mesmo sem ser um dos protagonistas, a sua obra deu uma valiosa contribuição. O termo onomatopaico inglês – *boom* – não difere substancialmente do equivalente português *estalo, explosão, estrondo*. A aplicação metafórica na literatura é também transparente: a irrupção da ficção latino-americana em nível continental e mundial, provocando o impacto de um tremor. José Donoso, escritor do *boom* o chama *fenômeno literário* (Donoso, 1998,

⁹ É essa também a opinião de A. Amoroso Lima. Segundo ele, a obra de arte literária deve ser “ao mesmo tempo Anteu e Prometeu, tocar a terra e tentar o céu” (Amoroso Lima, 1966, I, p. 157).

p.12). Ele mesmo o situa na década de sessenta e indica a dificuldade de se chegar a um consenso quanto à definição (p. 14). Apesar desta indefinição, há algo inegável: a abundante produção literária latino-americana de qualidade e sua difusão pelo mundo inteiro. Embora circunscrito num período relativamente curto, o *boom* teve alcance retroativo; a atenção voltou-se também para escritores anteriores à década de 1960–1970. Outro fato de suma importância é o estímulo dado ao diálogo dos escritores entre si (Brushwood, 1998, p.208).

Assim, se nos atemos somente ao critério cronológico, Rulfo não faz parte do *boom*, como também não pertencem a ele Borges, Onetti, Arguedas, etc. Entretanto, sem a existência destes mestres a seguinte geração não teria alcançado o mesmo êxito. Rodríguez Monegal, depois de identificar as marcas de Borges nos romances de Carpentier, Cortázar, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, Cabrera Infante, conclui: “si hubiera que encontrar un común denominador lingüístico a todas esas novelas de tan distinto origen geográfico y estilístico, ese común denominador sería Borges” (Rodríguez Monegal, 1992, I, p.191). Ainda que em escala muito mais reduzida que a do mestre argentino, Juan Rulfo também fez escola. Entre seus discípulos declarados estão Fuentes e García Márquez. Este confessa: “... la obra de Juan Rulfo me dio por fin el camino que buscaba para continuar mis libros” (in Rulfo, 1996, p.606).

Em resumo, Rulfo e sua geração, mesmo se distantes cronologicamente do *boom*, contribuíram fortemente para que essa “explosão” se realizasse e para que produzisse o impacto que produziu. Além disso, esse fenômeno, apesar de centrar-se nos anos sessenta, fez com que a atenção se dirigisse para escritores das décadas precedentes, entre os quais Rulfo ocupa um lugar proeminente. É difícil estabelecer em que medida o *boom* foi um evento literário, ou publicitário e comercial. O tempo que, impiedoso, separa a palha do trigo, o dirá. Enquanto isso, a resistência da obra rulfiana, durante meio século, a uma leitura definitiva tem-lhe conferido o *status* de trigo.

Em breve *El llano en llamas* e *Pedro Páramo* celebrarão o quinquagésimo aniversário, atraindo novos leitores e renovadas leituras¹⁰. A ambivalência ou plurilingüismo destes escritos, principalmente do romance, deu lugar a diferentes abordagens, no âmbito da realista e da fantástica antes apresentadas. O romance, concretamente, tem sido alvo de diversos enfoques: psicológico, histórico, sociológico, cultural, de gênero e até ecológico (Medina, 1989). Uma vez que a presença do elemento religioso é constante, tanto em *Pedro Páramo* como nos contos de *El llano en llamas*, tampouco poderia faltar o enfoque religioso. O tema, no entanto, dada sua relevância, não teve um tratamento à altura (Ortega Galindo, 1984, p.337). Ele tem sido objeto de estudos temáticos de limitado alcance (Trejo, 1988; Pérez M. H., 1989; Jiménez de Báez, 1997). O volume *Juan Rulfo. Toda la obra*, já citado, apesar de conter estudos de peso sobre diversos aspectos da obra do escritor, carece de um ensaio específico sobre o conteúdo religioso.

A relevância do tema é evidente. Os elementos de caráter religioso, parte essencial de *Pedro Páramo*, aparecem em sete dos quinze contos e constituem o núcleo de três: “Talpa”, “Anacleto Morones” e “Macario”. Tendo o autor decidido inspirar-se na região centro ocidental do México, de onde é oriundo e onde passou a sua infância, não podia dispensar a abordagem do tema religioso na modalidade cristão-católica. “Lo cierto es que el pueblo mexicano es un pueblo religioso, por eso no debe extrañarnos la continua mencion de aspectos religiosos en la obra de Rulfo” (González Boixo, 1983, p.53). A afirmação casa principalmente com o centro-oeste mexicano, estados de Jalisco e Colima. A região foi o palco de um levante de inspiração religiosa, conhecido como “revolución cristera” (a ser tratado no capítulo II desta tese), que desafiou, com algum êxito, o próprio Poder Central.

Literatura e religião, ambas “ciências do espírito”, freqüentemente se cruzam ou caminham de mãos dadas na história da Humanidade; o apoio entre elas é

¹⁰ Por ocasião da morte de Rulfo, em 1986, tanto jornais locais como os nacionais deram realce ao fato. A Folha de São Paulo e o Diário Catarinense, dedicaram sendos cadernos ao escritor mexicano. O primeiro a cargo de professores da USP, e o segundo de Walter Costa e Philippe Humblé, professores da UFSC e de Cleber Teixeira, da editora Noa Noa (Sao Paulo, *folhetim*, 19/1/86; *JSC cultural*, fev. 1986).

recíproco. Segundo Octavio Paz a poesia e a religião têm uma origem comum¹¹, mas ele reivindica um *sagrado* sem o confisco que as igrejas fazem dos seus “produtos”. No concernente à literatura, dentre os temas tratados por ela o religioso ocupa um lugar destacado. É certamente intrigante o fato de que homens e mulheres,

sin ser ministros de ningún culto dediquen gran parte de su vigilia a desentrañar el misterio de la vida, del amor, de la muerte, de la soledad, así como la bondad y crueldad del hombre (Salinas, 1997, p.15).

(Conseqüentemente, Rulfo teve muitos precursores e continuará a ter sucessores que formulem, a partir da literatura os questionamentos que outros colocam a partir da religião. Dentre os contemporâneos de Rulfo que abordaram temas similares podemos citar Agustín Yáñez e José Revueltas. No entanto, o autor de *Pedro Páramo*, *Talpa*, *Anacleto Morones*, etc., o fez de uma maneira peculiar; ele extraiu das tediosas práticas religiosas da sua época a “matéria prima” apropriada, na proporção adequada e distribuição acurada, *artística*, digamos desde já, fazendo com que tudo isso servisse para o seu projeto artístico-literário. Carlos Monsivais vê na religiosidade *um* dos eixos do mundo rulfiano (Monsivais, in Rulfo, 1996, p.939). Francisco Prieto opina que o sentido de culpa é o eixo da obra de Rulfo (Prieto, 1988, p.82). O ponto de vista de González Boixo, antes citado, é mais genérico. De qualquer maneira, com mais ou menos ênfase, os críticos frisam a importância do fator religioso na narrativa de Rulfo.)

Realmente é evidente o sentimento de culpa que atormenta os personagens de alguns escritos, conseqüência, sem dúvida, do elemento religioso, cristão e pré-cristão. Quase sempre dito sentimento está associado a transgressões do sexto mandamento. Representação carnavalesca de uma situação existente num passado remoto? De jeito nenhum. A história do cristianismo, principalmente na denominação católica, mostra claramente a importância atribuída às faltas

¹¹ Há coincidência entre o escritor mexicano e o crítico brasileiro Amoroso Lima: “Têm, a poesia e a religião, uma origem comum. Nasceram ambas do sentimento de respeito. Desse sentimento primigênio nasceu o

relacionadas com a sexualidade e a correlativa leniência com respeito a outros tipos de pecado: “a injustiça, o assassinato, a espoliação de povos e a opressão de classe, o genocídio e o ecocídio” (Boff, 1993, p.10). Elementos de origem pré-cristã e extra-bíblica se infiltraram no cristianismo desde o início, impingindo-lhe um selo maniqueísta e misógino, alheios ao pensamento cristão original (Ranke Heinemann 1966; Dittl-Zeiner 1966).

Assumem especial relevância, principalmente no romance, as crenças no além, fruto da escatologia cristã, das mitologias pré-hispânicas e do imaginário próprio da região. Durante o período da evangelização, posterior à conquista da “Nova Espanha” (atualmente México), acredita-se, ingenuamente, que a população indígena iria substituir sem resistência as crenças ancestrais pelas dos evangelizadores. Não há, é verdade, uma oposição aberta à invasão doutrinal; aliás, a Inquisição a teria aniquilado com a mesma celeridade que Cortês varreu a resistência armada dos astecas. Por fim os índios optaram por uma posição pragmática: cultuar publicamente a divindade dos europeus e, às escondidas, continuar venerando os deuses ancestrais¹².

A religião dos vencedores, afinal, conseguiu banir a dos vencidos, mas a última sobreviveu sob formas que foram assimiladas às crenças e práticas do cristianismo. Com a irrupção do Deus europeu o panorama religioso muda externamente, mas uma cosmovisão não se muda da noite para o dia. Embora os evangelizadores pretendem fazer *tabula rasa* das crenças indígenas e colocar em lugar delas as cristãs, na realidade o resultado foi um sinceríssimo religioso. Os personagens que povoam o mundo de Yuan Rufo são herdeiros desse sincretismo, que se instalou no Novo Mundo a partir da conquista (Jiménez de Báez, 1990, p.270). Posteriormente veremos mais em detalhe quais os elementos que integram a referida amálgama.

mistério que, por sua vez, conduz à obra de arte” (Amoroso Lima, 1966, p.164).

¹² Para acabar com essa prática foi imposta a lei da delação: as crianças deviam denunciar até os próprios pais. Em uma ocasião em que isso aconteceu, os denunciados foram executados, mas os delatores foram linchados pela comunidade, por traidores. Em uma das últimas visitas ao México, o papa João Paulo II canonizou os referidos meninos, “mártires da fé” (Camorlinga, J. M., 1993, p.97-98).

A religião católica, a mais organizada de todos, possui uma estrutura e um *corpus* doutrinal monolíticos. Daí deriva a *ortodoxia*, defendida com todos os meios, inclusive coercitivos, como demonstrou sobejamente a “Santa Inquisição”¹³. Movimentos de protesto dentro do cristianismo, como a reforma ensejada por Lutero, acarretaram um maior enrijecimento por parte da hierarquia católica. Esta respondeu ao movimento luterano com a *contra-reforma*, efetuada pelo Concílio de Trento, cuja doutrina foi exportada ao Novo Mundo recém “descoberto”. A intransigência eclesiástica intensificou-se com a proclamação da infalibilidade papal no Concílio Vaticano I. O centralismo romano aumentou e com isso só cabia às igrejas periféricas, principalmente as de além-mar acatar os ditames elaborados na cúpula. As repercussões dessa política, nos extremos dessa rede bem travada e meticulosamente conservada, aparecem na conversa do vigário de Comala, com o de Contla, ambos do romance de Rulfo. O segundo admite: “sé lo difícil que es nuestra tarea en estos pobres pueblos donde nos tienen relegados” (*Pedro Páramo*, in Rulfo, 1996, p.248).

A Inquisição já é coisa do passado. A Igreja não recorre mais às punições físicas para impor a sua doutrina. Não obstante, munida com o dogma da infalibilidade e imbuída da intolerância que a mesma acarreta, - “Só os que não possuem a verdade podem ser tolerantes” (Boff, Id., Ibid., p. 11) - impõe os seus ensinamentos sob a ameaça do inferno: *Ten cristiano en la memoria, / Muerte, juicio, infierno y gloria*, reza o slogan que sintetiza as “verdades” pregadas no tempo de Rulfo e ainda em data mais recente. A imagem do Deus-pai, do Cristo-irmão foram substituídas pela do juiz; o “temor de Deus” bíblico tornou-se medo de Deus, ou antes, do castigo eterno que Ele pode infligir por uma fraqueza momentânea.

Quais as conseqüências dessa pregação cominatória na população analfabeta de Comala, Contla, Luvina, Zenzontla etc.? Muitas vezes a insistência no perigo de condenação e a correspondente impossibilidade de salvação resultavam contraproducentes, como se pode observar nos contos “Macario” e “Anacleto

¹³ Quanto à prática, *ortopraxis*, os evangelizadores condenaram e combateram sem tregua a antropofagia e o homossexualismo dos índios. A poligamia, porém, foi até imitada pelos conquistadores, sob o olhar tolerante dos evangelizadores (Prien, 1985, p.70).

Morones”. A atração do fruto proibido supera o medo de condenação; aliás, a própria proibição aumenta a atração. Afinal os protagonistas dos referidos contos não parecem levar muito a sério as ameaças do inferno. Se a condenação é inevitável, não adianta levar uma vida morigerada. No entanto, os personagens de *Talpa* e alguns de *Pedro Páramo* mostram um profundo sentimento de culpa, com a angústia que o acompanha. Curiosamente, porém, o remorso não implica necessariamente arrependimento. (La Comala de Juan Rulfo) “Es un mundo donde existe la culpa, pero no el arrepentimiento” (Zenteno – Serrato, 1998, p.98).

As rígidas imposições do cristianismo, a impossibilidade prática de acatá-las e os sentimentos contraditórios que isso desencadeia é mais um dos pressupostos a levar-se em consideração ao adentrarmos no mundo atormentado dos personagens rulfianos. Na ocasião verificaremos que a angústia experimentada pelas pessoas simples do meio rural, analfabetos, paupérrimos, não é essencialmente diferente da demonstrada pelos personagens de Dostoievski ou de Kafka, homens e mulheres do meio urbano, cultos, bem trajados e alimentados. Os dilemas do Pe. Renteria são, no fundo, os mesmos encarados pelos sacerdotes de *El poder y la gloria* (Graham Green) ou de *Sob o sol de Satã* e *Diário de um vigário rural* (Bernanos). Sob a roupagem da fala dos camponeses, dos arrieiros, das donas de casa mexicanos está o ser humano de todos os tempos e lugares¹⁴.

Com o sentimento de culpa está associada a incerteza da salvação bem como a inevitabilidade da condenação eterna. A consciência dos comalenses é a arena em que se digladiam escatologias aparentemente incompatíveis. O resultado é a aproximação dos mundos visível e invisível, do aquém e do além, irreconciliáveis na escatologia cristã, mas não na rulfiana. Este será mais um dos pressupostos que norteará a presente pesquisa.

Procedendo, então, ao estudo do tema religioso na obra literária de Juan Rulfo de maneira sistemática, a análise inicia com as narrativas compiladas no livro *El llano en llamas*. A publicação dos contos (1953) precedeu à do romance *Pedro*

¹⁴ “Los personajes de Rulfo inmersos en su región pero siempre vistos como seres humanos concretos... constituyen expresiones del hombre universal que ama y odia, vive y muere en Jalisco como se ama y odia, vive y muere en circunstancias parejas en cualquier lugar del planeta, en cualquier espacio del tiempo” (Rodríguez-Alcalá, in Rulfo, 1996, p. 602).

Páramo (1955). Os primeiros foram como que ensaio e preparo para o segundo, conforme a opinião dos críticos (Peralta – Beffumo Boschi, 1975, p.17), confirmada pelo autor (Rulfo, 1996, p. 463).

O primeiro capítulo, “O fator religioso em *El llano en llamas*” é uma sondagem do conteúdo religioso dos contos. Discutem-se, em primeiro lugar, as manifestações explícitas do elemento religioso nos diversos relatos; logo mais enfocam-se os três mais representativos: “Talpa”, “Macario” e “Anacleto Morones”. O capítulo abre com uma breve introdução: “Dos contos ao romance”, que apresenta os contos como estágio prévio ao romance. Aborda-se em seguida “Talpa, o silêncio da Virgem”. O conto questiona tanto o cânone narratológico tradicional, como o teológico. Vem depois “Macario”, onde a religiosidade assume características patéticas, e logo mais “Anacleto Morones”, de teor satírico-carnavalesco. No desenrolar do capítulo remete-se aos outros contos quantas vezes se considera pertinente.

A seguir empreende-se a análise do tema religioso em *Pedro Páramo*. O fator religião no romance assume diversas modalidades, de acordo com os diferentes personagens que a vivem. Uma das figuras-chave em matéria religiosa é, sem dúvida, o vigário de Comala, a quem é dedicado o capítulo dois: “O Padre Renteria”. Sua atuação é a do típico pároco do interior, dedicado, a princípio, somente às atividades religiosas, ainda que com evidente repercussão nos outros campos. Sua “performance” desenvolve-se no cenário de Comala e da Media Luna, interagindo com a personagem principal: Pedro Páramo. A interação das duas máximas autoridades de Comala é de suma importância no desenrolar da história de *Pedro Páramo*.

Do pároco passa-se à paróquia, isto é, à organização eclesiástica conhecida com esse nome. É isso que se faz no capítulo terceiro “A paróquia de Comala”. Discute-se, em primeiro lugar, a religiosidade dos comalenses. Atazanados pelo mal físico em suas diversas manifestações e pelo mal moral, personificado em Pedro Páramo, eles buscam refúgio na religião. Esta responde com a panacéia do pecado original ou remete ao além, sem possível solução para o “aqui e agora”. Focalizam-

se, a seguir, sob o prisma religioso, os principais personagens do romance, começando por Pedro Páramo. O coronel não é um ateu assumido; observa, por conveniência ou superstição, certas práticas religiosas. Afora isso, a paróquia de Comala é para ele apenas uma porção do seu feudo, a Media Luna, que administra de acordo com seus interesses.

Susana San Juan é outra personagem que não aceita as imposições da religião e acaba recusando-a explicitamente. Sua revolta é mais consciente e coerente que a de Páramo. Ela não se curva nem ante a morte da mãe, nem durante o tempo que precede à morte dela mesma. Diante da insistência do padre para que se prepare a encarar o juízo divino, ela responde convidando-o a deixá-la em paz (Rulfo, 1996, p.293). Curiosamente, outro rechaço explícito dos preceitos da religião vem também de uma mulher, Edvigés Dyada. Ela decide empreender o caminho para a outra vida mediante uma atalho: “Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él disponga” (Rulfo, 1996, p.187).¹⁵ A atitude corajosa dessas mulheres ganha uma seção, “A rebelião feminina”, dentro do capítulo três.

Especial atenção é dedicada ao tratamento do tempo e do espaço em *Pedro Páramo*. As categorias espaço-temporais de todo romance são em si ficcionais; todavia, quando os personagens ultrapassaram o limiar do *aqui* e do *agora* e tornaram-se “fantasmas de fantasmas” (Fuentes, 1980, p.16), o tempo e o espaço em que se movimentam só podem ser *metaficcionais*. O capítulo quarto, “Entre o aquém e o além” é um mergulho no labirinto *cronotópico* de *Pedro Páramo*. A originalidade de Rulfo neste campo baseia-se no recurso à escatologia católica, matizada pelas credices populares autóctones. Conseqüentemente, a indagação da “escatologia à Rulfo” pressupõe uma incursão pelos principais pontos do pensamento escatológico judeu-cristão e o indispensável conhecimento sobre a concepção asteca do além.

Mais um instrumento de grande utilidade na compreensão do mundo religioso de *Pedro Páramo*, e até um certo ponto também dos contos, é a discussão

¹⁵ Um paradoxo semelhante encontra-se em “Talpa”. Os peregrinos, sufocados pelo calor do dia, se consolam ao pensar que “Un día llegará la noche” (Rulfo, 1996, p.54).

das referências bíblicas, explícitas ou subentendidas. Ainda que não sejam objeto de uma seção especial, ganharão a devida atenção conforme seja necessário. Juan Preciado chegando a Comala evoca a figura do filho pródigo; a Comala descrita por sua mãe é uma verdadeira terra prometida, e assim por diante. Diante destas passagens e outras semelhantes o leitor perspicaz se indaga se são meras coincidências ou se o escritor quis dar algum matiz especial à obra, estabelecendo algum elo entre seus escritos e as Escrituras.

Fica ainda por tratar uma questão, aparentemente incontornável, em estudos desta natureza: qual o marco teórico que norteará a pesquisa? Descarto, *a priori*, o recurso a algum, único referencial pré-existente que sirva como “chave mestra” para decifrar o “verdadeiro” significado dos escritos rulfianos. Borges se declara cético em relação à crítica, uma vez que ela não faz senão oscilar entre o elogio e a censura (Rodríguez Monegal, 1980, p.53). A ênfase na crítica, com o correspondente descaso da obra literária, periga fazer desta um mero pretexto para o exercício daquela¹⁶. São numerosos os autores que expressam desconfiança quanto à eficácia da crítica para explicar exhaustivamente um texto literário (Freadman, 1994, p.17; Bellei, 1986, p.98; Megged, 1985, p.15). O renomado crítico N. Frye considera difícil distinguir a crítica genuína da que muda ao sabor da moda (Frye, 1973, p.17-18).

Não obstante suas apreensões, os mencionados autores continuam exercendo a crítica. Uma vez que a obra literária pertence ao universo da linguagem, precisa do discurso que a comente, que a explique (Bergez, 1997, p.X). Conseqüentemente, a voz de alerta não deve ser obstáculo que barre a passagem e sim sinal que indique o rumo a seguir. Atenho-me ao seguinte princípio: “a crítica literária não determina nenhuma leitura particular, desde que seja crítica e seja literária” (Eagleton, 1997, p.122). A minha leitura focalizando o aspecto religioso da narrativa de Rulfo visa

¹⁶ “Que dizer àquelas pessoas que, pensando possuir uma chave, não sossegam enquanto não dispuserem vossa obra em forma de fechadura?” (Julien Gracq, apud Bergez et al. 1997, p. IX).

esse duplo objetivo: será, pois, crítica e ao mesmo tempo *literária*. Não digo *exclusivamente literária*, haja vista o indivíduo social e histórico que cada um é¹⁷.

Tentarei me manter eqüidistante, por um lado, daqueles que consideram o texto literário unívoco, e por outro, dos que negam ao mesmo qualquer objetividade e o reduzem à totalidade de suas leituras. Procedendo desta maneira espero manter a liberdade necessária para apelar a um e/ou a outro autor ao adentrar nos labirintos da narrativa rulfiana.

¹⁷ “... inexistente uma reação puramente literária: todas as reações, sem exclusão das reações à forma literária, aos aspectos de uma obra que são por vezes ciosamente reservados ao “estético”, estão profundamente arraigadas no indivíduo social e histórico que somos” (Eagleton, 1997, p.122).

CAPÍTULO I

O FATOR RELIGIOSO EM *EL LLANO EN LLAMAS*

*Todo hombre culto es un teólogo y
para serlo no es indispensable la fe.*
Borges

1 Dos Contos ao Romance

O livro de contos *El llano en llamas* foi publicado em 1953 e o romance *Pedro Páramo* em 1955. No entanto, Juan Rulfo afirma a preexistência do romance, na sua cabeça. “*Pedro Páramo* lo escribí muchas veces en mi cabeza. Mucho antes de *El llano en llamas*”¹⁸. Nem sempre o que está antes na intenção o é na execução.

A gestação da obra não foi de nove mas de dez anos. Discorrendo mais no tema o escritor esclarece: “*Pedro Páramo* nació de mi cabeza ... Diez años estuvo allí” (Juan Rulfo - *Toda la obra*, p. 462)¹⁹. O próprio Rulfo explica a razão desse “anacronismo”: a confecção dos contos era propriamente um ato disciplinar, um ensaio em narrações curtas para depois empreender a escritura de sua obra prima, o

¹⁸ Juan Rulfo, *El Universal*, 11 de febrero de 1977 (in Jiménez de Báez, 1990, p.94).

¹⁹ Citação do volume *Juan Rulfo – Toda la Obra*. Colección Archivos (17), Alca XX, Ediciones UNESCO. FCE, México 1996(2ª Edición).

romance *Pedro Páramo*²⁰. O que houve foi propriamente uma simultaneidade, se não na confecção, pelo menos na concepção de ambas as obras, conforme atesta Ivete Jiménez de Báez, estudiosa da obra rulfiana vê nas narrações curtas do escritor, não apenas as primeiras tentativas na lida ficcional, como também um preparo no relato breve para, em seguida, adentrar no universo romanesco (J. de Báez, 1990, p.44).

Uma vez que ambas as obras são o resultado do mesmo processo, não é de estranhar que elas tenham alguns traços em comum. Ora, assim como em outros campos, também no literário a semelhança é passível de mais e de menos. Ao mesmo tempo que se observam traços gerais compartilhados pelos contos e romance, há os mais específicos, ou seja, aspectos em que a vinculação é mais estreita. Isso é o que se verifica principalmente em *Luvina e Pedro Páramo*²¹.

Se por outro lado os contos pretendiam ser esboços com vistas à obra definitiva, em retrospectiva se pôde constatar que o “rascunho” ficou tão bom quanto à forma definitiva. Com isso Rulfo consagrou-se como contista e como romancista. Embora tanto o conto como o romance pressuponham dotes similares por parte do autor e se proponham a fins análogos, sabemos que há contistas, romancistas e contistas-romancistas²².

Sobre o romance e o conto, até os não-versados em letras têm uma idéia geral. As dificuldades surgem no momento de afinar os conceitos. Um entendido na matéria, após examinar uma série de definições, conclui que nenhuma delas consegue definir o conto com exatidão epigramática e irrefutável, capaz de abranger todos os contos (Bates, in Zavala, 1993, p.136-137). Por fim o próprio autor assinala a diferença entre conto e romance, com base no alcance, na escolha dos personagens e no manejo do tempo. O romance é, antes de mais nada, uma

²⁰ Em outra ocasião Rulfo comenta: “Escribí cuentos tratando de buscar una forma para *Pedro Páramo*, a quien llevaba en la cabeza desde” 1939 (Benitez F. In *Inframundo - el México de Juan Rulfo*. 2.ed. INBA, 1983, p. 6).

²¹ “Sí, *Luvina* creo que es el vínculo, el nexo ... esa atmósfera me dio, poco a poco, casi con exactitud, el ambiente en que se iba a desarrollar la novela” (González, J., “Entrevista con Juan Rulfo”, in Jiménez de Báez, 1990, p.96). É isso que afirma também Zenteno Bórquez (2000, p. 120).

²² O sucesso em um dos capos não implica necessariamente sucesso no outro. Referindo-se a Horacio Quiroga, Benedetti observa: “Quiroga, como Maupassant, hizo malas novelas y cuentos notables (Zavala 1993, 1, p. 218).

exploração da vida: reflete e descreve de algum modo o impacto, a complexidade, a frutificação e a catástrofe das emoções e desejos humanos. Esse desenvolvimento dos personagens, seu movimento no tempo, foi e talvez siga sendo o nervo e o pulso do romance. Mas no conto o tempo não necessita evoluir mais que em fracções infinitesimais; os personagens não necessitam mover-se nem envelhecer, nem sequer é indispensável que haja personagens (Bates, Id., Ibid. p.138).

A antiguidade e a universalidade do conto precede a do romance²³; e o êxito do primeiro não é inferior ao do segundo (Moisés, 1974, p.99). Borges, insigne contista, explica a razão de sua preferência pela narração curta: “Desvario laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros, el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos” (Borges, 1989, I, p. 429)²⁴. Entre os cultivadores do conto, além do próprio Borges, podemos citar Quiroga, Benedetti, Machado de Assis, Coelho Neto, Arreola...para mencionar apenas os mais conhecidos de aquém o Atlântico.

Juan Rulfo, contista, está conseqüentemente, em boa companhia. A narração curta na América hispano-falante tem progredido notavelmente, sendo o México um dos centros donde surgiram alguns contistas de renome na atualidade. A falta de grandes romances no México na metade do século XX foi compensada com o surgimento de grandes contos²⁵.

Os contos de *El llano en llamas*, assim como *Pedro Páramo* se enquadram no que os críticos chamam de “nova narrativa”. Quanto ao romance, será visto em seu tempo, no tocante aos contos, é pertinente a seguinte obsevação: “Su propósito

²³ A sua anterioridade, simultaneidade ou posterioridade em relação ao mito é contravertida. De todo modo, a proximidade entre ambos é grande. O conto como história breve e geralmente oral, encontra-se já nos tempos pré-bíblicos. Já a sua existência como “conto literário” coloca-se no S. XIX (Baquero G. 1998, p.108).

²⁴ Indagando-se sobre a etimologia de “conto”, Borges faz o seguinte comentário: “las palabras son símbolos casuales e inconstantes, no deja de ser significativo que hablemos de contar un cuento y de contar hasta mil” (In Zavala, Ibid., p. 39).

²⁵ Souto Alabarce (1998, p.41-42) opina que os melhores contos em espanhol, atualmente, são escritos no México. Exageros à parte, a produção é abundante (Cf. Poot Herrera, S. *El cuento mexicano – Homenaje a Luiz Leal*. México: UNAM, 1996; Domínguez Michael, C. 1996 [ver bibliografía], etc.).

no es la mostración fotográfica de una situación social. Su actitud y procedimientos difieren también de los de la narrativa tradicional” (Coulson, 1974, p.332)²⁶.

Cada um dos dezessete relatos que integram o volume é uma unidade *per se*, com seus próprios enigmas e surpresas. Percebem-se, não obstante, neles certos aspectos comuns: fragmentação, alteração da seqüência temporal, falta de “protagonismo”, ausencia de desenlace, eliminação ou “morte do autor”(Barthes), enfim, abandono do esquema próprio do conto tradicional. A escritura de Rulfo se reduz ao mínimo, fica a cargo do leitor recheiar o que se insinua pelas reticencias, interpretar os freqüentes silêncios e efetuar a leitura de entrelinhas. O crítico brasileiro Davi Arriguicci Jr., (1987, p.168), comenta: “Nele (Rulfo) o recato da fala costuma dar voz ao silêncio, tornando comum o discurso sem resposta”.

A semelhança dos contos entre si se estende aos temas. Todos os contos de *El llano en llamas* estão penetrados por um determinismo que conduz a uma resignação fatalista: “no se puede contra lo que no se puede”, afirma um dos personagens do conto “Nos han dado la tierra”, em “Talpa” se diz que Tanilo morreu “porque le tocaba”. Os elementos da natureza, os seres humanos (*homo homini lupus*) e até o próprio Deus (“castigo de Dios”) conspiram contra o camponês do oeste mexicano que povoa a narrativa de Juan Rulfo²⁷.

A fonte de onde Rulfo extrai suas criações é a província de um México pós-revolucionário. Chama a atenção, principalmente aos leitores não-mexicanos a ubiqüidade da morte num contexto de miséria e violência (Ortega Galindo 1984, p.12-14). Ao referido acima é necessário acrescentar o fator *culpa*: “la violencia, la culpa y la presencia constante de la muerte son en Rulfo componentes de la condición humana” (Garrido, 1979, p.XIX). A situação de impotência ou desespero em que se debatem os personagens não lhes deixa, com freqüência, outra alternativa que a de matar ou morrer. Com exceção dos casos de fatalidade

²⁶ Além das características assinaladas por Coulson verificaremos mais outras ao abordarmos alguns dos contos, uma das quais é la inexistência de anedota; em vez dela se encontra um simples incidente.

²⁷ “El tema unificador de *El llano en llamas* es el sometimiento del hombre a una forzosidad, es decir, la imposibilidad de sustraerse a un orden cósmico predeterminado e invariable que lo coacciona y lo doblega ante la naturaleza y ante los propios instintos” (Peralta – Befumo Boschi, 1975, p. 17).

natural²⁸, as manifestações da morte assumem diversas modalidades: acidental (Miguel Páramo) inevitável ao não poder seguir fugindo da justiça-vingança (“Diles que no me maten”), em defesa própria (“La cuesta de las comadres”); assassinato de toda uma família (“El hombre”); morte desejada (“Luvina”), provocada mediante o suicídio (Edviges, em *Pedro Páramo*); após uma longa e misteriosa doença (Susana San Juan); sufocado pelos murmúrios (Juan Preciado); enfim, inevitável, ao não realizar-se o milagre implorado (“Talpa”).

Devido a essa necrofilia o escritor foi tachado de “catastrofista”. A quantidade de mortes, a violência e a miséria, segundo Souto Alabarce, estão relacionadas ao campo de visão do escritor (Souto Alabarce, 1998, p.43). Já Coulson parte do princípio de que com a exploração do tema Rulfo promulga uma revelação existencial, o desamparo do ser no mundo e a precariedade da vida (Coulson, 1974, p.334). Ruffinelli, mesmo reconhecendo a reiteração de crimes *crueis*, assinala a maneira antes bem contida de narrá-los:

El tremendismo al que peligra constantemente caer Rulfo dada la bárbara acción de los personajes, desaparece gracias a un sutil y magistral estilo de narración que está tan lejos del regodeo en la violencia como de mentir, por el prurito de suavizar, la dura vida del campo mexicano (Ruffinelli, 1985, p. XXV).

Em alguns casos a morte é o resultado da violência, em outros, uma resposta a ela. Quem observa a partir de outra cultura, surpreende-se diante dos horrores de tragédia e violência que se agitam por trás de uma fachada de rostos inocentes²⁹. Em ocasiões a execução do crime é precedida ou seguida de uma desculpa, fazendo com que a ação seja revestida de certa cordialidade, mas sem assomo de ironia. Em *El hombre* o assassino se persigna três vezes e pede a vénia antes de começar a sua tarefa, que é a de exterminar toda a família enquanto todos dormem; em *La cuesta de las comadres* o protagonista tenta explicar a Remigio, morto, o que ele não quis

²⁸ Um dos poucos casos de morte natural, em *Pedro Páramo*, é a morte de Dolores Preciado. Mas nem tão natural assim, pois “murió de tristeza. Suspiraba mucho” (*Pedro Páramo. Juan Rulfo. Toda la obra*, p. 219).

compreender quando vivo: “como ves, no fui yo el que lo mató (a tu hermano). Quisiera que te dieras cabal cuenta de que yo no me entrometí para nada. Eso le dije al difunto Remigio” (Rulfo, 1996, p.23).

Mariana Frenk, tradutora de Rulfo ao alemão, interpreta os múltiplos desmandos cometidos pelos personagens rulfianos como tentativas mal sucedidas para sair de uma realidade sufocante, escapar do “laberinto de la soledad” em que se encontram presos (Frenk, 1989, p.181).

Além desses temas e, de certa maneira, aglutinando-os, está o religioso. A religião hegemônica era, e ainda é, o catolicismo. Se na atualidade mais de 80% dos mexicanos se professam católicos, aí pela metade do século XX o número se aproximava a 100% (Ai Camp, 1998, p.74). No meio rural que serve de cenário a *El llano en llamas* a religião tem um papel determinante na vida das pessoas. Naquela região do México, entre 1923 e 1923 chegou-se ao extremo de pegar em armas para defender a religião que o povo via ameaçada. O levante foi conhecido como “Revolución cristera” ou simplesmente “Cristiada”. O conflito político-religioso se enfocará com maior detalhe no capítulo II desta pesquisa. Três dos contos que se destacam pelo tema religioso serão objeto de um enfoque específico. Mas antes disso serão mencionados os principais elementos religiosos detectados também em outros relatos.

No conto “Es que somos muy pobres” as maldições do céu se abateram sobre uma família, segundo narra um membro: um menino. A miséria moral está associada à econômica como o efeito à causa. Assim se deduz do destino que tiveram as duas irmãs maiores do narrador: tornaram-se “pirujas”³⁰ Para evitar que Tacha, a menor adolescente, tenha a mesma sorte, o pai lhe deu de dote uma vaca. A enchente a arrasta possivelmente junto com o bezerro. Tacha chora naturalmente: “Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella” (Rulfo, 1996, p.29). Essa é apenas uma das muitas desgraças que se

²⁹ “Behind their innocent faces often lurk unspeakable horrors of tragedy and violence: murder, incest, adultery, all the violence of need and desire” (Schade, tradutor del *Llano en llamas* al inglês, introducción, p. VIII).

³⁰ A relação entre pobreza e prostituição é estudada na obra de Pagolotti, M.-*Los pobres en la prosa mexicana*, México, Editorial Diógenes, 1978, p. 214 que usa precisamente uma passagem desse conto.

anunciam já desde o começo do conto: *Aquí todo va de mal en peor* (p.25). A interpretação dos afetados parece ser “*castigo de Dios*”. O que não se compreende é o porquê³¹.

Enquanto isso Tacha se faz mulher. Com seus dotes físicos que já despontam e sem nenhum dote de outro tipo que faça o contrapeso, seguirá certamente o caminho de suas duas irmãs mais velhas. Os soluços fazem vibrar os peitinhos da garota, “como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición” (p. 29). A sensibilidade do escritor em relação à beleza feminina, esboçada nessa passagem, encontra-se mais desenvolvida no conto “La herencia de Matilde Arcángel” e alcança o máximo na figura de Susana San Juan, personagem chave de *Pedro Páramo*³².

“En la madrugada” revela desde o começo a religiosidade de Esteban, personagem central da história. Assim que ouve o som dos sinos, interrompe os seus afazeres normais, ajoelha-se com os braços em forma de cruz e começa a rezar (Rulfo, 1996, p.42). Entretanto essa religiosidade não o põe a salvo de um arrebatado de violência, contra um bezerro, primeiro e contra don Justo seu patrão, depois. Este, por sua vez, mantém ocultamente uma relação incestuosa com a sobrinha. O casamento fica excluído; o senhor padre responderia com a ex-comunhão de ambos. “Más vale dejar las cosas en secreto” (p. 45). Religião e vida seguem cursos paralelos. Quando surge o conflito, o impulso prevalece; não obstante deixa um rasto de culpa e remordimento.

Em “Diles que no me maten” há poucas alusões explícitas ao aspecto religioso. Porém é perceptível que o protagonista conta com a formação cristã comum naquela época e lugar. Espera obter misericórdia apelando à salvação eterna de seus executores. Em sua insistência por manter a vida põe em perigo a do filho. Mas em caso de que este também morra, a Providência se encarregará da viúva e dos órfãos. Porém, o seu apelo dramático cai no vazio. O preceito cristão do perdão

³¹ É o narrador, porta-voz da família, quem diz: “Mi mamá no sabe por qué Dios la ha castigado tanto al darle unas hijas de ese modo, cuando en su familia, desde su abuela para acá, nunca ha habido gente tan mala(...) Y cada vez que piensa en ellas llora y dice: “que Dios las ampare a las dos” (*Juan Rulfo. Toda la obra*, p. 28-29).

³² Para completar o anterior pode ser citado o livro, póstumo, do mesmo autor: Juan Rulfo. *Aire de las Colinas – Cartas a Clara*. México: Plaza Janés, 2000).

não consegue reverter a lei de talião: quem matou tem que morrer. Nada adiantam as penalidades vividas pelo foragido nem os subornos pagos às autoridades, tampouco contam os trinta e cinco anos transcorridos; o crime poderá prescrever legalmente, mas não para o prurido de vingança. O único que conseguem essas súplicas desesperadas do prisioneiro é que o anestesiem com bebida para amenizar a dor da execução³³.

“Luvina” chama a atenção pelo ambiente surrealista que o impregna por completo, aproximando o cenário do conto à Comala de *Pedro Páramo*³⁴. Com efeito o ar fantasmal e a atmosfera rarefeita de Luvina antecipam o mundo sepulcral de Comala³⁵. Em ambas também há igreja, ainda que na primeira careça de sacerdote. Até o padre, com o que representa, parece ter dado as costas a Luvina. O único lugar onde poderia brilhar um pouco de esperança, o templo, está desolado e em ruínas. O ensino tradicional do catecismo sobre a onipresença de Deus não vale para Luvina pois Ele parece ter abandonado Sua própria casa. Agripina entrou para rezar quando o marido lhe pergunta para quê, ela não sabe responder:

Ella se alzó de hombros. Allí no había a quien rezarle, Era un jacalón vacío, sin puertas, nada más con unos socavones abiertos y un techo resquebrajado por donde se colaba el aire como por un cedazo (Rulfo, 1996, p.107).

Em vez de ser “casa de Dios y puerta del cielo”(Gn 28, 17), a igreja de Luvina antes evoca os tormentos do inferno; isso é o que traz à tona o ruído, semelhante ao ‘ranger dos dentes’(Mt 25, 30) que produzem as cruzes da via sacra, açoitadas pelo vento. Ao fim da descrição dantesca de Luvina, *lugar donde anida la tristeza, donde se desconoce la sonrisa, imagen del desaliento*, só falta o letreiro que advirta a todos os que entram na cidade: *lasciate ogni speranza*. “San Juan

³³ O mesmo ocorre em “*El poder y la gloria*” de G. Greene. O oficial que capturou o padre, não podendo salvá-lo proporciona bebida a que o sacerdote era adicto.

³⁴ No que diz respeito à afirmação do próprio Rulfo, ver “*Juan Rulfo: toda su obra*, p. 463. Quanto à opinião dos críticos, Jimenez de Bález (1990, p.94) afirma: “*Luvina*” es uno de los tres cuentos preferidos por Rulfo. Conforme a mesma pesquisadora, “*Luvina*” prefigura a atmosfera de *Pedro Páramo*.

³⁵ Zenteno Bórquez, 2000, p.120-123.

Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio” (p. 111)³⁶.

No que se refere ao aspecto religioso, objeto da presente pesquisa, em quase todos os contos se podem encontrar ressaltos da religiosidade que permeia a vida dos personagens, tanto de *El llano en llamas* como de *Pedro Páramo*. O referente extralingüístico é o mesmo. Por conseguinte, as práticas religiosas são as mesmas assim como o é também a instituição religiosa que as promove, ou seja, a igreja católica. O ministro ou representante institucional, nos contos se menciona com o título genérico de “el sr. cura”. É o senhor padre que não autorizaria o casamento entre tio e sobrinha (“En la madrugada”), que lança maldições (“Macario”), que exorta sem a menor convicção do que diz ou faz em (“Talpa”)³⁷. No romance o ministro tem um nome (ou pelo menos um sobrenome): padre Rentería; e diferentemente do que ocorre nos contos, desempenha um papel destacado. Mencionam-se também “el sr. cura de Contla” e o bispo (“el sr. Obispo”). A igreja é cenário de importantes acontecimentos. Enfim, a abordagem de alguns dos contos de *El llano en llamas*³⁸ nos ajudará para adentrarmos melhor na atmosfera escatológica de *Pedro Páramo*.

2 Três Contos de *el Llano en Llamas*

2.1 – Talpa: O Silêncio da Virgem

*Queríamos llegar los primeros hasta la Virgen,
antes que se le acabaran los milagros (Talpa)*

Para os habitantes do centro-oeste do México “Talpa” é o que “Guadalupe” representa aos mexicanos de qualquer outra localidade. O nome sugere a imagem da

³⁶ Note-se como em vez de opor “inferno” a céu, emprega-se “purgatório”. Isto nos dá uma pista para compreender a “escatologia rulfiana” que se perfilará mais claramente em *Pedro Páramo*. Mesmo mantendo a terminologia do cristianismo católico, Rulfo lhe atribui um conteúdo peculiar.

³⁷ O discurso religioso não difere do político, como se observa em “El día del derrumbe” (Rulfo, 1996, p.144-146).

³⁸ Observo uma coincidência entre minha escolha e a do Jurado Valencia, em seu ensaio *El lugar de Dios en la narrativa de Rulfo* (in AA.VV) ¿Dios agoniza? CELAM, Bogotá, 1988, p. 179-189).

Virgem, venerada em um município do estado de Jalisco³⁹ e na capital da República, respectivamente. Escolhendo-a como título para um de seus contos,⁴⁰ Juan Rulfo divulgou o topônimo mais além das fronteiras nacionais, fazendo-o chegar até onde chegaram as traduções de sua obra⁴¹.

Talpa conta a história de Tanilo Santos⁴² que, vítima de uma horrível doença, decide ir ao santuário para implorar a cura da Virgem ali venerada. Natalia, a esposa e um irmão do doente, o acompanham. Em vez de recuperar a saúde, o doente morre diante da Virgem. Na ida, durante as pausas noturnas, cunhado e cunhada tem encontros íntimos. Na volta, com a morte de Tanilo, o que fora o motivo do prazer torna-se fonte de arrependimento que isola os ex-amantes.

Este é um dos contos mais bem elaborados e um dos preferidos pelo autor. Ele próprio explica o porquê: traz lembranças da sua infância. Segundo ele mesmo *Talpa* visa assinalar o fanatismo decorrente da ignorância. “Quise tratar el tema, pero no directamente”, afirma (Rulfo, 1996, p.457). No ensaio explica também a finalidade do relacionamento incestuoso entre a esposa e o irmão de Tanilo: apimentar a história (Id., Ibid.). Essa “explicação” levanta questionamentos como o seguinte: é o autor o melhor intérprete da sua obra? Basta ler o conto para perceber que ele é muito mais do que uma simples denúncia do fanatismo, e que o incesto acontecido durante a peregrinação expressa muito mais do que o autor declarou na entrevista⁴³.

³⁹ **Talpa de Allende** é a cabeceira do município de mesmo nome, no estado de Jalisco, ao sudoeste de Guadalajara (...) É um lugar de peregrinações pois ali se venera a Nossa Senhora de Talpa. (López Mena in “Juan Rulfo - Toda la obra”, p. 60) A Basílica da Virgem de Guadalupe cuja festa ocorre no dia 12 de dezembro, tem semelhança com Nossa Senhora Aparecida no Brasil.

⁴⁰ Em geral aparece em sexto lugar. Assim o vemos em “Juan Rulfo - Toda la obra” citada ao princípio deste capítulo, nas edições de Plaza y Janés, Cátedra e também na tradução ao alemão, realizada por Marina Frenk (Surkamp Verlag reimpressão com licença da Carl Hanser Verlag München, 1964). Em lugar disso na edição portuguesa figura em sétimo lugar como na publicação da editora Planeta.

⁴¹ O número de traduções está entre 25 a 35 línguas estrangeiras. Ainda que fosse só a média, são muitas, e o número ainda está em fase crescente.

⁴² Chama a atenção a coincidência do nome deste personagem com o protagonista do conto “La venganza de Carlos Mango” de Rojas González (1999, p.277-285), que também é Tanilo Santos. Ambos escritores podem considerar-se contemporâneos, embora Rojas G. tenha escrito na primeira metade do século. Mas os autores representam tendências e estilos diferentes.

⁴³ A opinião a seguir, contrastante com a anterior, parece mais condizente com o que Rulfo declarou em outras ocasiões e com a natureza do texto literário. É uma “advertência” que o mesmo Rulfo escreve na introdução do livro “Para cuando yo me ausente” (México: Grijalbo, 1982, com escritos de vários críticos e donde ele aparece como organizador: “el último que debería externar opiniones acerca de su obra el

2.1.1 Transcendendo a Realidade e o Realismo

Os elementos realistas do conto não se reduzem à denominação do povoado e à imagem que ali se venera. Vítima de doenças curáveis, mas sem a menor possibilidade de valer-se dos recursos *naturais*, a população do meio rural mexicano recorre ao auxílio *sobrenatural*. Em romaria dirige-se a uma das várias Virgens que se encontram estrategicamente disseminadas ao longo do vasto território. “Había muchas otras Vírgenes, pero sólo la de Talpa era la buena” (Rulfo, 1996, p.55). Igualmente reais são as peregrinações que de vários pontos da região se dirigem ao santuário de “Nossa Senhora de Talpa”. Há grupos para os quais Talpa está *más allá de muchos días* (p. 51) e de algumas centenas de quilômetros⁴⁴.

Em geral, as peregrinações tem caráter religioso: pagar uma promessa (“manda”) ou implorar uma graça. Se já se pediu e se recebeu o que foi solicitado, é preciso “pagar” pela dádiva, se ainda se espera recebê-la, é preciso acelerar sua chegada adiantando o “pagamento”. As penalidades inerentes à longa caminhada *debajo del sol de los días y el frío de las noches de marzo* são passíveis de imaginação. Passam a ser inimagináveis quando se pensa nos romeiros doentes, carentes de recursos e sem albergues previamente definidos para pernoitar - como era o caso dos peregrinos de Zenzontla. Em março começa a primavera. Naquela região semi-tropical o calor do dia é intenso, mas ao contrário, a noite ainda conserva parte do frio invernal.

Além do sacrifício que supõe a própria peregrinação, os devotos costumam praticar penitências supererrogatórias. Uma visita aos principais santuários da nação revelaria que a autoflagelação de Tanilo Santos não está tão distante da realidade. O

autor. El ánimo explicativo insinúa la necesidad de un colofón a destiempo que nada agregaría a los escrito. Así, ejercer el silencio debiera ser su oficio en adelante” (p. 11).

⁴⁴ De Colima (capital) que não é um local mais longínquo, a distância é de 300 km. Se a peregrinação transcorre em uma semana, supõe-se uma média de 60 km por dia. (Testemunho do Prof. Gerardo Zenteno, que fez o percurso). Não é raro, segundo a mesma testemunha, que haja peregrinos cuja finalidade é “pagar” pelos pecados cometidos no ano anterior e ao mesmo tempo ter “crédito” para o ano que começa.

afã de enaltecer ao Criador às expensas da criatura tem raízes ancestrais⁴⁵, reforçadas com o ensino cristão de “aversão ao próprio corpo” (Dietl-Zeiner 1996).

La conducta ritual de Tanilo reproduce una realidad cotidiana en el México actual: los promesantes que se someten a rigores extremos, verdaderos calvarios, flagelaciones, (...). Pero además, esta agresión al cuerpo es coherente con otras formas de autodestrucción o manifestaciones de indiferencia por la vida que en el mexicano tienen su origen (...) más que en tendencias masoquistas, en un sentido muy especial de la religiosidad (Peralta - Befumo Boschi, 1975, p.43-44).

O realismo de “Talpa” se aproxima ao naturalismo com a morte do doente⁴⁶. Dado o estado em que se encontrava ao entrar no santuário, o que se pedia não era uma cura mas uma ressurreição. “Las ofrendas hechas a los dioses eran a menudo símbolos de lo que se quería obtener de ellos” (Krickenberg, 1993, p.152). É um jogo que poderia equivaler à uma última cartada. A deterioração de um corpo debilitado pela doença e torturado pela penitência segue seu curso *natural*. Por outro lado ao faltar o auxílio *sobrenatural* implorado, o resultado é a morte. Morte atroz, por sinal.

A simples menção de características realistas do conto não fazem justiça a sua complexidade nem, por conseguinte, às técnicas narrativas⁴⁷ que fazem dele uma jóia do gênero. Em Talpa, Rulfo emprega recursos que em *Pedro Páramo* alcançarão maior refinamento. Um deles é a alteração da seqüência temporal, conhecida desde a época clássica⁴⁸. Em vez de introduzir o tema e expô-lo mediante uma colocação, nó e desenlace, começa-se em uma sessão já avançada do argumento (Platas Tassende, 2000, p.398-399). A partir daí, mediante uma ou uma série de *analepses* ou *flashbacks* vão se conhecendo os fatos precedentes. Isso é

⁴⁵ A idéia de que com o sacrificio “se pagaban las deudas”, diz um hino asteca, e de que “se ofendia a los dioses cuando se les negaba a la ofrenda” imperava em toda a nação (Krickenberg, 1993, p. 151).

⁴⁶ O *realismo* se caracteriza pela aderência à realidade; a obra de arte nao busca a verdade, mas debe aproximar-se dela mediante a verossimiliança. O *naturalismo* vai além, tentando reproduzir a realidade objetiva (Platas Tasende, 2000, p.525). Ambos movimientos tiveram representantes entre os escritores latino-americanos (Franco, J., 1997, p. 102-103).

⁴⁷ “...literary techniques that are worked and polished almost to the point of perfection” (Clinton, 1975, p. 520).

⁴⁸ Efetivamente encontra-se na *Ilíada* de Homero e em *Edipo Rei* de Sófocles.

precisamente o que ocorre em “Talpa”. O ponto de partida é uma espécie de *Pietà*⁴⁹ à mexicana. Natalia chorando nos braços da mãe é o epílogo de um drama cuja retrospectiva se apresenta em seguida. Invertendo o desenvolvimento lógico do relato, começa-se pelo fim. É o mencionado recurso narrativo de começar *in medias res*, que neste caso é propriamente *in ultimas res*, posto que se começa pelo fim⁵⁰. A narração gira em torno da morte de Tanilo Santos, ocorrida uns dias antes. O remorso atualiza o passado e predetermina o futuro, fundindo-os em um angustioso presente.

Os peregrinos estão de volta a Zenzontla; saíram três rumo a Talpa e voltaram somente dois. Mediante uma *prolepsis*, antecipação de fatos que terão lugar mais tarde na seqüência do relato (Genette, 1972, p.82), se informa que não houve milagre. Pelo contrário, o sofrimento e a peitência desumana do doente apressaram sua morte. Mesmo conhecendo de antemão o desfecho, o interesse do leitor, em vez de diminuir aumenta, graças à técnica do escritor. A súbita aparição do narrador, apresentando um núcleo denso de significado, provoca a reação do “narratório” mediante um implícito: *¿foi mesmo? ¿... e como é que foi?...*⁵¹ O foco da atenção se desloca do *quê* ao *como*. É um triunfo dos personagens sobre a trama e as ações, e do autor sobre o tempo⁵².

A trama, ainda que aparentemente simples, como em outros contos de *El llano en llamas*⁵³ complica-se porque o narrador percebe suas ações passadas como se estivessem ocorrendo no presente. Nem ele nem Natalia poderão escapar de serem responsabilizados pela morte mais rápida de Tanilo” (Clinton, 1975, p.521). Disso deriva, segundo o mesmo estudioso, a confusão cronológica que se manifesta na sobreposição de passado e presente. “E ltono evocador (del relato) hace del recuerdo una presencia constante” (Jiménez de Báez, 1990, p.199). A presença

⁴⁹ Jiménez de Báez ve em Talpa “a marca de Cain” e em Tanilo um Abel diminuído. Ela mesma associa a cena inicial do conto com a famosa obra de Miguel Angel (Jiménez de Báez, 1990, p.83-84).

⁵⁰ Há análises detalhadas desse aspecto (Cf. Verdugo, 1982, p. 207-214; Portal, 1990, p. 89-96).

⁵¹ A oralidade que permeia toda a história evoca a idéia de conto que frisa justamente o aspecto oral. A alusão à oralidade encontra-se também em Borges (1989, I, p. 429).

⁵² “...there is a triumph of character over plot, of persons over acts, of author over time” (Schade, G. tradutor de *El Llano en llamas* ao inglês, Intr. p. X).

constante do fato delituoso provoca no narrador uma situação de angústia semelhante à do salmista:

Tem piedade de mim, meu Deus, segundo a tua fidelidade; (...)
 Pois reconheço a minha culpa,
Tenho continuamente presente o meu pecado.
 (Sl 51 (50), 2-6) [grifo meu].

Entretanto o irmão de Tanilo ao não sentir a proximidade do Deus bíblico e ao não poder dirigir-se à vítima de sua maldade fica perdido em um labirinto de remorso; sua culpa é uma ferida que sangra internamente.

Na cena final vemos Natalia chorando nos braços de sua mãe, *con un llanto quedito*, e o cunhado atormentado, sem ter sequer o consolo da cunhada. Em seguida se informa que Tanilo foi enterrado, acrescentando alguns detalhes. Só adiante, a partir da segunda página (Rulfo, 1996, p.50) saberemos a causa da aflição: a morte de Tanilo e o papel que a esposa e o irmão desempenharam nela. “Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos. Lo llevamos a Talpa para que se muriera. Y se murió... Eso hicimos” (Id. Ibid, p. 50). Ao longo do texto se explica a razão de semelhante crueldade: para satisfazer a atração recíproca que, enquanto estivesse vivo Tanilo, estaria inibida. De fato, nos descansos noturnos, os cunhados, às escondidas, “longe dos olhos de Tanilo”, davam vazão ao erotismo reprimido⁵⁴.

Até aqui, no que constitui aproximadamente uma terceira parte do conto, narram-se os principais acontecimentos. Sobrepõe-se depois uma Segunda narração, acrescentando pormenores sobre o longo e penoso peregrinar, com “variações sobre o mesmo tema”. Efetivamente, o relato é comparável com uma composição musical em que o tema, anunciado na abertura, repete-se sob diversas formas ao longo da execução (Clinton, 1975, p.552). Emanuel Carballo, assinalando as constantes

⁵³ (O mundo dos contos de Rulfo) “Es un mundo monocromático y estático. Lo que ocurre en el plano físico es sencillo pero lo que percibimos en la dimensión psíquica del protagonista puede ser de inmediata complejidad” (Rosser, 1995, p. 327).

⁵⁴ Peralta e B. Boschi vêem no fato erotismo e não amor: “ausente el amor, como en casi toda la obra de Rulfo, la enajenación erótica nacida de soledad de Natalia, aísla a los amantes”. (Peralta – B. Boschi, 1975, p.42). Do mesmo teor é a seguinte interpretação: “Obtenida la muerte del esposo burlado, el deseo sexual se apaga” (Portal, 1990, p.89).

repetições de Rulfo, o chama de contista “monocórdico” e também, “a câmara lenta (Carballo, E., in Rulfo, 1996, p.806).

A repetição é uma constante nos contos de Rulfo, e assume diversas vozes, segundo os personagens: a de um camponês (“Nos han dado la tierra”), de um garoto (“Macario”), a dos fugitivos de uma consciência criminosa (“El hombre” y “Talpa”) etc. Dada a natureza do relato, referido ao passado, a repetição tem função anafórica: reafirma uma proposição, em geral próxima anterior. Quando Tanilo queria regressar a Zenzontla, os acompanhantes o obrigaram a continuar, dizendo-lhe que já não podiam voltar atrás; estando além da metade do caminho, Talpa ficava mais perto que Zenzontla. Também há casos em que a repetição é *catafórica*, ou seja antecipa e enfatiza o que vem a seguir: “para eso queria ir a ver a la Virgen de Talpa; para que Ella con su mirada lo curara de sus llagas”.

O desejo de que o doente morra e a decisão de precipitar sua morte é repetida até a saciedade no curto espaço de seis linhas, o que explica sua importância na consciência do narrador:

- Lo que queríamos era que se muriera.
- No está por demás decir que eso era lo que queríamos.
- ...Entonces era lo que queríamos.
- Me acuerdo muy bien (Rulfo, 1996, p.51)⁵⁵.

A reiteração contínua, começando o seguinte parágrafo com a mesma expressão com que concluiu o anterior: *Me acuerdo muy bien...*⁵⁶. No caso de “Luvina” a reiteração tem dupla finalidade: dá ênfase a situações determinadas, e assinala o dilema em que se encontram os personagens (Zenteno, 2000, p.93-94). Em “Luvina” a situação é a de um professor desiludido. Em “Talpa” de um casal

⁵⁵ “El ritmo pesado de la prosa, la reiteración de imágenes visuales de ascenso y de caída, la ausencia casi total de color, son algunos de los recursos estilísticos, semánticos con que Rulfo consigue crear la metáfora simbólica del cuento” (Peralta-B.Boschi, 1975, p.42).

⁵⁶ Nesta técnica narrativa de Rulfo, Clinton vê um certo feitiço: In this particular instance the incantatory effect of the repetition is increased when the next paragraph begins with the final sentence of the one cited (Id., *Ibid.*, p.524). A reiteração em *Talpa* foi estudada especificamente por Cacellier, A – “La reiteración estilística en *Talpa*, de Juan Rulfo”. *Anuario de Letras*, vol. XXV, 1988, p.183-213.

carcomido pelo remorso. O proverbial laconismo de Rulfo torna-se redundância para dar-nos uma idéia da ferida que Natalia e seu cunhado levam na alma⁵⁷.

O narrador-protagonista, ou “autodiegético” na terminologia de Genette, depois de mostrar os personagens e seus sofrimentos, internos e externos, chama atenção para o ambiente: imersão em uma multidão anônima e descontrolada, sob os raios inclementes do sol e o pó que os fustiga sem cessar. O fluxo de peregrinos, “semelhante à correnteza de um rio” tem uma projeção mais além da dimensão regional e até nacional (Veas Mercado, 1984, p.88-89). O pó, insistentemente mencionado, remete claramente à criação de Adão, formado do “adamá” (pó, barro – Gen 2, 7) e ao qual deverá regressar (Gen 3,10). Ao contrário há uma reversão do simbolismo luz - bondade, obscuridade - maldade. A luz degenera em calor sufocante, a claridade em instrumento que pode deixar às escâncaras os sinistros designios dos amantes. Em oposição, a noite, além de mitigar os ardores do sol, esconde o casal incestuoso “de la luz del cielo”; além disso, simboliza a morte, para a qual se encaminham como para a liberação definitiva: “Ya descansaremos bien a bien cuando estemos muertos” (Rulfo, 1996, p.54).

Entretanto, a mudança do enfoque não implica realidades distintas, como observa agudamente William Rowe, os conceitos objetivo – subjetivo, exterior – interior não têm cabimento na narrativa de Rulfo:

It is thus inappropriate to apply the concept of a separate inner world to Rulfo's characters. ... Rulfo's stories break down the boundary between inward and outward, subjective and objective (Rowe, 1987, p.41).

Não é que se negue a existência da realidade circundante de monotonia, penúria e violência. Mas o mesmo ocorre com a realidade interna, de maneira que, o que é interno vive-se como externo, e vice-versa (Rowe Ibid., p. 40). Fazendo nossa a ótica do narrador compreenderemos melhor a doença horripilante de Tanilo, sua

⁵⁷ Clinton, depois de assinalar as repetições, sublinha seu caráter estilístico: “It should be emphasized that the repetitions are varied, for they do not bore the reader in any way. On the contrary, they make him more aware of the psychological tensions underlying the narration” (Clinton, 1975, p.520).

inaudita penitência de supererrogação e o surto de vitalidade instantes antes de morrer.

2.1.2 O Tema de *Talpa*

Fixar os limites aos temas da ficção literária equivaleria fixá-los à imaginação, à fantasia⁵⁸. O autor escreve sobre o que viu, ouviu ou pensou, mas também sobre o que imaginou, sonhou ou desejou⁵⁹. “El cuento es lo que su autor quiera, Cualquier cosa, desde la muerte de un caballo hasta el amor de una joven, desde un esbozo estático y un clímax” (Bates, 1993, p.135). Rulfo reduz a multiplicidade dos temas a um tríptico denominador comum: o amor, a vida, e a morte (Rulfo, 1996, p.389). Os microtemas que se podem desprender dessa matriz não têm fim.

Identificar o tema de *Talpa* é aparentemente fácil; de imediato surge o tema religioso, como em “Nos han dado la tierra” a reforma agrária e em “El llano en llamas” a violência revolucionária e assim por diante. Mas a complexidade do texto literário aconselha a cautela⁶⁰. Contistas da tarimba de Rulfo evitam a obviedade temática do conto tradicional. O autor de “*Talpa*” parece ter lido a recomendação que Borges dá em “Prólogo a un libro de cuentos”:

Ya que el lector de nuestro tiempo es también crítico, un hombre que conoce, y preve, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno falso que, vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin (in Zavala, 1993, 1, p.39-40).

O título do conto agora analisado sugere, de saída, o tema religioso. Conhecido de antemão o final infeliz, dirige-se a atenção para as peripécias da

⁵⁸ “La literatura no conoce limites noemáticos, la literatura no admite contaminaciones noéticas. ... La integración de todos los motivos e intenciones sólo puede expresarse en la literatura, y la literatura es la única disciplina que no se desvirtúa con tal integración, antes vive de ella” (Reyes, A. 1997, p.107-108).

⁵⁹ “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas.” (Chiappini Moraes Leite, 1985, p.8).

peregrinação. Percebe-se, então, que o relacionamento incestuoso entre os cunhados aparece em lugar de destaque. Há mais um elemento que faz como que de pano de fundo: a própria peregrinação. O segundo e terceiro dos referidos elementos aproximam “Talpa” dos contos “Cartas de mamá” e “Camino de Santiago”, de Cortázar e Carpentier, respectivamente. Uma abordagem comparativa do conto de Rulfo com os de seus colegas latino-americanos revelará, dentre outras coisas, até onde o autor jalicense lidou com temas que extrapolam do regionalismo e transcendem até mesmo o âmbito nacional. A *emigración de las fábulas* (Reyes, 1994, p.47) é um fenômeno menos raro do que comumente se imagina.

“Talpa” e “Cartas de mamá”

A violação da fidelidade conjugal suscitou sempre o interesse dos escritores de ficção pela facilidade com que se presta para armar uma história (González de Mendoza, 1990, p.13), seja pela via humorística (comédia) ou pela dramática que pode desembocar em tragédia. Neste ponto não faltariam a Rulfo casos reais, plasmados pelos “corridos” em que inspirar-se⁶¹. No campo da ficção literária apresenta um raro “parentesco” com *Cartas de mamá* de Julio Cortázar⁶².

A semelhança entre os contos mencionados é patente, começando pela estrutura narrativa de ambos. Em “Talpa” encarrega-se da narração um narrador-protagonista (*homo-diegético*); em “Cartas de Mamá” o narrador é *hetero-diegético*, mas este apresenta de tal maneira o ponto de vista de Luis (Menton, 1999, p.555) que propriamente se equipara à narração *homo-diegética*. No conto de Rulfo, segundo se observou, o ponto de partida é a cena de Natalia nos braços da mãe em busca de consolo. No de Cortázar é a vida aparentemente feliz do casal em Paris.

⁶⁰ Tratando-se de Rulfo a cautela nunca será demais, haja vista o teor ambivalente e polisêmico da sua narrativa. Com efeito, Peralta – Befumo Boschi (1975: 50), alertam: “en Rulfo nada se autoexpresa”.

⁶¹ Um dos “corridos” cantados naquela região de Jalisco nos tempos do escritor termina contando o castigo infligido pelo marido ofendido: *las doce marca las horas/ las doce marca el reloj/ cuando un tiro de pistola/ dos cuerpos atravesó* - quer dizer, os dos amantes. E conclui: *vuela, vuela palomita/ párate en aquel panteón/ a ver si está Micaelita/ con su querido Simón* (Cantado como música popular nos estados de Jalisco y Colima, oeste do México).

⁶² Efetivamente, referindo-se ao conto de Cortázar, S. Menton observa: “parentesco literario de *Hamlet*, *Los derechos de la salud*, de Florencio Sánchez, de *Talpa* de Juan Rulfo, este cuento revela con precisión casi matemática el derrumbe del matrimonio de Luis y Laura” (Menton, 1999, p.552).

Também aqui se apresenta o efeito, para depois se reportar-se à causa. Apesar do aparente contraste, ambos os quadros foram precedidos por um passado turbulento e pressagiam um futuro ominoso. Em “Talpa” os acontecimentos ainda recentes tornam presente o passado imediato e agudizam seus efeitos, em “Cartas de Mamá” as missivas da mãe são um elo que une o presente ao passado do casal Luís e Laura. A reaproximação do passado os leva ao extremo de “ressuscitar” Nico, que não estava totalmente morto. “Quizá instalado donde siempre había estado donde siempre había sido el amo, en el territorio blanco y tibio de las sábanas al que tantas veces había acudido en los sueños de Laura”⁶³. De maneira análoga, Natalia “ressuscitou” Tanilo: “Ella dice que ha sentido la cara de Tanilo en estos últimos días” (Rulfo, 1996, p.52).

Deixando de lado outras coincidências existentes entre os dois contos, limito-me a assinalar as que considero mais pertinentes. Em ambos os casos trata-se de um triângulo amoroso integrado por uma mulher e dois homens, irmãos. A parte sacrificada é a mais débil: o irmão doente, que por fim morre, morte planejada (“Talpa”), ocorrida no momento adequado (“Cartas...”). Entretanto a vítima se vinga, adquirindo uma proeminência que não possuía em vida. Em virtude dessa bilocação fantasmal, Nico cruza o Atlântico e se interpõe como uma cunha entre o casal Luis - Laura. Tanilo torna-se uma força centrífuga que lança aos amantes em direções opostas. Curiosamente, há entre ambos os casais uma comunicação subterrânea, não-verbal que atua, tanto para unir como para separar. Entre Luis e Laura era um “pacto involuntario de silencio en que los dos se desunían poco a poco como en los pactos negativos” (Menton, 1999, p.542). O irmão de Tanilo, por sua vez, “sabía lo que había dentro de Natalia”, ou seja, uma secreta atração por ele, e agora também sabe: “yo sé que Natalia está arrepentida”. Quando Tanilo queria regressar, no meios do caminho, o irmão e a esposa, sem falar, concordaram em fazê-lo continuar com a intenção de que morresse.

A afinidade alcança detalhes aparentemente anódinos. Consumada a conquista e eliminado o irmão incômodo, Luis observa Laura cujo “rostro parecía

⁶³ Cito da obra *El cuento hispanoamericano - Antología crítico-literaria*, organizado por Menton, Seymour, 6.ed. México: FCE, 1999, p. 551.

haberse desdibujado un poco desde los tiempos de Buenos Aires, como si el aire gris de Paris le quitara el color y el relieve” (p. 536). O irmão de Tanilo faz uma constatação semelhante em relação a Natalia: “Yo sé cómo le brillaban antes los ojos como si fueran charcos alumbrados por la luna. Pero de pronto se destiñeron, se les borró la mirada como si los hubiera revolcado la tierra” (Rulfo, 1996, p.53). Duas maneiras diferentes de referir-se a uma mesma realidade: a paixão em descenso e a concomitante arrefecimento.

Quanto ao contexto social dos acontecimentos, os dois contos não podiam estar mais distantes entre si. O mesmo se pode dizer dos personagens, letrados e cultos no caso de “Cartas de Mamá” e rudes, talvez analfabetos em “Talpa”. Não obstante o personagem deslocado é capaz de passar de um continente a outro e perturbar a aparente felicidade do casal; ou sepultado “con tierra y piedras encima”, ressurge e separa os amantes tanto ou mais do que a paixão que os aproximara. O resultado em ambos os casos é a consciência da falha e conseqüentemente o pesar. As cartas de mamãe, esperadas e temidas, “le traían (a Luis) un tácito perdón (pero de nada había que perdonarlo)” (Menton, 1999, p.537). Análoga é a expressão do personagem de “Talpa”: “yo sé ahora que Natalia está arrepentida. Y yo también lo estoy; pero eso no nos salvará del remordimiento ni nos dará ninguna paz nunca” (Rulfo, 1996, p.58).

Há ainda outra coincidência entre os dois casais, não identificável à primeira vista. A relação marital de Natalia com o cunhado é incestuosa, enquanto que a de Laura e Luis, teórica ou oficialmente, não o é. No entanto, apesar da *legalidade* e conformidade com as convenções sociais, o segundo casal, *de facto*, também vive incestuosamente. Nem a aprovação da sociedade, nem a benção da igreja são capazes de sanar uma relação viciada em sua própria raiz. “Literariamente” e com toda a sutileza de que os autores de “Talpa” e “Cartas...” são capazes, ambos parecem transmitir o seguinte recado: seja um camponês rude e analfabeto da província ou oum cidadão de dois mundos você não se pode, impunemente, edificar sua felicidade sobre a desgraça do próximo, seu irmão⁶⁴.

⁶⁴ Obviamente, esse é só uma das possíveis mensagens contidas no texto. Uma visão antropológica poderia interpretar os escrúpulos de ambos os casais como o resultado de terem violado um dos tabus

Outro tema que salta aos olhos no conto de Rulfo, começando com o título, é a peregrinação. Esta é a que mais chama a atenção das autoras Violeta Peralta e Liliana Befumo Boschi. Em seu livro previamente citado afirmam a propósito de “Talpa”:

Lo que configura el sentido del cuento es la travesía y su proyección simbólica: la vida como peregrinación esforzada por los caminos de polvo, bajo un cielo implacable e indiferente; la humanidad un contingente desolado que camina con lentitud y violencia (Peralta - B. Boschi, 1975, p.41).

Mesmo sem ser exclusivamente cristão⁶⁵, este tema está estreitamente relacionado com o cristianismo. A condição de itinerantes assemelha os peregrinos de “Talpa” com o peregrino de “El camino de Santiago”, de Alejo Carpentier⁶⁶. Santiago de Compostela era para os cristãos da Europa medieval o que Talpa era para os habitantes de Jalisco da metade do século XX. O soldado Juan que desembarcou em Amberes, afetado pela peste, em um noite estranha e clara contempla a Via Láctea “¡El camino de Santiago! - gimió el soldado, cayendo de rodillas ante su espada clavada en el piso, cuya empuñadura dibujaba el signo de la cruz” (p. 49) Vestido de peregrino, se lança ao caminho “Juan el romero”. Ao longo da peregrinação encontra-se com outros errantes que têm o mesmo destino e idêntica finalidade: recuperar a saúde. Semelhante a “Talpa”, observam-se aglomerações, bem como cenas de miséria e associação do mal físico com alguma desordem moral.

Entretanto a proximidade entre “El Camino de Santiago” e “Talpa” não passa de uma analogia. Além do mais, estilo exuberante de Carpentier contrasta com o laconismo de Rulfo. Os incidentes vividos pelos personagens de “El camino...” aproximam-no mais diretamente à literatura picaresca. “Juan el romero”, posteriormente “Juan indiano” encontra a maneira de sobreviver e até certo ponto de divertir-se ao longo de sua incessante caminhada. Os personagens de Rulfo, ao

profundamente enraizados na sociedade ocidental. O psicólogo também faria sua própria leitura e assim sucessivamente.

⁶⁵ Um dos compromissos do devoto muçulmano é visitar Meca pelo menos uma vez na vida.

contrário, são vítimas do destino que os condena a “caminar sin avanzar” e a pensar na morte como a única meta da peregrinação que que é a vida. Como a peregrinação tem uma relação estreita com o tema religioso, será retomada na próxima sessão onde se abordará precisamente este tema.

2.1.3 A Resposta da Virgem

A leitura de “Talpa” sob a ótica da religião admite mais de uma interpretação. Privado de toda esperança humana, Tanilo recorre à ajuda sobrenatural. Suas preces são atendidas, mas não na forma desejada e sim contrariando suas expectativas: em vez do prolongamento da vida física, efêmera, proporciona-lhe, mediante a morte do corpo, o ingresso na vida eterna⁶⁷. Outra reflexão sobre o conto seria ver na peregrinação a Talpa como o último recurso que existe para o doente desenganado. “La Virgencita le daría el remedio para aliviarse”. Mas a resposta foi o silêncio da Virgem de Talpa. Uma coisa é responder: *não*; outra muito diferente é: *não responder*. Na segunda hipótese o silêncio da Virgem seria eco do “silêncio de Deus” que tanto incomoda a alguns pensadores.⁶⁸ Tanto a primeira como a segunda leituras encontram respaldo no texto, ao mesmo tempo que exibem riqueza de matizes “rulfianos”.

2.1.3.1 A Resposta Negativa

Os três peregrinos de Zenzontla rumo a Talpa se inscrevem em uma milenária tradição religiosa, que ultrapassa o âmbito puramente cristão, conforme se assinalou anteriormente. A história do povo escolhido, segundo a Bíblia, tem como

⁶⁶ Carpentier, A. *Obras Completas III*. México: Siglo XXI, 1982, p. 43-79.

⁶⁷ “Salus, salutis”, em latim significa tanto *saúde* como *salvação*. Uma visão cristã da morte consiste em contemplá-la como o começo da verdadeira vida. Por conseguinte, princípio de salvação.

⁶⁸ “Hay períodos en que los hombres notan con más claridad la aparente ausencia de Dios en el mundo. Este es uno de esos períodos. Nuestro tiempo de apocalipsis se ahoga bajo la plétora de falsos profetas. ... Es como si nada hubiera cambiado en el mundo desde la aparición del cristianismo. ... Silencio de Dios: otra expresión para significar la absurdidad del universo. ¿Será el hombre una *pasión inútil*?” (Moeller 1958, I, p. 23-24).

ponto de partida a vocação de Abraham: “Parte da tua terra, da tua família e da casa de teus pais para a terra que eu te mostrarei” (Gn 12, 1). O Êxodo e a Páscoa judáicos são apenas etapas de um longo caminhar rumo à “terra prometida”. Posteriormente, o mais ilustre descendente do Patriarca hebreu, Jesus de Nazaré, não só é um errante permanente como Ele próprio se apresenta como “o caminho, a verdade e a vida” (Jo 9, 6). E os cristãos são os “seguidores do caminho” (At 9, 2). Mesmo a vida terrena é concebida como *status viae*, uma peregrinação sem interrupção, enquanto que com a morte chega-se ao *status termini*. O peregrinar, mais que um meio, considera-se como um fim. As penalidades do caminho purificam o errante como os cascalhos da torrente purificam a água que neles tropeça.

Os peregrinos de “Talpa” explicam a duração e o penoso de sua marcha: “Habíamos salido a mediados de febrero y llegamos a Talpa en los últimos días de marzo”. Tanto o número de dias – aproximadamente quarenta – como o período do ano correspondem ao tempo litúrgico da quaresma católica⁶⁹, período este que, por sua vez, nos remete às quarentenas bíblicas: os quarenta dias que Jesús passou no deserto, jejuando, “donde foi tentado pelo diabo” (Lc 4, 2). De maneira análoga, foram quarenta os anos que Israel peregrinou pelo deserto depois do Êxodo (saída) do Egito, também tempo de provação e queda (Sl 95[94], 8-9). Entretanto a semelhança entre a primeira e as outras duas quarentenas é muito relativa. A peregrinação de Israel pelo deserto culminou com a entrada na terra prometida; a coroação da quaresma cristã é a Páscoa de Ressurreição. Ao contrário para Tanilo Santos a peregrinação não podia ter tido um fim mais infeliz.

Ao aproximar-se de Talpa a peregrinação se transforma em uma verdadeira *via crucis*⁷⁰ que terminará com a morte e o sepultamento do doente. Mas sem o radiante Domingo de Ressurreição cristão⁷¹. A fim de que não haja dúvida alguma, o irmão do defunto arremata a narração de sua penosa experiência com a explicação:

⁶⁹ “La referencia a los meses de febrero y marzo, la época de la cuaresma, tiene por objeto confirmar la idea de penitencia y purificación, básica en el relato” (Coulson, B. G., 1974, p. 330).

⁷⁰ Ruffinelli (1980, p.27), considera uma *via crucis* toda a viagem dos romeiros, a partir da saída de Zenzontla.

⁷¹ A menos que a viva lembrança de Tanilo morto, tenha-o “revivido, configurando assim uma “grotesca paródia da ressurreição do corpo” (Rowe, 1987, p.49).

“Natalia y yo echamos tierra y piedras encima (de la tumba) para que no lo fueran a desenterrar los animales del cerro” (Rulfo, 1996, p.59). Por um lado se pode pensar em uma referência, no campo intertextual, à versão que as autoridades deram sobre o desaparecimento do corpo de Jesus: “os Apóstolos o teriam roubado” (Mt 28, 13). Leia-se: *desenterrado*. Por outro lado, segundo Ruffinelli, o gesto de amontoar pedras sobre o túmulo, como acontece no conto “Anacleto Morones”, é uma tentativa de impedir que a alma do defunto saia da tumba. Tentativa, aliás, inútil, uma vez que o fantasma do morto os perseguirá mais do que o Tanilo vivo.

Cenas como as descritas por Rulfo em seus contos, particularmente em “Talpa”, trazem à baila algumas passagens bíblicas e as interpretações cristã-católicas supostamente baseadas no Texto sacro: a destruição do corpo, exigência para a salvação da alma. Na primeira carta aos cristãos de Corinto (cap. 5), o apóstolo Paulo fala de um membro da comunidade que “vive com a mulher do seu pai”, ou seja, sua madrasta. Depois de criticar sarcasticamente a tolerância da comunidade de Corinto, o apóstolo pronuncia a sentença contra o insubordinado: “seja tal homem entregue a Satanás para a destruição da sua carne, a fim de que o espírito seja salvo no dia do Senhor” (ICor 5, 5). Um pesquisador do tema pergunta onde se terá baseado S. Paulo para atuar com semelhante prepotência e crueldade. Segundo o mesmo exegeta esse texto paulino, antítese da “boa nova” evangélica, proporcionou a base doutrinal para a inquisição e para a bula do papa Inocencio VIII que, em 1484, desencadeou a perseguição às bruxas⁷².

O “anti-milagre de Talpa” remete aos desenlaces análogos do conto “Diles que no me maten” e “No oyes ladrar los perros”. No primeiro, um velho que passou a maior parte da vida fugindo, que perdeu tudo (inclusive a mulher) e que não tardará a morrer de morte natural, implora em vão, “reza” para que não o matem. Não se realiza o “milagre” de comover e convencer seu executor. No outro conto o pai que leva seu filho ferido nas costas com a esperança de alcançar a cidade em

⁷² Woher nahm Paulus solche Überhechkeit und Grausamkeit? Hatte er die Hauptgebote von Jesus, die Gottesliebe, die Selbstliebe un die Liebe zu den Mitmenschen, vergessen? Meint er de Hauptgebote von Jesus, auf eine solche Weise die Menschen geliebt hat? Wo ist da etwas von der Frohen Botschaft Gottes (“Evangelium”) zu finden? (Dietl- Zeiner, 1996, p.44).

tempo de salvá-lo, chega com o filho já morto. O que suporia esperar um desenlace diferente em Talpa é o recurso à ajuda sobrenatural, que também não chega. Semelhante a Talpa, a resposta nestes casos foi negativa, ou não houve resposta alguma.

Outro tema que se pode ler em “Talpa”, diretamente relacionado com o aspecto religioso, é a presença do mal e a relação mal moral - mal físico. A explicação do mal físico que atinge os personagens se busca e às vezes é possível encontrá-lo em alguma falha moral cometida em um passado próximo ou remoto. “Tanilo se ponía a llorar con lágrimas que hacían surco entre el sudor de su cara y después se maldecía por haber sido tan malo” (Rulfo, 1996, p.55)⁷³.

O mesmo ocorre com Ignacio, no conto “No oyes ladrar los perros”. O assaltante, ferido enquanto praticava um crime, recebe o pagamento por seus feitos. Mas em outras ocasiões, em sua maioria, o mal não possui explicação alguma. As vítimas, então, esboçam um protesto que pode considerar-se muito “mexicano” e certamente bem “rulfiano”, como se depreende da seguinte citação, retirada do conto “Es que somos muy pobres”:

Mi mamá no sabe por qué Dios la ha castigado tanto al darle unas hijas de ese modo, cuando en su familia, desde su abuela para acá nunca ha habido gente mala. Todos fueron criados en el temor de Dios ... Quién sabe de dónde les vendría a ese par de hijas suyas aquel mal ejemplo. Ella no recuerda...Le da vuelta a todos sus recuerdos y no ve claro... No se acuerda (Rulfo, 1996, p.28-29).

Macario, personagem do conto homônimo, nem sequer chega a formular-se a pergunta: admite simplesmente estar “cheio de demonios” e revela a certeza de ir para o inferno ao morrer, sem indicar o motivo. Conforme um dito popular da região “El que la hace, la paga”; este, por sua vez, se complementa com outro: “a veces se paga hasta sin deberla”. Entretanto, há casos em que a perplexidade se expressa em desabafos que são um verdadeiro grito de protesto: “¿Por Que se nos

⁷³ Desse fato alguns estudiosos da obra rulfiana, dentre eles o Dr. López Mena, deduzem que a doença de Tanilo talvez seja venérea (Testemunho pessoal).

ha podrido el alma?” - pergunta angustiada um dos personagens de *Pedro Páramo* (Rulfo, 1996, p.262).

Segundo a teologia católica, a origem de todos os males se deve a uma suposta falta cometida pelo primeiro casal nas origens da humanidade: o *pecado original*⁷⁴. Dessa maneira a “palavra teológica, monológica, autoritária”, segundo Bakhtin, daria conta, em primeiro lugar, da doença horripilante de Tanilo Santos, das penalidades da viagem, exacerbadas pela inclemência dos elementos - sol, calor, pó etc... - assim como do trágico resultado daquela peregrinação. A “antipanácea” do pecado original explicaria também a relação incestuosa dos cunhados, ansiosos em levar Tanilo a Talpa, não para que se curasse mas para que morresse. “Eso era lo que queríamos...”.

Diferentemente da anterior, a abordagem literária não se propõe a explicar, menos ainda exortar. Apresentam-se aspectos profundamente humanos: instinto de sobrevivência, expressado pelo desejo de recuperar a saúde, situação itinerante do ser humano, *ser en camino* (Peralta - Befumo Boschi, 1975, p.49) violação de um tabu mediante uma relação sexual proibida, com o resultado de uma satisfação efêmera e a seqüela de um remorso inextinguível. Não se exclui uma forte denúncia às máximas instituições sociais: Estado e Igreja⁷⁵. Ao primeiro por marginalizar seus cidadãos a situações desumanas; a segunda por manter o povo na ignorância e na superstição. Depois de tudo, é mais fácil *tocar* um rebanho que tratar com pessoas capazes de colocar em xeque os dogmatismos tanto políticos como religiosos⁷⁶.

Não obstante, o discurso literário, concretamente o conto *Talpa* aqui discutido, submete o ético ao estético. Paradoxalmente, o rodeio estético atinge

⁷⁴ Uma interpretação não canônica do pecado original atribui principalmente a São Paulo as idéias iniciais que posteriormente resultaram no dogma do pecado original (Puente Ojeda, G. *Fe cristiana, Iglesia, poder*. 3.ed. Madrid: Siglo XXI, 1997, p. 260-296. O tema será retomado no terceiro capítulo ao tratar da religiosidade dos comalenses.

⁷⁵ “Para un escritor de América es muy difícil esquivar la realidad que termina imponiéndosele con toda su fuerza”. (Veas Mercado, 1984, p.29).

⁷⁶ No próximo capítulo veremos que, além da atitude alienada e alienante do padre de Talpa, resignada e cômoda do padre Renteria, insinua-se a possibilidade de uma religiosidade madura e comprometida na figura do Sr. Padre de Contla. Quanto ao dogmatismo do Estado, basta recordar a experiência dos habitantes de *Luvina* e a resposta do delegado aos camponeses de *Nos han dado la tierra*.

profundidade e duração que a simples preocupação ética, imediata ou imediatista, não conseguiria.

2.1.3.2 O Silêncio como Resposta

A hagiografia cristã oferece uma abundância de exemplos de curas obtidas mediante a oração diante de uma imagem milagrosa, ao toque de uma relíquia ou ao conjuro de uma pessoa santa. Um *deus ex machina*. O esquema dessas narrativas é bem conhecido:

1. Aparição da doença, com freqüência devido a alguma desordem moral;
2. Intensificação do padecimento e impotência dos recursos humanos;
3. Reconhecimento da desordem cometida e propósito de emenda;
4. Invocação do auxílio sobrenatural com fé e perseverança; quase sempre prometendo algo em troca, ou seja fazendo uma promessa (“manda”);
5. A resposta que chega em geral de forma instantânea, milagrosa;
6. Ação de graças, elogio e loas ao bemfeitor. Final feliz.

Em “Tapa” esse esquema é totalmente alterado. Desde o princípio se elimina a expectativa do milagre. Pelo contrário, Tanilo morreu um pouco antes, devido aos maus tratos da viagem. Descartado o desenlace feliz da cura, pode-se esperar outro: o enlace venturoso dos dois romeiros sobreviventes. Agora poderão realizar em completa liberdade o que antes só podiam fazer clandestina e esporadicamente. Mas isto também não ocorre. Neste aspecto a situação piora⁷⁷. Conclusão: o morto está melhor que os vivos, pois aquele descansou – “Tanilo se alivió hasta de vivir” (Rulfo, 1996, p.52). A morte como descanso, preconizada pela Igreja católica, resume-se na expressão latina *requiescat in pace* (“que descanse em

⁷⁷ “El deseo de la muerte es concomitante del deseo sexual. Obtenida la muerte del esposo burlado, el deseo sexual se apaga” (Portal, 1990, p.89). Esta explicação coincide com a de Harss: “el amor que se alimenta a expensas del enfermo, muere con él” (Harss, 1995, p.25).

paz”)⁷⁸. Já os vivos, concretamente os sobreviventes da peregrinação a Talpa, levam o germe letal do remorso que os converte em mortos prematuros, cadáveres ambulantes.

Desta maneira, “Talpa” se enquadra dentro da “nueva narrativa”, caracterizada, não pelos acontecimentos exteriores “sino por las vivencias interiores, las obsesiones y demonios del propio autor encarnados en los personajes literarios” (Coulson, 1974, p.332). Nos contos esses aspectos se manifestam na simplicidade do tema, ausência do fator *suspense* e portanto, da surpresa.

La fuerza de temas tan sencillos radica en que la sorpresa que nos dan (generalmente modesta) no procede del complicado artificio, sino del complicado artificio de la naturaleza humana que inocentemente revelan (Zavala, 1993, 1, p. 201).

Por isso em lugar do *enredo*, próprio do conto tradicional, coloca-se o *incidente*. Ainda que este terá que ser significativo para chamar a atenção, em primeiro lugar, do autor, que o revelará ao leitor também de maneira significativa. Renunciando ao artificio fácil do *enredo*, o contista deve ter um grande domínio dos recursos narrativos para cativar o leitor e conduzi-lo à contemplação de facetas que, por óbvias, muitas vezes passam despercebidas “en la jungla de la naturaleza humana” (Zavala, *Ibid.*, p. 208).

O *enredo* do conto aqui tratado não poderia ser mais simples: o milagre implorado não se obtem e o doente morre. A idéia de manter a tensão mediante a tradicional suspensão dramática, descarta-se, já que o leitor sabe de antemão o que vai acontecer (Clinton, 1975, p.522). Apesar disso, ou justamente por isso, o leitor dirige seu olhar às peripécias da viagem. E nelas encontrará fatos tão importantes ou talvez mais que o próprio desenlace. Um deles sobressai em importância pelo sentimento de culpa que provoca e a sombra do remorso que deixa: a relação incestuosa entre os cunhados. A cena que introduz e conclui o relato, o choro de Natalia e a confissão do crime cometido entre ela e o cunhado, são prova suficiente

⁷⁸ A vida como tormento e a morte como solução é evidente também em *Luvina*: “los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una

disso. Aquí se pode ver, entre outras coisas, a circularidade do relato, característica de vários contos rulfianos.

Outros dos aspectos do conto que se destaca é a falta de espírito cristão justamente daqueles que se supõe praticariam-no de forma mais profunda, ou seja, por aqueles que pretendem ser credores ou pelo menos merecedores de um milagre. Ao chegar à estrada geral que leva os peregrinos de Zenzontla a Talpa encontram-se com a multidão que vem de outros lugares e vão na mesma direção. Longe de integrar uma comunidade, a família ou “povo de Deus”, a turba parece antes um rebanho em debandada. A marcha dos romeiros torna-se mais penosa, prensados pela multidão que vai na frente e atrás deles. Em vez do vínculo da caridade cristã, o que une os peregrinos são *hebras de polvo*. Além disso a reza dos devotos, em vez de oração comunitária (a palavra *oración* não é sequer mencionada), “es igual al ruido de muchas avispas espantadas por el humo” (Rulfo, 1996, p.58); o vento leva e traz o murmúrio dos peregrinos acampados rezando o rosário “hasta hacer de él un mugido” (p. 56). Ao terminar o sermão do padre, os fieis começam a rezar, cada um implorando a sua graça, o “seu milagre”. A reza dos devotos da Virgem de Talpa não é nada mais que “murmúrios, “zumbidos” e “mugidos”⁷⁹.

A solidariedade humana, sem dizer a caridade cristã, brilha por sua ausência. Em seu lugar se estabelece uma verdadeira competição: cada doente quer ser o primeiro, “antes de que a la Virgen se le acaben los milagros” (p.54-55). Qual será a quota estipulada? O individualismo e a indiferença para com o próximo se manifestam claramente no testemunho do narrador: “tuvimos que enterrar a Tanilo en un pozo de la tierra de Talpa, sin que nadie nos ayudara” (Rulfo, 1996, p.49). Ao entrar na igreja o doente cai, e se não tivesse sido socorrido a tempo por seus acompanhantes, teria morrido pisoteado pelos outros peregrinos. Teria sido

esperanza” (Rulfo 1996: 120-121).

⁷⁹ Rowe enfatiza a degradação da oração, segundo o indicam as comparações usadas pelo narrador, “puesto que la oración se propone elevar al ser humano a una cierta altura. En la iglesia de Talpa, los rezos se comparan una vez más a ruidos de animales” - *There is particular weight in this comparison, since prayer is of course meant to raise human being to a higher level, In the church in Talpa, their prayers are again compared to a noise of animals...* (Rowe, 1987, p. 47).

diferente se a cena tivesse ocorrido em um estádio, um cinema ou em qualquer outra aglomeração totalmente estranha ao fator religioso?

Morto Tanilo, diante da Virgem e durante o sermão do sacerdote, o irmão confessa a tristeza que o embarga ao ver-se com o irmão morto nos braços, “como si fuera un estorbo”, e ver a vitalidade de uma carnavalização ritualística a sua volta. E, por outra parte, “ver a la Virgen allí, mero enfrente de nosotros dándonos su sonrisa”. A reação do sobrevivente ante a tríplice cena – os romeiros rezando, a Virgem sorrindo e ele com o irmão morto no colo – é um protesto esboçado na expressão singela: “me dio tristeza”.

Supor que a Virgem dissesse não, seria menos angustioso que interpretar o silêncio como a resposta do vazio, do nada⁸⁰. Na primeira hipótese não se exclui a atitude religiosa. Pelo contrário, pode-se interpretar como uma aceitação dos designios divinos, inexcrutáveis e sempre acatados ainda quando contrariam nossas expectativas. Este é um comportamento muito freqüente entre o povo mexicano. Exemplo disso nos oferece Francisco Rojas González, contista e contemporâneo de Rulfo, em um de seus relatos: *La parábola del joven tuerto* (Rojas G., 1999, p.272-277). O cenário deste verdadeiro “anti-milagre” é o santuário de San Juan de los Lagos, município do mesmo estado de Jalisco, onde se venera outra imagem da Virgem. Um jovem caolho, de um lugar não especificado, torna-se a chacota da cidade justamente por carecer de um olho. Ele e sua mãe empreendem o caminho do santuário para implorar o milagre, ou seja, a recuperação do olho que lhe falta. O que ele consegue é a perda do olho saudável ao cair-lhe a haste de um rojão. Momentaneamente o jovem vê naquilo uma desgraça, mas ensinado por sua mãe, descobre o “milagre”: daquele dia em diante já não poderiam chamá-lo *caolho*, pois tinha ficado completamente cego. Voltariam então para agradecer à Virgem.

E os que não se resignam, o que podem esperar? Uma história popular da região serve como ilustração. Uma mulher cuja filha morreu, apesar das súplicas reiteradas à Virgem, em vez de resignar-se, reclamou diretamente à Virgem: “¡Ya

⁸⁰ O sorriso da Virgem bem na frente de Tanilo morto no colo do irmão angustiado, pode dar origem a interpretações ainda mais pessimistas: burla em vez de compaixão, por exemplo. A situação piora se se leva em consideração o sermão ingênuo, infantil do sacerdote (Rulfo, 1996, p.58).

que la mataste, ahora trágate!” Foi escutada; a jovem reviveu naquela hora. Mas foi uma dissoluta que atormentou a mãe mais do que se estivesse morta. Realidade ou invenção, a moral da história é óbvia: se você não se resignar, algo pior pode acontecer.

Nas entrevistas que Rulfo concedia, ainda que a contragosto, expressou claramente suas idéias negativas sobre religião. Segundo ele, a religiosidade do mexicano é um sincretismo, resultado de uma mescla do espanhol com o indígena. Conseqüentemente, “el mexicano, propiamente de clase baja y hasta cierta clase media baja, es, por lo general, fanático religioso” (Rulfo, 1996, p.465). Pessoas com a sensibilidade e clarividência do escritor é impossível não se revoltarem perante situações de extrema pobreza material e espiritual como a revelada nas peregrinações aos santuários localizados em diversas regiões do território mexicano. Escritores como José Revueltas adotam uma atitude de denúncia explícita (Trigo 1987, p.62); outros, como Francisco Rojas, enfocam o aspecto folclórico. Rulfo, paradoxalmente, afastando-se da materialidade dos fatos, mergulha no interior deles e traz à tona detalhes que o olhar superficial não captaria. O instinto de sobrevivência empurra Tanilo ao extremo de uma aposta suicida, qual é jogar os poucos dias que lhe restam de vida, com a esperança de reavê-los, multiplicados. Perde a aposta.

Por outra parte, o estado lastimável do doente suscita a compaixão da esposa e do irmão que o levam a Talpa. Mas durante a viagem o impulso sexual dos acompanhantes prevalece sobre o sentimento de piedade; buscam então a eliminação do doente. Realizam seus planos, mas não obtém o resultado desejado; a presença fantasmal do defunto ganha uma ubiqüidade que inibe totalmente os amantes.

Amor, sexo e violência, aparentemente incompatíveis numa atmosfera impregnada de religiosidade, amalgamam-se em “Talpa”. O *locus* onde se realiza essa síntese explosiva é o ser humano; ele é concomitantemente vítima e algoz,

agoniado entre um desejo insatisfeito e um remorso incurável, condenado a vagar por seu labirinto⁸¹, sem esperança de achar a saída.

2.2 Macário: Temor do Inferno

A veces no le tengo tanto
miedo al infierno.
Pero a veces sí.
(Macario)

2.2.1 O Conto

El llano en llamas, volume que inclui os dezessete contos de Juan Rulfo, foi publicado em 1953, mas *Macario* foi um dos primeiros em edição separada. Com efeito, surge em 1945 (López Mena, 1993, p.100)⁸². Conhecendo a meticulosidade de Rulfo na escolha dos nomes para batizar suas criaturas literárias, pode-se supor que haja escolhido o deste conto tendo em mente a conotação de *feliz, ditoso, bem-aventurado* do vocábulo grego “makários”⁸³. A análise do conto revelará se a conotação possui algum sentido especial.

O primeiro que chama a atenção em “Macario” é sua estrutura, diferente do relato clássico em que, combinadas de mil maneiras, encontram-se apresentação, nó e desenlace. Este, semelhante a outros contos do mesmo autor (por exemplo, “Nos han dado la tierra” e, de certo modo “Talpa”) parece ficar na primeira de tais etapas. Efetivamente, nada ocorre. “Las actividades del héroe son como episodios gratuitos

⁸¹ Um labirinto como o descrito por Borges no conto “Los dos reyes y los dos laberintos” (Borges I, 1923-1949, p.607), “donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso”, mas nem porisso menos *labiríntico*, menos mortífero.

⁸² No mesmo estudo encontra-se a informação sobre as modificações sofridas no texto. Informação análoga acha-se em Jiménez de Báez (1990, p.80). Apesar de ser um dos primeiros contos de Rulfo, aparece em sétimo lugar nas edições atualmente em circulação, incluindo a última de Plaza y Janés con introdução do rulfólogo López Mena. A única exceção é a editora Planeta cuja 31ª reimpressão (1999 de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* (edição de 1953) traz *Macario* em segundo lugar, depois do conto “El llano en llamas”.

⁸³ O conhecido sermão com que Jesus inaugura sua predicação, segundo o Evangelho de S. Mateus começa com as “Bem-aventuranças” - Bem-aventurados (makárioi) os pobres, etc. (Mt 5, 3-10; Lc 6,20-49).

o pensamientos, que se convierten en manifestaciones predicativas que ilustran su manera de ser permanente y remiten a su naturaleza” (Portal, 1990, p. 43)⁸⁴.

O tema de *Macario* pode sintetizar-se da seguinte maneira: um jovem, provavelmente adolescente⁸⁵, sentado na borda de um charco, narra o trabalho que a madrinha lhe encomendou: matar toda rã que aparecesse; e no bojo disso conta fragmentariamente sua vida. Ao fazê-lo revela certo distúrbio mental. O resumo de Portal (1990) acentua a ameaça e o temor do jovem em ser mandado ao inferno⁸⁶.

O aparecimento de semelhante personagem não é novo nem na obra de Rulfo (“La herencia de Matilde Arcángel”, “En la madrugada”), nem na literatura em geral. Há quem vê nisso a influência de Faulkner (Jiménez de Báez, 1990, 1944). Adverte-se, entretanto, certa afinidade com um personagem de outro autor mexicano: “El hijo tonto” de José Revueltas (1990, edición original, 1944). Apesar de sua aparente simplicidade, a leitura de “Macário” prepara para a compreensão dos outros contos. A razão, segundo William Rowe, é que o rapaz, ao dar expressão verbal ao substrato primitivo e não racional, consegue externar o que em outros relatos está apenas de maneira implícita⁸⁷.

O desequilíbrio mental do jovem se revela tanto nas extravagâncias que realiza como na maneira de contá-las. Entre as primeiras figuram a tendência em golpear a cabeça até que soe como um tambor, comer sapos, agredir a pessoas mais frágeis, sem lembrar do ocorrido: “un día inventaron que yo andaba ahorcando a alguien: que le apreté el pescuezo a una señora nada más por nomás. Yo no me recuerdo. Pero a todo esto, es mi madrina la que dice que yo hago y ella nunca anda con mentiras” (Rulfo, 1996, p.62). O fato de não recordar uma coisa importante e

⁸⁴ Isso não obsta a que veja na narração certa coerência e uma lógica; “Sentado junto a una alcantarilla, esperando a que salgan las ranas para matarlas a golpes, su acto “idiota” revela una impecable estructura lógica: si no estuviera allí, las ranas despertarían a su madrina y ésta, furiosa, pediría a los santos que mandaran al pobre Macario al infierno” (Ruffinelli, 1985, p.XXII).

⁸⁵ “Niño en el plano real; adulto en el simbólico” (Jiménez de Báez, 1990, p.81). Rowe desaprova o afã em determinar a idade de Macario, posto que a história fala do menino que há em cada um de nós (Rowe, 1987, p.13).

⁸⁶ “Un joven, mientras aguarda que salgan las ranas por una alcantarilla para matarlas - tarea impuesta por la madrina - medita sobre su vida. Al final del relato las ranas no han salido y el joven teme ser mandado al infierno por la influencia con los santos que tiene la madrina. De su discurso deducimos que es un subnormal” (Portal, 1990, p.43).

delegar a outra pessoa um juízo sobre si mesmo, é um dos pontos no qual o raciocínio de Macario nos desconcerta (Rowe, 1987, p.11). O mesmo pesquisador considera que na mulher que Macario agrediu na rua viu a madrinha, “de ojos negros, como los de los sapos”. Obviamente, o menino não percebe a relação entre as duas coisas.

A anormalidade de Macário se manifesta também na forma de expressar-se⁸⁸. A coesão e a coerência próprias do discurso canônico encontram-se comprometidas. O narrador vai descarregando suas experiências uma depois da outra sem preocupar-se com os conectivos ou expressões adverbiais que cerram um enunciado e introduzem outro. Assim, por exemplo, depois de falar sobre Felipa, elogiando sua generosidade, interrompe para contar uma experiência de rua. Depois passa bruscamente a falar de comida, uma de suas obsessões (Rulfo, 1996, p.62). Não obstante, convém observar que se se aceita a conversação de Macario como um simples monólogo ou fluxo de consciência, não haveria motivo para falar de “discurso entrecortado” (Portal, 1990, p.43).

Outro aspecto bastante destacado em “Macario” é o apetite insaciável do protagonista. Isto traz à mente outro jovem, cujo pai o leva às costas: o ferido de “No oyes ladrar los perros”. O filho diz estar com muita sede e muito sono. O pai, então, responde: “Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre le daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella. No tenías llenadero” (Rulfo, 1996, p.137). Em ambos os casos revela-se a fome imediata, símbolo de outra que esses e outros personagens de Rulfo levam dentro: a ausência da mãe. A sensação de perda, que remete à biografia do próprio Rulfo, é o tema de vários dentre os seus relatos e está sempre associada a uma resposta violenta de parte de quem a sofre (Rowe, 1987, p.11).

⁸⁷ “(...) the boy goes further in verbalizing the primitive, non-rational level, which in other stories is more implicit” (Rowe, 1987, p.13). Efetivamente logo poderemos constatar o acerto das asserções de Rowe comparando *Macario* a outros contos de Rulfo.

⁸⁸ Compare-se, por exemplo, a narração de Macário com a do menino de *Es que somos muy pobres*. Este último mostra uma coerência e coesão que faltam ao primeiro. Rowe afirma que Macário revela-se incapaz de conceituar as coisas, para ele os peitos de Felipa são “los bultos esos que ella tiene donde tenemos solamente las costillas” (o.c, p.11)

2.2.2 O Mundo Religioso de Macario

Sabemos que no mundo latino, herdeiro e continuador da tradição judeu-cristã, além da consangüinidade, existe o parentesco por afinidade. Este último é o tipo de vínculo que une Macario a sua benfeitora, a madrinha⁸⁹. Ela o adotou, possivelmente após a morte dos pais, “a lfata de pais, padrinhos”, reza o dito popular, recordado e inculcado pelo sacerdote durante a celebração do batismo. É dever dos padrinhos velar pela educação cristã dos afilhados e, quando a necessidade o requeira, também pelo bem-estar corporal. Como a madrinha desempenha seu duplo compromisso?

Como mãe substituta a madrinha está longe de tratar o afilhado como filho. Ele não recebe melhor tratamento que Felipa, a empregada, com a diferença de que esta deve receber um salário. “Es mi madrina la que nos reparte la comida. Después de comer ella, hace con sus manos dos montoncitos, uno para Felipa y otro para mí” (Rulfo, 1996, p.61-62). A porção que cabe a Macario está muito abaixo de sua necessidade e muito aquém do que exigiria seu apetite. Isto ocorre ainda quando Felipa, às vezes, cede-lhe a ração. A fome tem que adequar-se à comida e não a comida à fome⁹⁰.

Se a atitude da madrinha pelo bem-estar físico do afilhado deixa muito a desejar, o zelo pelo alimento espiritual do jovem peca por excesso. Ela o leva consigo em suas visitas freqüentes à igreja, amarrando-lhe as mãos com o *rebozo*⁹¹. Ele sente mais atração pelo tambor que ressoa fora da igreja, desviando assim a atenção das condenações proferidas pelo padre durante o sermão. Não obstante, chega a perceber algo da pregação: uma certa associação de luz – bondade, obscuridade – maldade. Ao contrário, para ele a luz do dia e o espaço da rua

⁸⁹ *Madrina* poderia ser uma maneira cortês de se dirigir à benfeitora. “His relationship with the *madrina* (which in this case is probably a polite word for step-mother) is not clear and is something we have to work out” Rowe, 1987, p.10).

⁹⁰ É tanta a fome Macario que chega a ponto de disputar-lhes a ração dos porcos (Rulfo, Id., Ibid. p. 66); e mais, ao extremo de tirar os grãos de milho do excremento dos animais. Ainda que esta última cena não conste da versão definitiva do conto (López Mena, 1993, p.100).

⁹¹ O “rebozo” é uma peça típica das roupas da mulher mexicana. “Xale” pode ser uma tradução aproximada, melhor que “mantilha” (tradução na edição da Paz e Terra). Porém o “rebozo” é mais cumprido e tem

significam pedradas e feridas na pele, bem como rasgos na roupa. Então prefere a obscuridade de seu quarto. “Yo me levanto y salgo de mi cuarto cuando todavía está a oscuras. Barro la calle y me meto otra vez en mi cuarto antes que me agarre la luz del día” (Rulfo, 1996, p.64).

Da igreja Macario retorna á casa com o som do tambor na cabeça. Esse tum-tum sem interrupção tem a virtude de produzir um estado letárgico, um certo arroubo. “Símbolo del sonido primordial, vehículo de la palabra y de la magia, es también imagen del mundo por su forma circular” (Peralta - Befumo Boschi, 1975, p.12). Quando o som do tambor que “anda con la chirimía”⁹² emudece, Macario produz sua própria música com a percussão de sua cabeça contra a terra, tambor de maiores proporções. Desta maneira “rescata el vínculo con lo sagrado y la esperanza que la voz humana le niega” (Peralta – B. Boschi, p.12).

Mas esses momentos *bem-aventurados* (“makarioi”) são efêmeros. De volta á realidade tem que enfrentar as mãos algemadas pelo “rebozo” da madrinha e a inaudita crueldade de quem, conhecendo seu apetite insaciável, convidam-no a comer, e em vez de comida, lhe dao pauladas⁹³.

A catequese dada pela madrinha a seu pupilo inclui certamente os ensinamentos católicos sobre o além, com ênfase no inferno, nem sequer menciona o céu; e o purgatório o é acidentalmente. O inferno é o castigo eterno destinado aos pecadores que morrem impenitentes (Catecismo da Igreja Católica nº 1033). Agora vejamos, quais são os pecados graves que façam de Macario um réprobo já nesta vida?⁹⁴ Visto à luz inclusive da moral católica mais conservadora, falta tanto a “matéria” como a “forma”, ou seja, a violação de um dos mandamentos do Decálogo ou dos preceitos da igreja ao lado da intencionalidade, para que exista um

múltiplos usos. No apêndice da tese, donde se mostram algumas fotografias tieradas pelo próprio Rulfo, aparecem mulheres cuja cabeça é coberta com um “rebozo”.

⁹² “Chirimía” é um instrumento, espécie de apito, que leva a melodia nas danças que se fazem em louvor da Virgem ou de alguns santos, durante as festividades. Tanto as danças como os instrumentos que as acompanham são de origem pré-hispânica.

⁹³ Os vizinhos de Macário, sem dúvida cristaos como a madrinha, conhecendo a fome dele, em vez de comida, dam-lhe ofensas. Assim fazendo, superam a malvadeza hipotética do Evangelho: “Quem de vós, se o filho lhe pedir um peixe, lhe dará uma serpente? Ou ainda, se pedir um ovo, lhe dará um escorpio?” (Lc 11, 11-14).

⁹⁴ “Para que eso (ir al infierno) suceda es necesaria una aversión voluntaria a Dios(un pecado mortal), y persistir en él hasta el fin” (Catecismo de la Iglesia Católica).

verdadeiro pecado. O teólogo católico Benhard Häring, autoridade no campo da teologia moral, após adotar a definição tomista de pecado como “separação, afastamento de Deus e amor enganoso a um bem criado” (“aversio a Deo et conversio ad creaturam”), comenta:

Mas no se podrá hablar de pecado grave – a alejamiento de Dios – mientras la conciencia no se peca en alguna forma de que el acto de amor desordenado a las creaturas es incompatible con la amistad con Dios (Häring 1968: 1, 407, edição em espanhol).

Quanto à matéria, o ato pecaminoso do jovem se reduz a ter a cabeça dura e usá-la como instrumento para golpear o próximo: “me voy a ir al infierno cualquier día de estos por tener la cabeza tan dura y por gustarme dar de cabezazos con el primero que encuentro” (Rulfo, 1996, p.63). Macário tem consciência de que sua ação transgride um dos mandamentos, concretamente o quinto do Decálogo?⁹⁵

A ação realmente pecaminosa, segundo a moral católica, é o jogo erótico entre o narrador e a empregada. Poderia se caracterizar como o pecado da “luxúria”, definido pelo Catecismo antes citado como “um desejo desordenado ou um gozo desregrado do prazer venéreo” (Catecismo, nº 2351) E a desordem moral, segundo explica o próprio texto, deriva de sua finalidade, ou seja, por estar “separado das finalidades de procriação e de união”. Supondo-se que Macário seja menor de idade, a gravidade do pecado, neste caso de Felipa, aumenta por tratar-se de corrupção de menores (nº 2353). Entretanto os personagens envolvidos, longe de considerar suas carícias (ou o que ocorra nos seus encontros noturnos) como um ato pecaminoso e por isso se sentirem angustiados, encontram nisso um oásis: a moça dorme ao lado do garoto e este esquece, pelo menos momentaneamente, até o medo de condenar-se.

Com referência à intencionalidade ou consciência do pecado (“forma” ou formalidade), esta simplesmente inexistente, tão nesta como nas outras narrações de

⁹⁵ O autor dos contos e do romance conhecia a problemática em torno da responsabilidade moral das pessoas que, por um motivo ou por outro, carecem do uso normal de suas faculdades mentais. Em *Pedro Páramo* duas velhas discutem sobre a loucura de Susana San Juan e o perigo de que morra sem confissão. Ao fim

Rulfo. O que se percebe é uma estranha combinação: “el profundo sentimiento de culpa y al mismo tiempo su contraste, la ausência de una conciencia moral” (Ruffinelli, 1995, p.XXII). Macário afirma estar “repleto de *chamucos*” (termo regional por “demonios”), que Felipa contará ao Senhor os pecados dele; mas não acusa a compunção do pecador consciente e arrependido de sua maldade. A admissão de sua culpa depende antes de um critério externo. Prova disso são os insetos que infestam o quarto. A madrinha afirma que este fato é um sinal de condenação e o afilhado parece dizer: “se é ela que diz, debe ser, pois ela nunca mente”. O pecado para Macário é algo de que se pode escapar simplesmente trancando-se em seu quartinho (Rulfo, 1996, p.65)⁹⁶.

A ausência de uma verdadeira consciência de pecado lhe confere à admissão da culpa de Macário um certo ar hilariante. Assim o sugerem as expressões: “A veces no tengo tanto miedo al infierno. Pero a veces sí”. Em seguida referindo-se a um temor auto-induzido como por passatempo, afirma: “Luego me gusta darme mis buenos sustos con eso de que me voy a ir al infierno cualquier dia de estos” (p. 63). Outro detalhe que aponta na mesma direção é a referência aos “chamucos”, termo familiar, quase carinhoso com que as mães costumam ameaçar os filhos pequenos quando fazem travessuras. Muito diferente é o vocábulo diabo, demônio, ou satanáas próprios da linguagem adulta.

Em todo o caso, o temor de Macário ao inferno não é tanto pelos tormentos que ali lhe aguardam como pela impossibilidade de encontrar-se com seus pais que, segundo ele, estão no purgatório (p.66). Semelhante desencontro fará que a orfandade nesta vida se perpetue na outra. Por outro lado, o que faz supor ao órfão que seus pais estão no purgatório e não no céu ou no inferno? Sendo o céu propriamente inacessível aos personagens rulfianos, o máximo a que podem aspirar as pessoas que não são tão más como Macário, é o purgatório. Nos contos e neste

se tranqüilizam, lembrando o que dizem os “zahorinos”: aos loucos não lhes vale a confissão e mesmo quando tenham a alma impura são inocentes (Rulfo, 1996, p.290).

⁹⁶ Aqui cabe especular o que haveria ocorrido, por exemplo, se a madrinha tivesse surpreendido o afilhado e a empregada em seus encontros noturnos. Algo semelhante ao narrado no conto “Acuerdate”, donde un casal de primos, na escola, é surpreendido brincando “de marido e mulher” (Rulfo, 1996, p.131). Pode-se imaginar o escândalo da madrinha, mas nem por isso deve-se supor uma consciência de pecado em Macário.

conto concretamente, eboçam-se idéias que no romance estarão mais explícitas. Susana San Juan dirá que crê no inferno mas não no céu; céu no qual não entrará Miguel Páramo, que Juan Preciado nem sequer pode ver em Comala, pelo qual Dorotéia perdeu todo interesse quando o Padre Renteria lhe assegurou que jamais o alcançaria⁹⁷. O além rulfiano, diferentemente do cristão, não é tripartite – céu, inferno e purgatório – mas se reduz aos dois últimos. Entretanto muitos personagens não se assustam nem com o purgatório nem com o inferno. Por terríveis que sejam as penas que lá se padecem, não poderão ser piores que as experimentadas na vida.

2.2.3 Seduzido e Sedutor

O único consolo de Macário neste mundo e que por momentos lhe faz esquecer a condenação que certamente o espera no outro, é Felipa. Ela é a que faz a comida e, às vezes, cede sua porção ao famélico garoto. Além disso, Felipa lhe proporciona outro tipo de alimento, seu leite, melhor que a de cabra, de porca recém parida e inclusive melhor que o da madrinha “no almoço de domingo” (Rulfo, 1996, p.62-63). O sabor desse leite supera também o das flores do obelisco. Qual é a razão de semelhante delícia? O próprio “lactante” explica: “La leche de Felipa era de ese sabor, solo que a mi me gustaba más, porque al mismo tiempo que me pasaba los tragos, Felipa me hacía cosquillas por todas partes” (Rulfo, 1996, p.63).

Agora podemos perguntar se o papel de Macario era puramente passivo. Certas alusões, não tão inocentes do texto fazem supor que não. Ao referir-se aos seios de sua “babá” como aos “bultos que ella tiene donde tenemos solamente las costillas”, o menino afirma que dali sai, “sabiendo sacarla”, um leite da melhor qualidade (p. 62)⁹⁸. É de se supor que as cócegas que ela faz nele “por todas as partes”, não o deixam indiferente. Recordemos também a cena em que Macário

⁹⁷ O narrador se utiliza da ambigüidade do vocábulo espanhol *cielo* para referir-se tanto ao espacial como ao escatológico (*sky – heaven* em inglês). A impossibilidade de *ver* o céu espacial torna-se símbolo da impossibilidade de ir ao céu, à glória.

⁹⁸ Que uma garota ainda virgem produza leite, existindo o estímulo adequado, não é tão raro, pelo menos no mundo da ficção. Tita, a protagonista de *Como água para chocolate* (Esquivel, Narrativa Mondadori, edición en Chile, 1993, p. 58-59) alimenta o sobrinho recém-nascido.

“cura” Felipa, picada por um escorpião; a morosidade com que lhe aplica a saliva no lugar afetado, isto é a nádega, não carece de morbidade. Além disso a parte ativa de Macário ao ser alimentado por ela e a possibilidade de que o ato não se reduzisse à simples sucção, deduz-se do efeito que a ação recíproca produz nela: “luego sucedia que casi siempre se quedaba dormida junto a mi, hasta la madrugada” (p. 63). Pelo efeito se conhece a causa⁹⁹.

O jogo erótico entre Felipa e Macário surte outro efeito, tão importante ou mais que os anteriores: fazê-lo esquecer, ao menos momentaneamente, o medo do inferno. “Y a mi eso me servía de mucho; porque yo no me apuraba del frio ni de ningun miedo a condenarme en el infierno si me moría yo solo allí, en alguna noche” (Rulfo, 1996, p.63). A sensação é confirmada pelas palavras tranquilizadoras de Felipa. Ela intercederá por seu pupilo quando vá ao céu, supostamente dentro de pouco. Não só isso, ela também se confessa por ele: “Todos los dias. Todas las tardes de todos los días. Por toda la vida ella me hará ese favor”. (Rulfo, Id., Ibid.).

Nota-se aqui uma aplicação *sui generis* do dogma católico da “Comunión de los santos”. Em termos gerais esse artigo de fé, professado no credo, durante a missa dos domingos¹⁰⁰, refere-se a uma espécie de redistribuição dos bens espirituais, algo semelhante à dos vasos comunicantes. Em virtude dessa “economia da salvação” a superabundância de uns, as pessoas virtuosas, redundam em bem dos pecadores deficitários. Essa doutrina supõe a concepção da igreja como uma família ou corpo. A metáfora que já se encontra em São Paulo (1Cor 12) foi retomada pelo magistério eclesiástico. Esse “corpus mysticum” compreende tanto a igreja visível (“militante”) como a invisível (“triumfante”). O dogma da “Comunhão dos santos” está na base de toda a política de mediações e intersecções vigentes na igreja católica.

⁹⁹ A dedução se justifica se comparamos esta passagem com uma análoga de *Talpa*: “Y la soledad aquella nos empujaba uno al otro. A mi me ponía entre los brazos el cuerpo de Natalia y a ella le servía de remedio. Sentía como si descansara ... y luego se quedaba adormecida...” (Rulfo, 1996, p.52).

¹⁰⁰ O “credo” costumava-se recitar também nas famílias do interior de Jalisco durante as noites. A reza do rasário começava com o “creo en Dios Padre todopoderoso, creador del cielo y de la tierra...creo en la cominión de los santos...” Em *Pedro Páramo* menciona-se essa prática (Rulfo, 1996, p.191).

Conseqüentemente, as confissões de Felipa, substituindo Macário nesta vida e a intersecção que promete na outra (em sua iminente ida ao céu) não é totalmente descabida. Entretanto, de acordo com a ortodoxia católica, o pecado pessoal pressupõe o arrependimento por parte do pecador e a confissão individual para receber a absolvição do sacerdote. Definitivamente, a promessa de Felipa parece mais um expediente para aplacar os temores de Macário. Ela crê que sua mediação funciona? O sacerdote aceitaria uma substituta na confissão?

La verdad nunca ha sido útil para nadie; es un símbolo que los matemáticos y los filósofos deben perseguir. En las relaciones humanas, la ternura y la mentira valen más que mil verdades (Amezcuca, 1998, p. 27).

Entre a madrinha que “nunca mente” e Felipa que o diverte com promessas cujo cumprimento é muito questionável, Macário prefere a última¹⁰¹. Encerra o solilóquio com saudades do leite de Felipa, leite doce como o mel, evocação de uma terra prometida a cujo acesso aspira ele, bem como todos os seres *fomintos e sedentos* que ele representa.

Lo que importa es destacar ahora lo que Macário efectivamente revela de las relaciones que vive. Este personaje menor y marginal, acosado y reprimido, deja ver en su monólogo el miedo como eje de la vida. Entre el vivir y el morir, la salvación y la condena, la ternura y la agresión se erige la criatura deseante que no sacia nunca el hambre (Jiménez de Báez, 1990, p.82).

Privado do aconchego do lar o órfão Macário pode apropriar-se das palavras de outro personagem rulfiano: “Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta” (“Diles que no me maten”, Rulfo, 1996, p.98-99). Mortos ou sumidos o pai e a mãe de Macário, fica ele a mercê da

¹⁰¹ A opinião de Amezcuca, antes citada, vê-se reforçada pela que vem a seguir, expressada por um dos personagens de *Sobre Heróis y tumbas*: “La verdad no se puede decir casi nunca cuando se trata de seres humanos, puesto que solo sirve para producir dolor, tristeza y destrucción. ... Creo que la verdad está bien en matemáticas, en química, en la filosofía, no en la vida. En la vida es más importante la imaginación, el deseo, la esperanza” (Sábato, E. – *Sobre héroes y tumbas*, Bs As: Losada, 1966, p. 180).

“madrasta” que o escraviza física e espiritualmente. A “fada” Felipa proporciona-lhe algum alívio, mas esse é muito inferior ao que recebera a felizarda Cinderella.

“Macário” aborda ainda outro aspecto bastante destacado do catolicismo tradicional: o poder espiritual e sua instrumentalização de parte dos que o detêm. No caso de que Macário não cumpra as obrigações impostas pela madrinha, já sabe o que o espera: “ella le pedirá a alguno de toda la hilera de santos que tiene en su cuarto, que mande a los diablos por mí, para que me lleven a rastras a la condenación eterna” (Rulfo, 1996, p.66). O uso, aliás, abuso do poder sobrenatural ou divino com fins vindicativos é alheio ao espírito cristão¹⁰².

O recurso às forças sobrenaturais com fins punitivos ou vingativos é próprio da magia, manipulação de forças ocultas e sua utilização contra terceiros (magia negra). No entanto, deve-se sublinhar que a igreja católica estimulou múltiplas práticas míticas ou mágicas como as que revela a madrinha de Macário¹⁰³. O ritualismo que invadiu o cristianismo mesmo a partir dos primeiros séculos, as complexas cerimônias que implicam as celebrações religiosas cujos detalhes devem ser meticulosamente observados, sob pena de comprometer não somente a legalidade mas a validade do ato, carregam um enorme lastro de magia.

Os que detêm o poder sacro estabelecem as regras cuja observância estrita é necessária para satisfazer, desagrarar ou subornar a divindade; em outras palavras, *para controlá-la*. Desta forma, não é de se estranhar que os cristãos devotos, como a madrinha de Macário, arroguem-se uma parcela desse poder em virtude de sua proximidade à fonte. As súplicas dirigidas à fileira de santos que tem em sua igreja doméstica, contra o jovem, se desobedece as ordens dadas, irá, sem dúvida, precedida ou acompanhada de alguma oferenda, possivelmente uma promessa, uma “manda”.

Apesar de que Rulfo negasse categoricamente a inclusão de elementos autobiográficos em sua narrativa, e de pretender desvincular-se da realidade pelas

¹⁰² Convém lembrar que Jesús nunca usou seus poderes taumaturgicos com fins punitivos. E quando seus discípulos o aconselharam que o fizesse, repreendeu-os severamente. (Lc, 9, 55).

¹⁰³ Em *Pedro Páramo* Ana, sobrinha do P. Rentería, esta convencida de que Miguel Páramo está *en lo mero hondo Del infierno*, porque assim pediu aos santos fervorosamente. Esse é também o tema de um conto de Francisco Rojas González: *La venganza de Carlos Mango*, Rojas González, 1999, p.277-285, pouco anterior a Rulfo (ver secção anterior, 2.1.3.2 deste capítulo).

estreitezas que esta apresenta ao ficcionista, é possível detectar em Macário aspectos de sua infância e adolescência (Rosser, 1995, p.332)¹⁰⁴. Sabemos que foi o que causou a orfandade de Juan Rulfo, mas não a de Macário, ainda que pode ter sido algo análogo. Em todo o caso, Macário foi mais feliz que Rulfo por ter sido adotado pela madrinha, conforme o acima exposto.

Naturalmente tudo tem seu preço, e o que Macário tem que pagar pela alimentação, além do trabalho, é a participação nas práticas religiosas em companhia da madrinha. Ela tem em sua capela particular um esquadrão de santos que, a um conjuro seu, arrastarão Macário ao inferno. Felizmente há Felipa. Graças a ela, a fome do jovem é menos aguda. Além disso ela desperta e sacia outro tipo de apetite, mais premente que o da comida ordinária. Estes deleites chegam a deslocar o temor ao inferno que pende continuamente como a espada de Dâmocles sobre o desventurado órfão.

O universo religioso do protagonista oscila entre as duas mulheres, uma que o ameaça com o inferno mediante o exército de santos que tem a sua disposição, a outra que se oferece como mediadora nesta vida e intermediária na outra. É necessário ter a mente de Macário para conciliar conteúdos religiosos tão divergentes, se não antagônicos. Já se viu qual seria o veredito da religião oficial a respeito disso. Entretanto, o escritor tem seu próprio cânone em virtude do qual nos apresenta uma atmosfera religiosa heterogênea em que se alternam elementos cristãos com outros de sabor local¹⁰⁵. Os três personagens de “Macário” não diferem em essência dos que encontramos nos outros textos de Rulfo. Ainda que Macário parece ser o mais destituído porque nem sequer conserva lembranças claras. “De él sólo sabe lo que dicen los demás pues todo lo olvida o capta fragmentariamente” (Peralta – Befumo Boschi 1990, p.31).

Macario convida-nos a um longo percurso por seu labirinto no qual se alternam espectros infernais com remansos que, pelo menos, fugazmente, fazem

¹⁰⁴ É revelador a este respeito o testemunho de um antigo companheiro de orfanato, Luis Gómez Pimenta internado na mesma instituição: “En el internado, el colegio más antiguo de Guadalajara, los que tenían dinero comían bien, los que no, no. Nuestro desayuno era, por ejemplo, un jarro con atole blanco, panocha (piloncillo y un plato de frijoles llenos de gorgojos y dos tortillas)” (López Mena, 1993, p.42).

¹⁰⁵ A última categoria pertencem provavelmente os cantos dos grilos cuja finalidade é ocultar os lamentos das almas do purgatório, segundo captou Macário.

honra a seu nome – *makários*. Por outro lado, diante da fome jamais saciada, as pedradas na rua, os insetos do quarto e as ameaças da madrinha, o nome parece ser, de fato, uma ironia¹⁰⁶. A religião, em seu caso, não funciona nem como “ópio”, posto que lhe veda até a esperança de encontrar seus pais no além¹⁰⁷. Outra vida semelhante à atual! Pode conceber-se um inferno pior?

2.3 Anacleto Morones: Santidade Contestada

*El Niño Anacleto era milagroso.
Hacer hijos no es ningún milagro
Ese era su fuerte
("Anacleto Morones")*

O último conto de *El llano en llamas*¹⁰⁸ revela um toque de um humor, como se servisse de contrapeso ao ambiente lúgubre de *Luvina*, à confissão sem absolvição de *Talpa*, ao terror em relação ao inferno de *Macario*, só para citar alguns contos da obra. Humor negro, talvez, já que o pano de fundo deixa entrever violência, trapaças e hipocrisia. Entretanto tudo isto está em surdina ou revestido por uma camada caricaturesca que neutraliza o tom dramático presente nos outros relatos de Juan Rulfo.

O primeiro dado que chama a atenção em uma leitura contextualizada de “Anacleto Morones” são os nomes. Começando pelo título que inclui o nome de Anacleto González Flores, líder “cristero” que lutou contra o governo de Calles e Luis Morones, ideólogo do próprio governo callista¹⁰⁹. A união dos extremos deve

¹⁰⁶ No entanto não se exclui outra explicação para o nome “Macário- bem-aventurado”: sua deficiência mental o faz impermeável à situação de exploração, inclusive religiosa, em que vive, sem impedir-lhe os pequenos gozos que lhe atravessam o caminho.

¹⁰⁷ Em *Pedro Páramo* se encontrará uma réplica feminina de Macário: Dorotéia. Este personagem confessa ter perdido toda a esperança quando o P. Rentería lhe prognosticou que não veria a glória, *ni siquiera de lejos*. Sua desilusão a leva ao extremo de rejeitar a vida: *más vale no haber nacido* (Rulfo, 1996, p.243).

¹⁰⁸ Quanto à posição do conto na obra não há unanimidade nem nas edições em espanhol. A saber, tanto na edição do Fundo de Cultura Económica como na Plaza Y Janés, a mais recente, *Anacleto Morones* figura como último conto mas a editora Planeta o coloca em antepenúltimo lugar. O mesmo ocorre com a versão e portuguesa, cuja tradução é de Eliane Zaguri, publicada pela editora Paz e Terra, São Paulo, 1992. Na tradução alemã *A.M.* figura como penúltimo da lista.

¹⁰⁹ Anacleto González Flores foi o fundador e presidente da “Liga defensora de la libertad religiosa”. No início do levante, “Revolución cristera” Anacleto foi preso e executado. Já Luis Morones foi um ideólogo

ter suscitado certa hilaridade quando apareceu o conto, ou talvez perplexidade, inconcebíveis atualmente (Jiménez de Báez, 1990, p.91). O nome e apelido do narrador, co-protagonista, “Lucas Lucatero”, evoca associações como as dos títulos “Llano en llamas” y “Pedro Páramo”, sem contar as combinações fonéticas intratextuais que conferem musicalidade poética à prosa de Rulfo (Estrada, 1990). Estas aliteraões ou paronomásias, mais próprias da poesia, são um recurso estilístico freqüente em Rulfo. Além disso, na linguagem popular é comum usar “Lucas” como eufemismo de “loco”. Associado ao sobrenome “Lucatero”, a conotação assume maior relevo¹¹⁰. Não em vão, no texto, com uma só exceção, quando se nomeia o personagem incluem-se nome e apelido¹¹¹. A escolha dos nomes e motes das mulheres e familiares tampouco carece de ironia¹¹².

2.3.1 Entre o *Contar* e o *Mostrar*

Anacleto Morones não possui a complexidade narrativa de outros contos de *El llano en llamas*, mas requer uma leitura cuidadosa a fim de captar seu(s) significado(s). O conto pode ler-se em termos de uma batalha campal entre Lucas Lucatero e um grupo de mulheres da terceira idade. O pomo da discórdia é Anacleto Morones, desaparecido misteriosamente. Segundo as supracitadas, “el Niño Anacleto” era um santo que subiu ao céu em corpo e alma, e pedem a cooperação de Lucas para obter a canonização que na opinião deste último, seu ajudante, era um embusteiro, ambicioso e mulherengo. Ao falhar a primeira estratégia para evadir-se ao encontro com as mulheres, o anfitrião involuntário tem que desenhar outra ou

e conselheiro do Presidente Calles, que deflagou o levante cristero. Para mais detalhes sobre o tema remeto ao capítulo II deste trabalho.

¹¹⁰ De fato no texto, quase sempre que se nomeia o personagem inclui-se nome e apelido: *Lucas Lucatero*.

¹¹¹ No caso de *Anacleto Morones* surgem mais opções: “El niño Anacleto”, “El santo Niño” para suas devotas. Para o ex-ajudante o personagem é *Anacleto Morones*, simplesmente *Anacleto* ou sinônimos nada elogiosos.

¹¹² *Homobono*, por exemplo, que significa “hombre bueno”, é o personagem que rapta uma das mulheres, ainda que, segundo ela, ambos se perderam *buscando garambullos* (p. 160). Em alguns casos o mote substitui o nome. *Pancha* em vez de Francisca, Filomena é “*la Muerta*”. Algumas mulheres cujos nomes não se indicam são: *las hijas de Ponciano, de Emiliano, de Crescenciano*, etc. (p. 161).

outras¹¹³. Ao fim se sai vencedor, ainda que não totalmente, como pode ver-se ao concluir a leitura do conto.

A narração, em primeira pessoa, está a cargo de um narrador-protagonista, que oscila entre *auto* e *homodiegético*¹¹⁴, posto que disputa o papel principal com o personagem que dá título ao conto. Apesar dessa proeminência, o narrador não é onisciente. Neste, como em quase todos os contos de *El llano en llamas*, o personagem-narrador supre o narrador onisciente. “El resultado es que no hay distanciamiento entre el autor (y por consiguiente el lector) y lo contado; participamos con los varios narradores en lo que acontece” (Shaw, 1999, p.162). O tempo da ação é o pretérito: “Las vi venir a todas juntas en procesión” (Juan Rulfo, 1996, p.159). Relatam-se fatos ocorridos em diferentes pontos de um período mais ou menos distante que abrange desde um passado próximo até um “mais-que-perfeito”.

Ambos tiempos se recomponen desde el presente y determinan el orden de las acciones y las posturas opuestas que a cada uno corresponde en la competición actual, constituida por la pugna entre las viejas y Lucas Lucatero (Verdugo, 1982, p.233).

El *corpus* da narrativa é um entremeado de monólogo e diálogos. O primeiro pode ser, ou um acesso ao que ocorre na mente do personagem Lucas Lucatero, ou então a informação que ele oferece ao *narratário* a fim de situá-lo no contexto adequado. Cumprida essa função, o protagonista se dirige às interlocutoras que tem diante de si: “diez mujeres, sentadas em hilera, con sus negros vestidos puercos de tierra” (Rulfo, 1996, p.161). O recurso de combinar o *contar* com o *mostrar* vitaliza a narração, assemelhando-a a uma encenação teatral. Além disso o uso freqüente do diálogo retarda o efeito da ação à qual se chegaria imediatamente mediante o resumo em estilo jornalístico, diminuindo a vivacidade do relato.

¹¹³ Compreende-se o nervosismo de Lucas Lucatero: teme que as devotas de Anacleto Morones descubram o verdadeiro paradeiro dele.

¹¹⁴ A oscilação deve a que não está claro se Lucas é narrador protagonista (autodiegético) ou se o protagonista realmente é Anacleto, em cujo caso o narrador é homodiegético. Em todo o caso, é um narrador *intradiegético*.

No caso concreto de Lucas Lucatero, sua loquacidade com as beatas, apesar de não haver “ni siquiera una pasadera” (p.161), obedece a uma finalidade específica: desviá-las do verdadeiro paradeiro de Anacleto Morones. Elas o fazem “en el cielo en cuerpo y alma presentes”¹¹⁵, ele sabe que, pelo menos o corpo, está enterrado no fundo do curral, mas não o pode revelar, sob pena de autoincriminação. Ao falhar o estratagema de baixar as calças e aparentar estar satisfazendo uma necessidade corporal, teve que desenhar outra: puxar conversa sobre diferentes assuntos a fim que, passado um tempo, elas voltassem a seus lares e parassem de incomodá-lo (p. 163)¹¹⁶.

Junto com a anterior, Lucas Lucatero põe em funcionamento outra estratégia: minar a resistência do inimigo, debilitando o monolitismo representado pelas “viejas todas juntas ..., apretadas en manojo, sentadas en hilera”. Para isso lança mão do conhecido princípio; “divide et vinces”. A tarefa não foi difícil, uma vez que Lucas conhecia os pontos fracos de suas visitantes: uma tinha sido sua namorada e a relação entre os dois tinha ido além do puramente romântico, outra “se había hecho robar por Homobono Ramos”, uma terceira admitiu não ser senhorita, após seguir o conselho de Anacleto Morones, ainda que continuasse solteira. Enfim, algumas se afastaram por não poderem suportar as “blasfêmias” de Lucas Lucatero contra a santidade do “Niño Anacleto”. A que resistiu até o fim foi Pancha, a mesma que falou no começo. Guerreira intrépida, ficou “para hacer la última lucha sola”. Por fim Lucas convida-a para passar a noite com ele. Usando como argumento a idade avançada da mulher e impossibilidade de que alguém olhe para ela e “le haga el favor”. À resistência inicial - *Ni lo mande Dios* - vem a aceitação, com a condição de que seja apenas até o amanhecer (Rulfo, 1996, p.172).

O saldo final pode-se computar como um empate: Lucas Lucatero chega ao extremo de fazer com que “Pancha”o ajude a amontoar as pedras sobre o túmulo de

¹¹⁵ Convém notar que, segundo a religião católica, o único que subiu em corpo e alma ao céu foi Jesus Cristo (“ascensão”). Maria, sua mãe, foi levada (“assunção”) em virtude de sua proximidade com o Filho. De nenhum santo ou santa se chegou a afirmar coisa semelhante. Esta informação dá uma idéia quanto à ironia de Rulfo ao colocar a Anacleto Morones, na mente de suas devotas, no mesmo nível de Jesus Cristo.

¹¹⁶ O conhecido mutismo de Rulfo converte-se em loquacidade no conto *Anacleto Morones*. Fala-se do tempo, dos acontecimentos em Amula (sobre o boticário, o juiz e o prefeito); mas tudo está relacionado, direta ou indiretamente, com o desenvolvimento da história.

Anacleto Morones, sem levantar suspeitas. A história conclui com um diálogo curto do casal, de madrugada:

- Eres una calamidad, Lucas Lucatero. No eres nada cariñoso.

¿Sabes quién era cariñoso con una?

-¿Quién?

-El Niño Anacleto. Él sí que sabía hacer el amor (Rulfo, Id., Ibid., p. 174).

Apesar de estar enterrado e com um monte de pedras em cima¹¹⁷, o fantasma de Anacleto Morones consegue sair da sepultura e vencer o ex-genro no campo em que o santeiro tinha sido exímio: a cama.

2.3.2 Anacleto Morones e a Tradição Picaresca

Se contos como “Nos han dado la tierra”, “Es que somos muy pobres”, “No oyes ladrar los perros”... e principalmente o romance *Pedro Páramo* possibilitam-nos pensar nos dilemas kafkianos e nas técnicas narrativas de Joyce e Faulkner, “Anacleto Morones” traz à mente a literatura picaresca. Este conto, que em várias edições cerra o número dos que integram *El llano en llamas*, insere-se na antiga tradição literária latina inaugurada com *El Satyricon*, de Petronio e *El asno de oro*, de Apuleyo, nos primeiros séculos de nossa era. Tradição seguida na Espanha com *El Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* y *El Buscón*, só para citar alguns títulos mais conhecidos.

Na Espanha do Século de Ouro, rica com o precioso metal que afluía das colônias, abria espaço para a comemoração, a descontração e o humor da picaresca, enquanto nas colônias, sob o jugo da Inquisição, proibia-se toda publicação, a não ser as que se dirigiam à propagação da religião católica.

¹¹⁷ Esta cena traz à mente uma semelhante em *Talpa*: o enterro de Tanilo “al que Natalia y yo echamos tierra y piedras encima para que no lo fueran a desenterrar los animales del cerro” (Rulfo, 1996, p.59). A semelhança estende-se também à “sobrevivência” dos defuntos Tanilo Santos e Anacleto Morones.

Obligado a callarse por decretos reales y la policía de la Inquisición, el intelecto colonial a quien no se le permite escribir novelas ni historias de la gente indígena, se evadirá por los tortuosos meandros de la prosa barroca (Salas, 1994, p.119).

Escritores que, se ao desabrocharem, tivessem contado, digamos que não com estímulo mas, pelo menos, com a liberdade suficiente, poderiam ter criado obras capazes de competir com as da metrópole, acabaram por ficar no meio do caminho¹¹⁸. A repressão exercida com mais vigor na América que na Península, explica “por qué el realismo narrativo español, cuyo más maduro fruto fue la novela picaresca, quedó en América en estado larvario” (Picón-Salas, 1994, p.120).

A Nova Espanha, apesar de constituir o mais importante enclave espanhol em solo americano, não foi exceção¹¹⁹. Será necessário esperar até o fim do período colonial para que apareça *El periquillo sarniento*, de Fernández de Lizardi, obra de natureza picaresca. A picardia mexicana, rica em casos, piadas, “corridos” e expressões populares não chamou muito a atenção dos escritores. Entretanto, não faltam romances como *La vida inútil de Pito Pérez*, de Rubén Romero, seguida por outro romance de escasso prestígio mas de importância pelo tema, *El médico y el santero*, de J. M. Dávila. A picaresca mexicana conta, além disso com um personagem que fez época na atuação cinematográfica - Cantinflas.

A simples vista talvez pareça absurdo associar o autor de *El hombre, Macario*, etc., com os autores da picaresca, entretanto, considerando as chispas de humor que não faltam nem nos contos mais sérios¹²⁰, frequentes em *Acuérdate* assim como em *El día del derrumbe* e que constituem o eixo de *Anacleto Morones*, tal associação não parece tão descabelada. Com este conto Rulfo mostrou sua versatilidade ao apresentar um anti-herói que, em vez de resignar-se fatalisticamente

¹¹⁸ Como exemplo pode-se citar a Francisco Nuñez de Pineda y Bascuñán (1607-1680) cujo *Cautiverio feliz* teve que enredar-se em tediosas reflexões morais para não provocar a ira da censura (Salas, 1994, p.119).

¹¹⁹ Basta recordar que inclusive obras como *La historia de las cosas de la Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún, esteve proibida durante muito tempo.

¹²⁰ Recordemos Esteban de *Nos han dado la tierra*, que carrega uma galinha e leva posto um gabão quando faz calor que nem as lagartixas aguentam. Entre as várias saídas humorísticas em *Pedro Páramo*, pode-se citar o *¡Váyase al carajo!* das páginas iniciais. Mais uma: quando Pedro Páramo chama à porta de Damiana, de madrugada, ela responde: “Pero si ya estoy dormida, patrón” (Rulfo, 1996, p.284).

diante das contrariedades da vida, supera-as ou faz com que elas trabalhem a seu favor, característica do personagem picaresco.

Si la línea central , la melodía dominante, es la trágica y patética búsqueda de un paraíso perdido, el contrapunto ha de resultar bien diverso, incluso opuesto. Este contrapunto está hecho de ironía, de crítica mordaz o socarrona, de inesperados efectos cómicos ... Quizá el cuento en que aparece con mayor claridad es el que cierra *El llano el llamas*, "Anacleto Morones" (Durán, M. In Giacoman, 1974, p.116).

Ainda que a morte, sob diversas modalidades, continua presente, a apresentação caricaturesca ameniza a dramaticidade e dá às cenas um ar carnavalesco. "En este cuento hallamos la violencia y los gestos "sobreactuados" que animan los mejores *Caprichos*" (Durán, o.c., p.116).

Na entrevista que tem como título uma frase dita por Rulfo ao entrevistador, "a literatura es una mentira que dice la verdad", à pergunta "¿Cómo arma Ud. un personaje?", o entrevistado responde:

"Tengo que imaginármelo primero, gestar sus características, su forma de expresarse, y luego ubicarlo en una región determinada" (Rulfo, 1996, p.463).

Há coincidência entre a prática de Rulfo e a teoria esboçada por Edgar Allan Poe, um dos pioneiros do conto moderno. Segundo este último, o escritor de narrativas curtas deve proceder da seguinte maneira: "concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular; a partir de ahí, inventará los incidentes, combinándolos de manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido" (Zavala, 1993 I, p.8). Poe insiste na unidade do *efecto preconcebido* e na necessidade de que desde a primeira até a última frase, tudo conspire à obtenção de tal efeito¹²¹. Vejamos agora como se cumpre em "Anacleto Morones" esse desideratum.

¹²¹ Fifty Grand, ao contrário, enfatiza a abertura e a conclusão: "un cuento debe ser como un caballo de carreras. Lo que cuenta es la salida y la llegada" (Zavala 1993, I, p.136).

A narrativa começa quando Lucas Lucatero, ao divisar um grupo de mulheres que se dirigem a sua própria casa, prorrompe em uma exclamação que denota os sentimentos que abriga a respeito delas. “¡Viejas del demonio!” Essa é apenas a primeira de uma série de expressões que, com diferentes tons e matizes, repetir-se-ão ao longo do relato¹²². O comportamento das mulheres ao desrespeitar o ato mais íntimo do anfitrião forçado, torna-as merecedoras dos apelativos amaldiçoados que Lucas Lucatero lhes dedica em seu interior e ao trato nada diplomático que lhes dispensa.

Ele sabia que o procuravam e suspeitava que o motivo era algo relacionado a Anacleto Morones, seu ex-sogro e ex-patrão de quem não se tinham notícias desde sua fuga da prisão. E somente depois de mais de seis páginas¹²³ quando vem à tona a finalidade da visita querem que Lucas Lucatero testemunhe, diante de autoridades eclesiásticas, a santidade de Anacleto Morones cuja canonização elas articulam. Mas o único que Lucas Lucatero pode testemunhar é a avareza, a lascívia e as trapaças do candidato aos altares. Elas rejeitam este depoimento desqualificando a testemunha:

- Siempre has sido un diablo, Lucas Lucatero.
- Por algo fui ayudante de Anacleto Morones. Él sí que era el vivo demonio.
- No blasfemes.
- Es que ustedes no lo conocieron.
- Lo conocimos como un santo.
- Pero no como santero¹²⁴.

Através da disputa acalorada entre as “congregantes” e Lucas, e suas oportunas introspecções formamos uma idéia do personagem em torno do qual gira a discussão: os falsos milagres, seu misticismo fingido, sua sexualidade desenfreada. Efetivamente um dos pontos culminantes da história é quando se

¹²² Portal (1990, p.148) assinala uma lista de quinze expressões iguais à referida, que ela chama de “predicados estáticos” por oposição a *todas juntas* e semelhantes que denomina “predicados dinâmicos”.

¹²³ Levando em conta que o conto ocupa quinze páginas e meia na edição crítica aqui citada (Rulfo 1996, p.159-174), o motivo da visita revela-se relativamente tardio.

revela que a filha de Anacleto Morones é tão “santa” como o pai e que este a deu por esposa a Lucas para encobrir a gravidez da jovem, obra do próprio Anacleto:

- En ti puso él sus ojos para perpetuarse. Te dio la hija.
- Sí, pero me la dio ya perpetuada (...) Así fue, me la dio cargada¹²⁵ como de cuatro meses.

Um pouco mais adiante completa a informação. Questionado sobre o que acaba de afirmar, Lucas Lucatero esclarece:

- Adentro de la hija de Anacleto Morones estaba el hijo de Anacleto Morones.

E, se o candidato a santo não respeitou nem sua própria filha, o que dizer das outras? É o próprio Lucas quem diz:

“Dejó sin vírgenes esta parte del mundo” (Rulfo, 1996, p.169-170).

Esclarecido um enigma, fica outro para resolver: o paradeiro de Anacleto Morones. Sua fuga da prisão e o desaparecimento subsequente é, para as beatas, sinal de sua ascensão ao céu em corpo e alma. O leitor perspicaz nota, desde o começo, a atitude esquiva do narrador e sua preocupação pelo monte de pedras com forma de túmulo no fundo do curral. Em uma de suas escapadas Lucas espalha as pedras, para evitar suspeitas¹²⁶. Finalmente, após convencer Pancha a dormir com ele, ela lhe ajuda a amontoar novamente as pedras sobre a sepultura. Depois, discreta mas claramente, Lucas alude ao fim que teve o “santero”, “a quien le urgia

¹²⁴ Este é um dos jogos de paalbaras que dão vida à prosa de Rulfo. Em si, “santero” não implica uma profissão desonesta. Entretanto o modo como Anacleto a exerce torna-a desonesta. Ele atua mais como *santón* cujo significado seria “*persona hipócrita ou que finge santidade*.”

¹²⁵ “Cargada”, “preñada” ou também “ahijada” são termos que se usam naquela região para referir-se a fêmeas de animais que esperam cria. Para pessoas o termo apropriado seria “embarazada” ou outros eufemismos.

¹²⁶ em retrospectiva, esses indícios são verdadeiras antecipações de fatos que posteriormente ficarão esclarecidos, ou seja, *prolepsis* (Reis-López, 1988, p.283).

irse...y se fue”. Um “descanse en paz, Anacleto Morones”, completa a información.

A cortina poderia cair ao entrar Lucas Lucatero na alcova, seguido de Pancha, sua esposa *ad hoc*. A última surpresa vem no curto diálogo da madrugada.

2.3.3 Canonização Frustrada

Entre os numerosos elogios feitos ao romance de Juan Rulfo está o de que “é uma obra que tinha que ser escrita”¹²⁷. O mesmo se exige do conto para que em verdade seja o que deve ser: “la primera condición del cuento es que sea necesario” (Bowen, E., in Zavala, 1993, p.136). E acrescenta:

La historia, por llamarla de algún modo, debe surgir de una impresión o percepción lo bastante aguda y apremiante para *obligar* al cuentista a escribir (Id., Ibid.- grifo meu).

Sendo assim, podemos agora inquirir qual terá sido a *impresión* e qual o grau de contundência para que Rulfo se visse *obrigado* a escrever “Anacleto Morones”¹²⁸. A resposta cai pelo seu próprio peso: as práticas religiosas, carentes de toda substantividade, de amplos setores da população¹²⁹. É isso que Rulfo expressou, quando indagado sobre o pessimismo em matéria de religião que impregna a sua obra:

¹²⁷ É o que diz Susan Sontag em seu prólogo à tradução de *Pedro Páramo* ao inglês; “*Pedro Páramo* is a classic in the truest sense. It is a book that seems, in retrospect, as if I had to be written” (Juan Rulfo. *Pedro Páramo*. Translated by Margaret Sayers Peden, with a foreword by Susan Sontag. New York: Grove Press, 1994, p. IX).

¹²⁸ Felipe Garrido, após sublinhar o caráter não-profissional de Rulfo como escritor, afirma: “si él escribió es porque sintió la urgencia de llevar al cabo esa tarea de exploración en la condición del hombre que es toda gran obra de literatura” (Juan Rulfo, *Pedro Páramo - El llano en llamas*, México, Promesa Editores, 1979. Prólogo de Felipe Garrido, p. VIII).

¹²⁹ “De hecho, siete de cada diez mexicanos se consideran religiosos y 85% afirmaron haber recibido educación religiosa en sus hogares. Cuando se les preguntó sobre la importancia de la religión, sin compararla con otros valores, 84% de los mexicanos que respondieron la consideraron muy importante o importante” (Ai Camp, R. - *Política y religión en México*. México: Siglo XXI, traducción de H. Acosta Ariza, 1998: 174) Entretanto o mesmo investigador observa pouco depois: “Una cosa es describirse como religioso, o en este caso como cristiano, pero otra muy distinta es practicar al pie de la letra la propia fe” (Id. Ib. p. 177).

...algunos valores están satirizados. Por ejemplo, en cuestión de creencia, la fe. Yo fui criado en un ambiente de fe, pero sé que la fe allí ha sido trastocada a tal grado que aparentemente se niega lo que estos hombres creen, que tengan fe en algo ...Su fe ha sido destruida ... aunque sigan siendo creyentes su fe está deshabitada. (In Portal, 1993, p.247, nota 1).

Com outras palavras isso equivaleria ao fariseísmo que Jesus de Nazaré combateu sem trégua: o ato de “dizer” e não “fazer”, ou pior ainda, o costume de dizer uma coisa e fazer outra totalmente contrária. “Parecer” acima ou à custa de “ser” era a preocupação no tempo de Jesus e continua valendo para o catolicismo do tempo de Rulfo e também na atualidade. É isso o que fere a sensibilidade do escritor e o faz reagir “literariamente” com “Anacleto Morones”. Analogamente, o conto “Diles que no me maten” pode estar associado à lembrança de seu pai assassinado, o retorno a seu povoado, semi-deserto, inspirou “Luvina” e posteriormente *Pedro Páramo* etc. Sendo, pois, uma preocupação eminentemente literária, organiza a matéria prima oferecida pela realidade a seu redor com a disposição de produzir um efeito estético. E no caso do conto agora analisado o marco pseudo-religioso da história confere-lhe um ar extremamente cômico, assinalando ao mesmo tempo aspectos bastante criticáveis sobre a religião dominante. Ainda que a estética não inclua uma ética, não a exclui *a priori*. A preocupação moralizante, ingrediente da sátira desde sua origem greco-romana, está subjacente na obra de Rulfo, subordinada ao interesse artístico.

A começar pelo título, *Anacleto Morones*, amalgamando em um só personagem os nomes de duas pessoas antagônicas sugere a figura do centauro, um *ens rationis*. Efetivamente, Anacleto Morones, santo para uns, demônio para outros, é isso. Esta é apenas uma das “monstruosidades”, vem depois a pretensão de canonizar, ou seja, apresentar como modelo universal da vida cristã, quem foi exatamente sua negação. Percebemos relativamente rápido quem foi Anacleto Morones Sabiam-no suas devotas? A confirmação vem no final do conto; o que nos faz negar-lhes até o benefício da dúvida concedido no início.

A ironia chega ao máximo quando as “beatas”, não só *canonizam* prematuramente seu herói ao pôr sua imagem na igreja, como também o divinizam. Isto está implícito na crença de que subiu ao céu em corpo e alma, clara referência à Ascensão de Cristo (Lc 24, 50-53). Além do que isso se confirma com os epítetos que se aplicam a Lucas Lucatero por não crer na santidade de quem fora seu sogro: *herege, blasfemo, ateu*. Não crer em Anacleto Morones, em sua santidade, equivale a não acreditar em Deus¹³⁰.

Se, por um lado, o papel que Lucas Lucatero desempenha com grande eficiência é certamente o de advogado do diabo¹³¹, por outro, ao ver como vai se desfiando o rosário de velhas, “apretadas en manajo”, vem-nos à mente o episódio evangélico narrado no capítulo oito do Evangelho de São João. Os fariseus queriam apedrejar uma mulher que fora pega em adultério. Quando Jesus disse: *Quem dentre vós que não tem pecado, seja o primeiro a lhe atirar uma pedra*, eles se afastaram um a um, começando pelos mais velhos (Jn 8, 9).

Entretanto é preciso cuidarmos para não inclinarmos a balança totalmente a favor de Lucas Lucatero, como parece fazê-lo Verdugo quando afirma: “Anacleto Morones y sus adeptas encubren la podredumbre, la iniquidad. Lucas Lucatero es la claridad de la conciencia despierta y honrada” (Verdugo, 1982, p.237). O texto não autoriza semelhante dicotomia. Se o que se diz a respeito do santeiro e seus asseclas é correto, no que se refere ao ex-genro é preciso tomá-lo com uma pitada de sal. A confrontação não é entre o bom e o mau, o honesto e o desonesto. Pelo contrário, a discussão é sobre qual deles é o menos pior. Segundo as mulheres, comparar o “Santo Menino” com o sem-vergonha Lucas é simplesmente uma blasfêmia. Este, por sua vez, afirma e demonstra que se ele é mau, Anacleto superava-o. “Me queda el consuelo de que Anacleto Morones era peor que yo” (Rulfo, 1996, p.172). Neste sentido, não há antítese mas uma diferença de grau

¹³⁰ Heresia: negação de uma verdade revelada, blasfêmia: injúria feita a Deus ou aos santos. Lucas Lucatero comete todos esses pecados, segundo “as velhas”, ao colocar em dúvida a santidade de Anacleto Morones.

¹³¹ Essa figura tradicional na prática da igreja católica, quando se abre um processo de beatificação, tem por objeto investigar a fundo as falhas do candidato para ver se realmente é digno da honra do altar. Dado o rigor da pesquisa, a expressão passou à linguagem comum com um significado de rigor ou intransigência com a menor imperfeição. Como Papa atual a prática mudou substancialmente.

implícita na comparação entre Anacleto Morones e Lucas Lucatero. Se o primeiro é o pior, o segundo é mau.

O diálogo com as velhas revela que, anteriormente àquele tempo, ele seduziu a uma delas, que se viu obrigada a abortar. Lucas quer desviar a conversa oferecendo-lhes mais água fresca às visitas, mas não o fez a tempo. Outra ocorrência, pelo menos inexplicável foi ter aceito como esposa a filha de Anacleto. Sendo este seu pai adotivo, o fato tem aparência de incesto, desenhado para encobrir outro mais escandaloso: “me la dio cargada de cuatro meses cuando menos” (Rulfo, 1996, p.169). Isto, mais a colaboração com o santeiro enquanto lhe era conveniente, mostra claramente que tampouco Lucas Lucatero era um santo, ainda que sua maldade não se igualasse à do candidato ao altar. Além disso deve-se acrescentar a morte de Anacleto Morones, pelas mãos de Lucas Lucatero. Talvez o tenha feito em legítima defesa, como ocorreu em “La cuesta de las comadres”. Em todo o caso, o fato tem a aparência de parricídio, por Anacleto ter sido como que pai adotivo de Lucas e por este ter sido genro daquele.

Entre isso e aquilo somos informados também sobre quem foi a filha de Anacleto Morones, cujo nome não se diz. Sabe-se, porém, que era semelhante ao santeiro: tal pai, tal filha. Ela “era fruto del Santo Niño. Una niña ... nacida de santidad”, segundo as mulheres. A opinião de Lucas é diferente: mandou-a embora porque “le gustaba mucho la bulla y el relajo. Debe andar por esos rumbos, desfajando pantalones” (Rulfo, Id., Ibid., p. 166).

Definitivamente, “Anacleto Morones” não deixa pedra sobre pedra, “no queda , pues, titere con cabeza. ... En Anacleto Morones hay inflación de lo deforme, de lo monstruoso , de lo grotesco” (Portal, 1990, p.150). A deformidade é, em primeiro lugar, física: o conjunto de dez mulheres vestidas de negro, com seus escapulários descomunais, andando pelo caminho tórrido e empoeirado apresenta-se como uma quadrilha, “como mulas bajo el mero rayo del sol”, tocada por um arrieiro invisível, porém muito presente: Anacleto Morones. Rulfo não é amigo de prosopografias , mas quando se aproxima disso, o “close up” não faz mais que confirmar a descrição do conjunto:

Diez mujeres sentadas en hilera, con sus negros vestidos puercos de tierra. Las hijas de Ponciano ... Ni una siquiera pasadera. Todas caídas por los cincuenta. Marchitas como floripondios engarrufañados y secos. Ni de dónde escoger (Rulfo, 1996, p.161).

O desalinho físico é signo e símbolo da deformidade moral, fruto de uma fé *esperpêntica* (Portal, 1990, p.151) Ao destroço causado pelo tempo, une-se a ausência de virtude, única que poderia compensar a falta de outros atributos. Portal aproxima os personagens de Juan Rulfo aos de Valle-Inclán, no que se refere ao fator religioso.

La obra, en la gran tradición hispánica de la sátira moralizante (aquí invertida e implícita la moralidad), descabeza a los mismos explotados y desvela en las muy “honestas congregantes” tratos eróticos y relaciones sexuales primarias, con lo que la lujuria y la irreverencia contaminan todas las conductas (Portal, 1990, p.151).

Por outro lado, a crítica espanhola vê em “Anacleto Morones” uma intenção clara: “ridiculizar la fé que por necesidad e ignorância ha degenerado en superstición y es fácil presa de milagrosos y santiguadores” (Portal, *Ibid.*, p. 150). Não se nega *a priori* esta vertente, desde que não se outorgue a ela exclusividade. A primazia é o literário que, sendo autotélico, não é excluyente, prova disso é a influência que a arte exerceu na humanização dos povos (Reyes XVI, 1997).

2.3.4 Atualidade de *Anacleto Morones*

Foi olfato profético do escritor ou coincidência histórica? O certo é que a leitura do conto à luz dos acontecimentos da igreja católica no fim do século XX e início do XXI parece tão ou mais atual do que pode ter sido há cinquenta anos. Na *feira* de canonizações anteriormente mencionadas a igreja mexicana foi uma das mais aquinhoadas. Entre os novos santos não se duvida que haja cristãos exemplares, mas também não se exclui que haja penetrado na lista algum “Anacleto Morones”. O rigor nos escrutínios que em outra época era admirado até pelos que

não eram adeptos do catolicismo, agora é motivo de chacota inclusive por altos funcionários religiosos¹³². O afã do Papa Wojtyla em levar à Igreja a esplendores medievais sacrificou a qualidade em nome da quantidade.

Todo es Bueno si capta a las masas, porque una religión popular ostenta como la mejor prueba de su verdad la expansión cuantitativa de sus fieles y la expansión de su poder tal como aparece simbolizado en la triple corona de la tiara pontificia (Puente Ojeda, 1997, p.322).

Lotar os nichos das igrejas com imagens de santos novos em folha que excitem a devoção das pessoas piedosas, evoca o afã do comércio por abarrotar as vitrines com produtos que, por uma parte, criem e, por outra, satisfaçam as necessidades do público consumidor.

O astro rei nessa constelação de santos é o santo em vida, o que entre seus treze títulos ostenta o de “Sua Santidade”. O papa também é chamado de “Vicário de Cristo”. Mas, diante da magnitude do representante e a correlativa pequenez do representado, vale a pena perguntar quem é vicário de quem. De fato, Jesus Cristo tornou-se uma imagem apagada de quem se diz seu representante. As apoteoses multitudinárias, principalmente em nações do terceiro mundo, são reproduções ampliadas daquela cena em que um grupo de peregrinos viu Anacleto Morones em meio de um formigueiro, respeitado “milagrosamente” pelos insetos:

Ellos (los peregrinos) lo levantaron de allí en sus brazos. Lo llevaron en andas hasta Amula. Y allí fue el acabose; la gente se postraba ante él y le pedía milagros. Ese fue el comienzo... (Rulfo, 1996, p.167).

O hábil manejo da ingenuidade popular rendeu ao personagem do conto bons dividendos em termos de prestígio, poder e, de passagem, serviços sexuais. O êxito

¹³² Um membro de uma congregação religiosa, com cargo de direção, comentava a “inflação de santos” que se vive atualmente na igreja católica (testemunho pessoal). Também em círculos laicos comenta-se sarcasticamente a amplitude de critérios vigentes na atualidade: dispensam-se os milagres para alguns santos, a outros (Escrivá, fundador da *Opus Dei*), a santidade e a Juan Diego, o suposto vidente das aparições guadalupanas, dispensaram até sua existência.

de Anacleto Morones, limitado no tempo e no espaço, se fosse focado pelos holofotes dos meios de massa modernos, teria adquirido proporções gigantescas. Nas últimas décadas muitas coisas mudaram, na superfície. No fundo sejam camponeses em farrapos do estado de Jalisco de cinquenta anos atrás sejam multidões urbanas do início do século XXI, trata-se “de una sociedad pragmática y escasamente reflexiva que aglutina mucho más por las emociones y los sentimientos que por las ideas” (Puente Ojeda, 1997, p.321).

A arte imita a vida, reza o antigo princípio. O projeto das beatas, em “Anacleto Morones”, não prosperou, graças à intervenção oportuna de Lucas Lucatero que se fez de advogado do diabo, sem pretender sê-lo. Os projetos da Igreja prosperam sim; as forças obscuras que as patrocinam, diferentemente das viúvas enlutadas de Anacleto Morones, são irresistíveis. Os Lucas Lucateros que se atrevam a opor-se, são uns loucos que serão silenciados com algum dos muitos recursos que o poder eclesiástico tem a seu alcance. É a vida a que imita a arte, e a supera.

3 Páramo em Chamas

A circularidade da narrativa rulfiana observada nos contos e no romance considerados separadamente, percebe-se também na obra como um todo. *El llano en llamas* foi escrito tendo em mente o romance, dado importante na hora de lêr este último. Por outra parte, a releitura dos contos, após ter lido *Pedro Páramo*, projeta nova luz sobre os primeiros. Esta reciprocidade configura um tipo de intertextualidade, ou uma espécie de “autoplágio” perfeitamente explicável no âmbito literário.

Em 2.1.3 deste mesmo capítulo vimos Juan Rulfo dialogando com Julio Cortázar e, posteriormente, em 2.3.2, com Francisco Rojas. Nada impede que, além do diálogo *intertextual*, de autor com autor, exista também o *intratextual*, dentro da

obra do mesmo autor. Este hibridismo do texto literário encontra ressonância nas relações dialógicas decorrentes dos estudos de Bakhtin¹³³.

No caso de Rulfo o movimento circular é antes bem em espiral, mas invertido; isto é, em vez de ascender, desce, alcançando maior profundidade conforme se avança. A explicação há de se encontrar, não na falta de inspiração do autor para começar da estaca zero cada escrito e sim no propósito de retomar a partir de onde se tinha chegado. Com outras palavras, no caso de Juan Rulfo no romance se abordam temas com a extensão e alcance que o âmbito reduzido do conto não permite. Alguns personagens esboçados em *El llano en llamas*, aparecem de corpo inteiro em *Pedro Páramo*.

Tomando como exemplo uma das figuras chave do romance, Susana San Juan, podemos ver traços dela em Tacha, a mocinha de “Es que somos muy pobres”, que contemplamos através do olhar ingenuo do seu irmão ainda mais novo que ela. O perfil ganha contornos mais precisos em Matilde, do conto “La herencia de Matilde Arcángel”. A imagem desta jovem chega até nós filtrada pela subjetividade de um arriero que, não conseguindo tê-la como esposa, a escolhe como comadre. Mas o prazer, ainda que puramente visual, foi efêmero devido a morte prematura e trágica de Matilde. As coincidências com Susana, “mujer que no es de este mundo”, segundo Pedro Páramo seu apaixonado admirador, não são aleatórias.

Os cenários dos contos e o do romance também se assemelham. A proximidade é maior entre *Luvina* e *Pedro Páramo*, entre as cidades de Luvina e Comala, mesmo estando a primeira localizada no “cerro más alto y pedregoso”, enquanto à segunda chega-se descendo até “la mera boca del infierno”. O vento impiedoso de Luvina e o calor infernal de Comala alcançam o mesmo efeito: conferir uma atmosfera sepulcral aos respectivos povoados. Vida e morte, realidades bem delimitadas e até antagônicas, perdem seus contornos no caso de

¹³³ “O texto é sempre, sob modalidades várias, um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifônica na qual coluem, se entrecruzam, se encontram, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências” (Aguiar e Silva, 1996, p. 625).

Luvina e Comala: os luvinese, vivos, parecem fantasmas; os comalenses, mortos, não deixam totalmente o mundo dos vivos.

Um comum denominador, mais um, entre *El llano en llamas* e *Pedro Páramo* é o fator religioso. Ao longo do capítulo foram analisados com maior dedicação os contos donde o tema aparece em destaque. A leitura de “Talpa” em contexto latino-americano revela coincidências entre o conto de Rulfo, um de Cortázar e outro de Carpentier. O incesto cometido durante a peregrinação diminui a importância do elemento religioso, relegando-o a um segundo plano. De qualquer maneira, a religiosidade que parece impregnar a vida dos habitantes da região não é capaz de impedir nem o incesto nem o fratricídio. Além disso, o milagre esperado tampouco é alcançado.

Em “Macario”, o garoto desse nome nos introduz na religiosidade da madrinha. Ela parece tê-lo adotado para cumprir um dever religioso: receber o afilhado como filho quando a necessidade requirir. A tirania, principalmente religiosa, da madrinha, é amenizada pela empregada Felipa; ela alivia a fome do garoto e o entretém com um jogo erótico. De qualquer forma, nada é capaz de dissuadir Macário que seu destino é o inferno, devido à maldade da qual é antes vítima que agente.

A crítica sutil de uma religiosidade baseada no ritualismo, dos contos precedentes, torna-se sátira mordaz em “Anacleto Morones”. A história é acerca do personagem desse nome, presente durante toda a narração, mas que só no final fica-se sabendo que está morto¹³⁴. Como antagonista, também em papel protagônico, está Lucas Lucatero que rasga sem piedade o véu de santidade com o qual as velhas carolas querem cubri-lo, cientes de que era um impostor. O terceiro é um personagem coletivo: o grupo de mulheres que, viúvas de quem as favorecia, principalmente no aspecto sexual, querem perpetuá-lo mediante a canonização.

Apesar do tom festivo e irreverente de “Anacleto Morones”, percebem-se neles elementos que o aproximam de *Pedro Páramo*.

¹³⁴ Aqui encontramos uma semelhança com “Talpa”. Ali também desempenha um papel importante Tanilo Santos, primeiro doente e depois morto, mas dramaticamente vivo na memória dos sobreviventes, presença mais perturbadora que quando estava vivo.

La importancia de Anacleto Morones ... reside en que este cuento, que cierra la colección de *El llano en llamas*, es un enlace ... entre los cuentos de dicha colección y la novela *Pedro Páramo*. Este último cuento prefigura, en clave cómica, lo que va a ser más adelante ese alucinador paisaje con figuras de coma en *Pedro Páramo* (Durán, in Giacoman, 1974, p.119).

Tanto no romance quanto no conto prevalece a atitude de busca. Naquele, aos poucos, no desenrolar da história e atando os fios perfila-se a figura de Pedro Páramo, “muerto hace mucho tiempo”, assassinado por um dos filhos naturais. Um processo similar conduz-nos até a sepultura de Anacleto Morones, morto também faz tempo, executado por um filho, não natural mas adotivo. Enfim, o que acontece no romance, “a medio camino entre la épica y la elegía, ... ocurre – en un ambiente de farsa picaresca – en el cuento Anacleto Morones” (Durán, Id., Ibid.).

No decorrer deste capítulo viu-se como o fator religioso impregna, em maior ou menor grau, vários dos contos de *El llano en llamas*. No concernente a “Anacleto Morones”, as práticas religiosas com fins escusos, são desmascaradas em uma atmosfera de malandragem e descontração. Se “a literatura é uma mentira que diz a verdade” (Rulfo), a brincadeira também pode ser um caminho que conduz á seriedade.

Em suma, no que diz respeito à religiosidade dos personagens rulfianos, este primeiro capítulo é um passo em direção ao romance, donde encontraremos elementos análogos aos dos contos. Neste sentido, o *llano* conduz ao *páramo*. Assim sendo, *El llano en llamas* franqueia a porta para *Pedro Páramo*.

CAPÍTULO II

PADRE RENTERÍA

¿Es Pedro Páramo aún el dueño,
-de las tierras de Comala- no?
-- *Así es la voluntad de Dios.*
No creo que en ese caso intervenga
la voluntad de Dios.
(Pedro Páramo)

É difícil conceber o romance de Juan Rulfo sem Comala e sem Media Luna; assim como também é difícil pensar a obra sem Pedro Páramo e sem Susana San Juan. Outros personagens e lugares, ainda que não sejam essenciais, são de suma importância, e substituí-los implicaria alterações na estrutura de *Pedro Páramo* (romance). O pároco de Comala pertence à segunda categoria. As “Comalas” do território mexicano podem ser concebidas sem uma autoridade civil que as administre¹³⁵, enquanto houver em seu lugar um chefe ou cacique em torno do qual gravite não só a população, como também os governantes oficiais. Mas é inconcebível imaginar uma cidade latino-americana sem um sacerdote para batizar os recém-nascidos, celebrar os casamentos e enterrar os defuntos. E como o padre é a única pessoa de nível escolar considerável na comunidade, cabe a ele realizar atividades que fogem à esfera eclesiástica. A orientação dada a sua atuação

¹³⁵ Ocorre o mesmo com os “Macondos”. Quando Apolinar Mascote instalou seu escritório em Macondo e quis impor uma lei, armado de sua nomeação como corregedor, José Arcadio Buendía lhe adverte: *En este pueblo no se manda con papeles ... Y para que sepa de una vez, no necesitamos ningún corregidor porque aquí no hay nada que corregir* (*Cien Años de Soledad*. Buenos Aires, Edición Sudamericana, 1972, p. 56). Em espanhol, o termo “*corregir*” significa “corrigir”, o que permite a observação de Buendía.

dependerá de diversos fatores, entre os quais destacamos: visão do mundo, sintonia com as necessidades do povo e compenetração em relação aos ensinamentos do cristianismo, entre outros¹³⁶.

O Padre Rentería está longe de exercer liderança fora do âmbito religioso; nem dizemos nada em relação a desafiar o cacique da Media Luna. Isto porque falta a ele vigor humano e coragem cristã suficientes para isso. No entanto, o P. Rentería desempenha um papel importante em *Pedro Páramo*. Ele entra em cena relativamente cedo (Rulfo, 1996, p.203)¹³⁷, faz aparições freqüentes em momentos cruciais do relato e sai no final. Nas últimas páginas do romance é informado que *se fue al cerro*, quer dizer, ele aderiu ao movimento “cristero”¹³⁸.

Em razão da importância do sacerdote no microcosmo de Comala, onde os assuntos da alma estão tão misturados com os do corpo, o terreno tão amalgamado com o intemporal, dedico a ele o presente capítulo. Rentería teve precursores, por certo; alguns, corajosos, outros a maioria, pusilânimes como ele. Ele é um elo a mais de uma extensa corrente, sendo o primeiro, segundo garante a instituição eclesiástica, o próprio Jesus de Nazaré. Vamos acompanhá-lo em sua raiva impotente diante da prepotência dos Páramo e em suas perplexidades teológicas ao tentar conciliar a doutrina da Igreja com as exigências da vida que o circunda. Por fim, seguiremos Rentería que “se va al cerro”. Para escapar de uma igreja cuja obtusidade o agonia? Ou para ter oportunidade de ajustar contas pendentes? Ou então seria por solidariedade para com seu povo e em oposição a um governo cuja

¹³⁶ A história do cristianismo no México e na América Latina apresenta {é permeada por} grande variedade de exemplos, desde o padre comprometido *também* com o bem-estar temporal de seu povo, até aquele que prefere a segurança da sacristia, porque alega que se dedica a uma missão exclusivamente espiritual (Pinillos, *El sacerdote en la novela latinoamericana*. México, UNAM, 1987). O primeiro tipo de sacerdote ou bispo é raro, sobretudo no México atual. Samuel Ruiz de Chiapas é um dos pouquíssimos exemplos. No Brasil há um grupo significativo de bispos e padres comprometidos com o povo. Entre os primeiros se destaca a figura de dom Pedro Casaldáliga.

¹³⁷ As citações são do volume *Juan Rulfo. Toda la obra*, citado anteriormente. Nesse livro o romance vai da p.179-304.

¹³⁸ Según Harss (1995, p.15) Rentería es tan sólo “un cura camorrista que atormenta a Susana San Juan”, que causa ou acelera sua morte. Ortega Galindo, por outro lado, vê em Rentería “un personaje hondamente humano”, que no romance recebe um tratamento equiparável ao de Páramo e Susana San Juan. Figura “hecha de carne, de una pobre y débil carne humana que quiere elevarse, pero no puede” (Ortega Galindo, 1984, p. 347). O parecer de Ortega Galindo parece mais condizente com o papel que o eclesiástico desempenha no livro, como poderá ver-se no decorrer deste capítulo.

repressão não tem limites?¹³⁹ Tentaremos encontrar respostas a estas e outras perguntas que porventura apareçam ao longo do percurso.

1 Precusores do Padre Renteria

A importância do sacerdote nas pequenas cidades como a Comala de *Pedro Páramo* está vinculada à religiosidade das pessoas da região. Como o escritor jalisciense decidiu se inspirar na vida e costumes do interior do México, donde ele transcorreu sua infância, não podia deixar de lado um aspecto muito importante para os habitantes da região: a religiosidade e, com ela, o ministro que lhe dá sustentação oficial¹⁴⁰.

Apesar da sua atemporalidade, *Pedro Páramo*, assim como outras obras primas da literatura universal, revela marcas do tempo em que foi escrito. Ninguém se surpreende ao encontrar nas obras de Cervantes, Dante ou Shakespeare as marcas de seus respectivos tempos e lugares. Rulfo afirmou, *ipsis verbis*,: “intento mostrar la realidad que conozco” (Roffe, 1992, p.85). E se surgir a pergunta: qual é essa realidade, qual o México em que coube morar o autor de *Pedro Páramo* e de *El llano en llamas*, a resposta se encontra no livro *Los caminos de la creación en Juan Rulfo* (López Mena, 1963), cujo primeiro capítulo é precisamente “El México de Juan Rulfo”. Neste texto, depois de uma sinopsis histórica do México do século XX, o estudioso de Rulfo conclui:

Este es el México que Rulfo reconstituirá en sus relatos, el de los braceros, el de los campesinos sin tierra, el de los miserables ... Rulfo reconstituirá y estilizará una parte de México, la idiosincracia de los campesinos de Jalisco (López Mena, 1993, p. 37).

¹³⁹ “Rentería sigue fiel a su fe. No sabemos si su conciencia ha dejado de dudar, ... tampoco se nos dirá si busca en la furia guerrera un medio para acallar sus dudas, o si pelea por defender sus intereses” (Galindo Ortega, 1984, p.350-351).

¹⁴⁰ “El papel de la Iglesia católica y del clero es fuertemente afectado por la importancia de la religión en la sociedad y por la forma en que la religión afecta el comportamiento y las actitudes individuales de los mexicanos” (Ai Camp, 1997, p. 171).

O Rulfo infante sente, em sua família, os efeitos da Revolução de 1910-1917 que sacudiu toda a nação; Rulfo criança sofre as conseqüências do movimento “cristero”; quando adulto viverá os esforços do país em reconstruir-se, tentativas repetidas sem sucesso algum. No entanto, se no campo sócio-econômico a Nação claudica, no cultural, pintura e literatura, ganha expressões inusitadas. É a época dos pintores Orozco, Rivera, Alfaro e Siqueiros¹⁴¹, cujos murais constituem a “Bíblia” da Revolução. A produção literária se inspira na façanha revolucionária ainda recente, e dá origem à “La novela de la revolución mexicana”. Rulfo reconhece sua dívida com os escritores “revolucionários”. Mais ainda, “escribe en diálogo con la Revolución mexicana” (Jiménez de Báez, 1990, p. 37)¹⁴²; e em atitude antes *dialética* em relação à revolução “cristera”, pode-se acrescentar. A paróquia de Comala é um pequeno ponto no imenso mapa eclesiástico, e Rentería é um dos muitos padres rurais encarregados de “cuidar do rebanho”.

1.1 O Padre na Estrutura Eclesiástica

A figura do frade missionário dos tempos da conquista e da evangelização da “Nueva España” não demorou em ser substituída pelo pároco. Assim que a igreja se estabeleceu nas colônias espanholas de América, foram organizadas as dioceses e paróquias, tal como era na Europa. O “señor cura”, pároco ou simplesmente o padre é aquele que faz a hierarquia da igreja presente diante do povo. Seu superior imediato é o bispo cujo trato com o povo se limita a visitas pastorais, muito raras principalmente quando se trata de lugarejos muito distantes da sede episcopal¹⁴³.

¹⁴¹ Rulfo mostra sua preferência por José Clemente Orozco, natural também do sul de Jalisco – lugar de procedência do escritor. Orozco “escreve” com o pincel o que Rulfo “pinta” com a caneta. A afinidade entre os dois é óbvia. O próprio escritor admite: “en realidad más bien es a Orozco al que yo admiro (más que a Rivera y Siqueiros)... Orozco tiene una fuerza que no tienen los demás pintores. ... Tiene una fuerza dinámica, en muchos aspectos intuitiva, auténtica” (Rulfo desde Las Palmas, entrevista, “Thesis”, ano II, n. 5, abr. 1980, p. 50).

¹⁴² “... para sobrepasarla”, observa a mesma autora (Id.,Ibid.). Não falta quem inclua os escritos de Rulfo na “Novela de la revolución”, mas basta uma lida para constatar que o realismo revolucionário, ainda que aparece como pano de fundo, não desempenha papel decisivo em sua obra.

¹⁴³ *Pedro Páramo*, na p. 75, menciona uma única visita do bispo a Comala. O casal de irmãos que viviam como marido e mulher lhe pediram que ele legitimasse sua união, mas o bispo se negou a fazê-lo.

A pirâmide eclesiástica está bem estruturada, com o Papa¹⁴⁴ na cúspide e os laicos no extremo oposto¹⁴⁵. O único cargo que é ocupado por meio de uma eleição prévia, ainda que certamente muito peculiar, é o de Papa, eleito pelo colégio de cardeais. Todas as outras são nomeações, a cargo do Pontífice ou dos Bispos, dependendo do cargo¹⁴⁶. Supõe-se que os principais requisitos dos candidatos seja a competência, coligada a uma vida cristã exemplar, mas na prática a virtude principal do agraciado deve ser a submissão a seus superiores. O espaço para a iniciativa pessoal dentro da estrutura eclesiástica é muito reduzido. Qualquer inovação em matéria de liturgia, doutrina ou moral, deve partir do centro: a Santa Sé, ou seja, o Papa. Os bispos e párocos poderão dar uma interpretação mais ou menos rígida, mas nunca desacatar, nem contradizer as decisões da cúpula¹⁴⁷. *Roma locuta, causa finita*.

1.2 Neste e Deste Mundo

A Igreja Católica pretende exercer sobre seus subordinados um poder puramente espiritual, de acordo com a proclamação de Jesus diante de Pilatos: “Meu reino não é deste mundo” (Jo 18, 36). No entanto, ela não pode apartar-se das realidades terrenas, já que os seres humanos que fazem parte dela *estão* neste mundo. Sendo assim, ao transcorrer os primeiros três séculos da era cristã, durante os quais o Cristianismo era algumas vezes tolerado e outras tantas perseguido pelo

¹⁴⁴ Além desse título, o hierarca máximo da Igreja Católica ostenta outros doze: Bispo de Roma, Vigário de Cristo, Santo Padre, Sucessor de São Pedro, Sua Santidade, Guardião das chaves, Pontífice Máximo etc., etc... Demasiado ouro para o representante do Carpinteiro de Nazaré? De modo algum, responde Juan Paulo II. “Precen contrariar el evangelio, pero surgieron al comienzo de una larga tradición y no hay que tenerles miedo, porque Cristo exhorta a “no tener miedo” (PROCESO, semanario de información y análisis. Edición especial con ocasión de la 4ª visita del Papa a México, 22 de enero de 1999. p. 5).

¹⁴⁵ O Concílio Vaticano II se propôs revitalizar o papel dos leigos trazendo à colação textos bíblicos referentes ao sacerdócio do povo de Deus (Apoc 1, 6; 5, 9-10). Mas imediatamente depois afirma a diferença *esencial* entre o “sacerdócio de los fieles” e o sacerdócio ministerial ou hierárquico – *licet essentia et non tantum gradu different* (LG, cap. II, nº 10).

¹⁴⁶ Certa ocasião, quando perguntaram ao Papa por que impunha bispos *non grati* às igrejas, ele respondeu com certa irritação que a Igreja não é democrática mas hierárquica. “El Papa quiere la sumisión total, la disciplina eclesiástica. La promoción que hace de los valores democráticos en el mundo no se aplica a la Iglesia” (PROCESO, p. 31). É a política dos “dois pesos e duas medidas”.

¹⁴⁷ O Papa Juan Paulo II tem sido particularmente severo contra quem não tem se submetido cegamente a suas decisões. Entre as vítimas dessa política se encontram Hans Küng, Leonardo Boff, Uta R.

Império Romano, foi oficialmente reconhecido por Constantino. A partir daí, passou a participar também do poder temporal, aceitando concomitantemente os vícios inerentes a isso¹⁴⁸. Desta forma mostrou *estar em*, mas também *ser* deste mundo.

Um olhar “profano” sobre a história da Igreja Católica ao longo dos séculos dificilmente descobrirá algo mais do que uma instituição preocupada principalmente com sua autoconservação, que aceita favores e favorece o imperador no poder, a começar por Constantino no século IV. Sabemos que a Igreja foi um dos baluartes da sociedade feudal; durante a revolução industrial deu apoio aos donos do capital, dando as costas à classe operária explorada. Quando a Europa estava já inflamada e o movimento operário se dirigia ao socialismo em busca de apoio, só então a Igreja quis recuperar o tempo perdido, iniciando-se numa tímida doutrina social¹⁴⁹. Durante o século XX houve um certo progresso, que passa de condenação do socialismo como “intrinsecamente perverso” e de defesa à propriedade particular como “direito natural” (León XIII, Pio XI y Pio XII) à aprovação tácita do socialismo e ao caráter social da propriedade¹⁵⁰.

Atualmente a Igreja tem sido ultrapassada pelo neoliberalismo e a globalização imperante. A “opção preferencial pelos pobres”, adotada na Conferência Episcopal de Medellín, foi recordada vagamente em Puebla, e esquecida atualmente. A impotência da Igreja diante da onipotência do mundo financeiro se torna cooperação quando ela adota as táticas do capitalismo e exerce

Heinemann, etc. (Cf. Bernstein – Politi. *Sua Santidade Joao Paulo II e a história oculta de nosso tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996. Tradução de M. H. C. Cortes, p. 416-428.

¹⁴⁸ Depois de algum tempo, a Igreja passou de perseguida a perseguidora, como ocorreu com a “Santa Inquisição”, em época não muito remota.

¹⁴⁹ A “*Rerum novarum*”, de Leão XIII, apareceu em 1893, meio século depois do Manifesto Comunista. Aqui cabe, portanto, a citação de alguém que conhece bem a instituição que critica, por ter pertencido a ela: “Si Cristo no viene prestamente al mundo actual a predicar el orgullo, el sentimiento de dignidad, a los pobres, se hallará con que otros – socialistas y comunistas – han realizado ya lo que debió hacer su Iglesia hace diecinueve siglos: predicar el orgullo a los humildes, dignificar al pobre destruyendo la pobreza y no canonizarla cual virtud social y triste ocasión de hacer tristes méritos para el Cielo” (García Bacca, J. D., *Ensayos – Historia, ciencia, sociedad*. Barcelona: Ediciones Península, 1970. p. 36-37).

¹⁵⁰ “Sobre toda propiedad particular grava una hipoteca social”, afirmação de João Paulo II. O Papa esclarece: “La Iglesia condenó el socialismo y se distanció de la ideología capitalista, a la que hizo responsable de graves injusticias sociales. Pero no la condenó ni rompió con ella, como hizo con el comunismo” (Proceso, p. 25).

um poder que foi rechaçado veementemente pelo seu fundador: “Meu reino não é deste mundo”¹⁵¹.

1.3 A Igreja e seus Ministros no Novo Mundo

A apresentação da Igreja Católica, esboçada anteriormente, vale, *mutatis mutandis*, para a Igreja latino-americana em geral e para a mexicana em particular. Os contatos no tempo da Colônia entre a Igreja da Nova Espanha e Roma passavam pelo filtro da Coroa Espanhola. Em consequência disso, a nomeação do Arcebispo do México, máxima autoridade eclesiástica na Colônia, era feita por motivos tanto religiosos quanto políticos. Essa promiscuidade sobreviveu à Colônia e passou à vida do México independente. A separação nítida entre os poderes, almejada pelas novas repúblicas surgidas devido à fragmentação do império espanhol na América, não seria conquistada pacificamente, pelo menos no México, “tierra de volcanes”. As leis de reforma promulgadas por Juárez (1870) produziram mal-estar nas fileiras eclesiásticas, mas não chegou a produzir uma confrontação declarada. Tal confronto ocorreria mais tarde, quando Calles quis colocar em prática as leis emanadas da constituição revolucionária de 1917. Só com o fim da “revolución cristera” se chega ao *modus vivendi* das últimas décadas.

Apesar da separação teórica entre os poderes espiritual e temporal, e do oficial não-reconhecimento da Igreja pelo Estado, vigentes no México até a última década do século XX, na prática e por detrás dos bastidores não tem faltado contatos. Debaixo da aparente hostilidade entre as duas instituições máximas que regem o destino temporal e espiritual dos mexicanos há identidade de propósitos: manter o povo submisso aos desígnios da autoridade constituída, qualquer que seja ela e qualquer que sejam os meios pelos quais ela tenha sido instituída. Na maioria dos casos a autoridade espiritual não faz senão legitimar a autoridade civil. Nos

¹⁵¹ Escândalos financeiros e assassinatos ocorridos nos últimos tempos no Vaticano mostram como “o poder deste mundo” tem penetrado as entranhas da “Esposa de Cristo”. Os livros mais recentes que revelam algo desse submundo são: *Mentiras y Crímenes en el Vaticano e El Vaticano contra Dios* (Discípulos de la Verdad, Ediciones B. Grupo Z. Barcelona, Bogotá, México, 1999). E dada a impenetrabilidade das muralhas do Vaticano, o leitor fica com a impressão de que estas revelações são apenas a ponta do iceberg.

lugarejos, sem embargo, os dois poderes podem compartilhar as mesmas atribuições; não são poucos os casos em que o poder do pároco prevalece sobre o da autoridade civil. Nem faltam exemplos em que, por medo ou por conveniência, a situação se inverte, como veremos em *Pedro Páramo*

A suposta missão espiritual da Igreja Católica não tem sido óbice para que alguns de seus ministros se envolvam em assuntos de índole política e social. O P. Rentería, titubeante e diminuído diante da prepotência de Pedro Páramo, conta com inumeráveis precursores nos tempos coloniais e com não poucos sucessores em tempos recentes. Mas o outro Rentería, aquele que “se va al cerro”, que “anda en la revuelta”, também tem sido antecedido e seguido por alguns eclesiásticos, ainda que muito menos numerosos. Como exímio representante destes últimos está Fray Bartolomé de las Casas, o único que questionou a conversão forçada dos indígenas ao cristianismo na época da colonização (Camorlinga, J. M. 1993). “Voz clamando no deserto” (Mc 1, 3) e contra os interesses, tanto dos encomendeiros como da Igreja, foi voto vencido. No entanto, seu testemunho tem tido repercussões que chegam ainda aos nossos dias¹⁵².

Outro exemplo de “cura rebelde” que desenvolveu sua atividade político-religiosa entre fins da época colonial e início do México independente foi Fray Servando Teresa de Mier (1763-1827). Dominicano como o bispo Las Casas, Frei Servando chegou ao extremo de colocar em dúvida o fato de que os espanhóis tenham sido os primeiros a pregar o Evangelho na América; ele negou também a autenticidade das aparições da Virgem de Guadalupe. Mier sofreu processos inquisitoriais e pagou sua insubordinação com o exílio. Concluída a independência do México, destacou-se por suas idéias políticas a favor do federalismo (De León Garza, 1993). Isto faz com que ele seja um dos pouquíssimos eclesiásticos cujo nome aparece em lugares públicos da República Mexicana.

¹⁵² O levante das comunidades indígenas de Chiapas, acontecido em janeiro de 1994, contou com a compreensão do bispo Samuel Ruiz, digno sucessor de Las Casas. Sendo, não obstante, um dos pouquíssimos bispos que mostra comprometimento com os humildes, bispo Ruiz tem sido duramente criticado pelos seus colegas. Vale a pena mencionar também outro padre, personagem histórico, que, cansado com a passividade da Igreja, reagiu com armas e morreu em batalha: o colombiano Camilo Torres (Cf. Trigo 1987, p.344-366). A Teologia da libertação representou um movimento em prol, se não da luta violenta, sim da evangélica.

Resta mencionar ainda dois padres cujos nomes são aprendidos pelas crianças mexicanas na escola primária, pois, como Rentería, “se fueron a la revuelta”. Um deles é “El cura Hidalgo”, considerado o padre da pátria por haver liderado o movimento que deflagrou a independência. Hidalgo portava, como estandarte, a imagem da Virgem de Guadalupe. O outro padre, herói nacional, é José María Morelos y Pavón que conseguiu fazer avançar a causa da independência e se notabilizou também por ter idealizado um programa para a República que, se esperava, surgia do movimento emancipatório. Estes dois eclesiásticos terminaram derrotados e executados como sediciosos¹⁵³. As autoridades civil e religiosa agiram unanimemente em favor desta condenação.

O poder teocrático em vigor na época pré-hispânica continuou a vigorar no período colonial. A divindade mudou de nome, mas os ministros que a representam ante o povo continuam a desempenhar funções análogas. A pregação do cristianismo, imposto pelo poder bélico dos colonizadores, derrubou templos e destruiu deuses do povo vencido, mas não logrou quebrantar-lhes o espírito. Estes continuaram fiéis aos deuses ancestrais, embora o Deus cristão parecesse externamente triunfador¹⁵⁴. Desta forma, surge o sincretismo que permeia as manifestações religiosas do México atual. E, dada a vinculação entre arte e vida, tal sincretismo não podia deixar de repercutir na narrativa ficcional mexicana, assim como na ficção latino-americana em geral (Pinillos 1987).

Destacamos o fato de que os quatro romances mais representativos das primeiras décadas do século XX, ainda que toquem no tema religioso, não enfocam especificamente a instituição eclesiástica nem a figura do sacerdote. São eles: *Los*

¹⁵³ A execução dos dois eclesiásticos foi precedida de uma “degradação” para despojá-los de sua dignidade sacerdotal -- uma morte simbólica não menos dolorosa que a física. Enquanto raspavam simbolicamente as mãos do réu, o celebrante proferia estas palavras: *Te arrancamos la potestad de sacrificar, consagrar y bendecir que recibiste con la unción de las manos y los dedos*. Algo semelhante ocorreu quando lhe cortavam o cabelo para retirar-lhe a tonsura e ao despojá-lo da vestimenta sacerdotal. O “ex sacerdote” fica desta forma reduzido, *con ignominia, al estado y hábito seglar* (Ceremonia de degradación). Morelos, segundo estudos recentes, apresentou, na última hora, sinais de debilidade pouco concordes à figura mítica que dele se tem propagado. Chegou inclusive a delatar seus companheiros de luta e a abjurar todos seus “erros” (Leñero, V., *El martirio de Morelos*. México: Ariel y Seix Barral, S. A., 1981, p. 99-118).

¹⁵⁴ Trigo vê um *paralelismo entre el cristianismo de la Iglesia y la religión del pueblo*. Os teólogos atribuem ignorância a esse apego às “superstições”. Os antropólogos, ao contrário, vêem nisso *una estrategia de los vencidos que acatan la ideología de sus dominadores pero la reinterpretan de modo que en ella se conserve la propia* (Trigo, 1987, p.18).

de abajo (1916), *La vorágine* (1924), *Don Segundo Sombra* (1926) e *Doña Bárbara* (1929)¹⁵⁵. Posteriormente o interesse por tais temas foi aumentando, tanto que é tema tangencial em *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría, assume tom romântico em *Navidad en las montañas* (1871) de I. M. Altamirano, poético em *Canek* (1955) de E. Abreu Gómez e polêmico em *Huasipungo* (1934) de J. Icaza. É com o surgimento da “nueva novela latinoamericana”, por um lado, e da teologia da libertação, por outro (Trigo, 1987, p.28), que os romancistas abordam o tema religioso sob nova perspectiva: não a denúncia panfletária, mas a profundidade psicológica (ver introdução) e a complexidade que ela assume ao se imbricar o tema teológico. Desta categoria fazem parte: *Casas muertas* (1955) de Miguel Otero Silva, *El peso de la noche* (1964) de Jorge Edwards, *Oficio de tinieblas* (1982) de Rosario Castellanos, *El luto humano* (1943) de José Revueltas, *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, *La Feria* (1963) de Juan José Arreola y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, para mencionar apenas as obras mais conhecidas. Os contos mereceriam um estudo a parte. Não obstante, como o presente trabalho se limita à obra de Rulfo, dou preferência aos três contos mais representativos do ponto de vista religioso, sem perder de vista a atmosfera de religiosidade que impregna vários outros contos que integram *El llano en llamas* (ver Cap. I).

2 Rentería: Entre a Submissão e a Rebeldia

¿Qué haz hecho de la fuerza de Dios?
- El Sr. Cura de Contla al de Comala -
(Pedro Páramo)

Na introdução foi explicado o vínculo existente entre literatura e religião. Poesia e religião têm uma origem comum (Paz, 1990, p.118). Este autor também chama a atenção para as tentativas da religião de “interpretar, canalizar y

¹⁵⁵ Como possível expliação de tal ausência, se alega {se aduz} a falta de uma presença significativa da Igreja e de seus ministros na vida do povo, por um lado, e a mentalidade laica dos escritores, por outro (Trigo,

sistematizar la inspiración dentro de una teología, al mismo tiempo que las iglesias confiscan sus productos” (p. 156). Daí a tendência “cismática” da poesia moderna em criar *un nuevo sagrado* (p. 118). Neste âmbito é onde atua a literatura com a liberdade reivindicada pela arte, sem temer outra condenação a não ser a imposta em nome dos valores estéticos.

Se a mediação do sagrado pela religião supõe um “confisco”, o risco aumenta ao se multiplicarem os mediadores, sejam estas pessoas tais como ministros e sacerdotes, sejam instituições. Na religião católica, professada pelos personagens da narrativa de Rulfo, o dispensador dos bens espirituais diante do povo é o padre Rentería¹⁵⁶. Ele está em contato direto com os cristãos. Os encontros da comunidade de fiéis e membros mais elevados da hierarquia eclesiástica são raros. Em *Pedro Páramo* há apenas uma rápida aparição do bispo. Por outro lado, o trato com o pároco é contínuo, quando não é diário. A influência do sacerdote numa comunidade como a de Comala se equipara à da autoridade civil, e, por vezes, inclusive a supera. A narrativa latino-americana apresenta uma gama de exemplos que vão desde a cumplicidade até o antagonismo entre a autoridade civil e a religiosa¹⁵⁷. No romance de Juan Rulfo o ministro da religião é um personagem subjugado pelo poderoso latifundiário, pressionado pelas normas eclesiásticas e angustiado pelos problemas morais e econômicos de seus paroquianos. Não é de se surpreender, portanto, a decisão que afinal tomará.

2.1 Do Altar ao Campo de Batalha

A instituição religiosa, assim como a civil, necessita agentes ou *ministros* através dos quais se faça presente na comunidade. As autoridades civil e eclesiástica

1987, p. 38). “Mas você não acha que é principalmente a tal miscigenação religiosa de Peru e México que fazem que tais obras não toquem na Igreja Católica como se esperaria?”

¹⁵⁶ Sobre a importância do tema religioso na obra literária de J. Rulfo é importante a seguinte opinião: *Un eje del mundo rulfiano es la religiosidad. Pero la idea determinante no es el “más allá sino el más acá* (Monsivais, in JR Toda la Obra, p. 939). E como a religião em questão é a católica, o papel desempenhado pelo ministro, sacerdote, é determinante.

¹⁵⁷ González Padrón dedica um capítulo ao tema “el padre en la novela”, em seu livro *América en sus novelas*. Madrid, ICI, 1983; Pinillos (1987) se ocupa mais diretamente do tema em seu livro *El sacerdote en la novela hispanoamericana*, citado anteriormente.

chegaram juntas ao Novo Mundo e, salvo alguns períodos, continuaram assim mesmo depois da independência. Teoricamente existe separação de poderes, com base no texto evangélico: *dar a César o que é de César e a Deus o que é de Deus* (Luc 20, 25). Na prática, não tem faltado interferências recíprocas, como há provas abundantes na história. No México do tempo de Rulfo se respira uma atmosfera de laicismo, proclamado pela revolução ainda recente. Mas essa nova ideologia não se propaga pelo povo, aferrado às suas tradições. A ausência de autoridade civil chama a atenção na Comala de *Pedro Páramo*. Pelas intervenções do advogado Gerardo, subserviente a Páramo, se deduz que a atuação do prefeito ou autoridade municipal é praticamente nula.

A autoridade eclesiástica, no entanto, aparece ou se insinua desde o começo até o fim da narração. Seu representante, o P. Rentería aparece em quinze fragmentos, o que constitui uma média relativamente alta, num total de setenta unidades¹⁵⁸. Em sete deles, o Padre é o personagem principal. Nos oito restantes, ou é um dos dialogantes, ou são feitas referências a ele. Dado o número de aparições e a gravidade dos momentos em que Rentería intervém ao longo do romance, se pode afirmar que é um dos protagonistas¹⁵⁹.

Logo no diálogo inicial entre Juan Preciado e o arriero Abundio se supõe a atuação de Rentería batizando os numerosos filhos que Páramo gerou em Comala e em seus arredores: “Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar” (Rulfo, 1996, p.183), comenta o arriero¹⁶⁰. Colocando em certa seqüência as intervenções do sacerdote na novela, primeiramente o encontramos dialogando com Fulgor Sedano, capataz de Páramo. Sedano concerta, por ordem de seu amo, o casamento deste com Dolores Preciado. O pároco impõe algumas condições: deve pagar uma quota para

¹⁵⁸ Não há unanimidade em quanto ao número de fragmentos ou unidades. O total oscila entre 63 a 70 (González Boixo, 1983, p.183, nota 17). Este último é o número atribuído por *Juan Rulfo – Toda la obra*, e adoptado por González Boixo em seu livro *Claves...* e também pela publicação do romance pela editora Cátedra (1995), com anotações do próprio González Boixo. Aqui é utilizada a edição crítica de *Pedro Páramo*, publicada em *Toda la obra*, segunda edição, 1996.

¹⁵⁹ A contradição que implica a pluralidade de protagonistas ficará esclarecida ao tratar da “nueva novela”, em geral, e da “nueva novela latinoamericana”, em particular, uma de cujas novidades consiste, precisamente, em romper com o protagonismo individual.

¹⁶⁰ “Llevar a alguien a bautizar”, na linguagem da região, significa atuar como padrinho. É de se notar o cumprimento puramente formal ou social de uma prática religiosa.

livrar-se das admoestações, o altar está deteriorado, a mesa da copa está escangalhada, Páramo não está com o dízimo em dia. Sedano promete que seu patrão resolverá tudo, inclusive a última das exigências: ir à missa (Rulfo, 1996, p.216-17).

É Rentería quem leva a P. Páramo um recém nascido cuja mãe morreu quando o deu à luz e cujo pai é ele: trata-se de Miguel Páramo, filho “único” do latifundiário. Ao eclesiástico acode María Dyada, implorando salvação para sua irmã Eduviges que se suicidou. Este fato e suas conseqüências provocam uma das crises¹⁶¹ abala as convicções teológicas de Rentería. Algo semelhante, com matizes próprios, ocorre no funeral de Miguel Páramo, excluído do reino dos céus, e em seguida admitido, como se verá a seu tempo.

Uma parte da intimidade do sacerdote nos é revelada através do diálogo com Ana, sua sobrinha e ama de casa, provavelmente desde que morreu o pai da menina, assassinado por Miguel Páramo. No seguinte diálogo pode-se perceber, seja a solicitude da sobrinha pelo tio, seja o estado de ânimo do próprio Rentería:

- ¿A dónde va usted, tío?
Su sobrina Ana, siempre presente, siempre junto a él, como si buscara una sombra para defenderse de la vida.
- Voy a ir un rato a caminar, Ana. A ver si así reviento.
- ¿Se siente usted mal?
- Mal no, Ana. Malo. Un hombre malo. Eso siento que soy [41], (250).

No entanto, a maior parte do que passa no íntimo de Rentería nos é revelado através de suas cavilações, de suas recordações:¹⁶¹

Se acordaría muchos años después... ;
El asunto comenzó – pensó – cuando P. Páramo, de poca cosa que era, se alzó a mayor...; Tenía muy presente el día que..., (p. 246-50).

¹⁶¹ O que na moderna narratologia se chama “monólogo interior”, caracterizado pela desorganização e algumas vezes incoerência própria do discurso não proferido. A diferença entre ele e o “flujo de conciencia” não é nítida; há os que consideram que estes são conceitos equivalentes (Cf. Platas Tasende, 2000, p.176; 505; cf., e, Aguiar e Silva 1996 (p.749-750), que informa também sobre a história do conceito).

Às vezes o colóquio interior é a “implosão” de algo reprimido e que por algum motivo não aflora. Desta vez são os paroquianos que perguntam, ao ver o vigário caminhando de madrugada pelas ruas desertas de Comala. A resposta dele não é tão espontânea quanto a que deu à sobrinha, mas o seu interior é o mesmo:

¿A dónde va tan temprano, Padre? ¿Dónde está el moribundo? ¿Ha muerto alguien en Contla, Padre?
Hubiera querido responderles: “Yo soy el muerto”, pero se conformó con sonreír (p. 247).

Em certa ocasião a *ruminação* do sacerdote é ultrapassada pelo costume, ou seja, pelo hábito de ouvir confissões: ao ouvir a confissão de uma das mulheres que vão à igreja só por rotina e percebe que a penitente confessa algo grave, fora do comum: “el P. Rentería, que pensaba darse campo para pensar, pareció salir de sus sueños y preguntó casi por costumbre...” (p. 251).

Outras vezes temos acesso a algo que ele desejaria deixar no esquecimento, mas que acaba tendo que pensar nisso, embora a contragosto:

No quería pensar para nada que había estado en Contla, donde hizo confesión general con el señor cura, y que éste, a pesar de sus ruegos, le negó la absolución (p. 248)¹⁶².

Por meio desse “não pensar” nos é comunicado o ensimesmamento de Rentería, abismado com algo em que preferiria não pensar, porque desejava que não houvesse ocorrido. Quando volta a si desse momento de abstração, o narrador onisciente nos informa uma vez mais que Rentería *no quería volver a pensar en esa mañana de Contla* (p. 250).

Há várias passagens na obra em que se mostra o padre entrando no confessionário. Certa vez, guiados pelo narrador onisciente, conseguimos

¹⁶² “En un momento crucial de su vida, los personajes tienen que recordar el pasado cuando más quisieran olvidarlo” (Xirau, 1972, p.200). O rememorar contínuo de um passado de culpa se manifesta principalmente sob forma de remorso, como se pode observar em “Talpa”. Em outras passagens, a persistência do passado se mostra como impossibilidade de esquecer uma ofensa, por isso o desejo de vingança, como em “Diles que no me maten”.

espreitar, e assim nos inteiramos do diálogo entre o confessor e o penitente. Trata-se da confissão de Dorotéia, que o padre não quer escutar porque a considera incapaz de pecar, não por falta de vontade mas de oportunidade. Aconselha, então, que deixe o lugar a quem realmente necessita. Ela insiste:

Ahora sí, padre. Es de verdad...; era yo la que le conseguía muchachas al difunto Miguelito (p. 251).

O assombro do Padre ante a revelação dessa faceta de Dorotéia, oculta até então, se manifesta no diálogo que provoca, relativo ao “quantas, como, onde, etc”... A confissão termina com um misto enigmático de condenação e absolvição: *no podrás ya más ir al cielo. Pero que Dios te perdone* (p. 252).

A ausência do sacerdote se percebe claramente no falecimento da mãe de Susana San Juan. Provavelmente a filha recusou os últimos auxílios à sua mãe, como também os recusará para si. No entanto, o padre se faz presente na doença de Susana, possivelmente chamado por Páramo. Todas as tentativas do sacerdote para salvar a alma da enferma têm o mesmo efeito que as do Dr. Valencia para curar o corpo dela. Enquanto o padre tenta, com afinco, infundir-lhe imagens macabras de vermes, podridão e morte iminentes, a enferma parece absorva em imagens eróticas. Ao final, Susana lhe pede que ele vá embora, e como não consegue, se refugia no seu mundo com Florencio, longe de Renteria e de Páramo que estão ao seu lado.

Al padre le extrañaba la quietud de Susana San Juan. Hubiera querido adivinar sus pensamientos y ver la batalla de aquel corazón por rechazar las imágenes que él estaba sembrando dentro de ella. Le miró los ojos y ella le devolvió la mirada. Y le pareció ver como si sus labios forzaran una sonrisa (Rulfo, 1996, p.292-293).

A indiferença da enferma, que esboça uma atitude desafiadora, acaba pondo em cheque as convicções teológicas do sacerdote: “Le entraron dudas. Quizá ella no tenía nada de qué arrepentirse. Tal vez él no tenía nada de qué perdonarla” (p. 283). Mesmo assim o padre insiste mais uma vez, até que ela o manda embora de

uma maneira mais direta: “¡Ya váyase, padre! Estoy tranquila y tengo mucho sueño” (Id., Ibid.)¹⁶³.

O intento frustrado do P. Renteria em converter a Susana San Juan se dá em sua última aparição em público na paróquia de Comala. Pouco depois, no final do romance saberemos que pegou nas armas (p. 296). Sua ausência se faz mais notada quando morre a esposa de Abundio. Este procura o Padre para que lhe ministre os últimos sacramentos, mas lhe avisam que “anda en la revuelta”. O fato em si não significa rompimento com a instituição religiosa, pois ele poderia ter aderido ao levante como capelão ou como conselheiro espiritual. Mas o texto deixa entrever que o gesto de Renteria significou algo mais do que simplesmente mudar de paróquia. Isso é confirmado pela notícia que mais tarde o *Tilcuate* dará a Páramo: “Se ha levantado en armas el padre Rentería” (p. 296). Tal ousadia representa uma verdadeira revolução para aquele “pobre hombre dispuesto a humillarse, mientras sienta el impulso de hacerlo” (Rulfo, 1996, p.250).

Se observamos a atuação do P. Renteria ao longo do relato constatamos que, à exceção das bodas de Dolores e Páramo, todas as outras aparições dele têm a ver com a morte, a culpa e o perdão (Trigo, 1987, p.300). Uma das poucas oportunidades que tem de conviver é quando vai a apresentar seus pêsames a Páramo pela morte do filho. É convidado a almoçar, mas declina, alegando trabalho: “otra vez será”.

Quando, com ou sem motivo, o P. Renteria sai do local sagrado como por uma ocasião em que não consegue conciliar o sono e ainda de madrugada se põe a caminhar angustiado pela ruas da cidade, as perguntas dos viandantes são: “¿dónde está el moribundo?, ¿quién murió?, ¿quién es el muerto?”, “... Associação macabra: a presença do sacerdote estreitamente ligada à da morte; se ele está por perto, ou alguém morreu ou está prestes a morrer.

¹⁶³ Retomo este tema no próximo capítulo, ao enfocar especificamente a atitude de Susana San Juan em relação à religião e a outros tipos de dominação que a ameaçam.

2.2 Rentería, o Homem Debaixo da Batina

À diferença do texto referencial ou informativo, o texto literário resiste à interpretação unívoca (Ludmer, 1977, p.12; Benjamin, 1996, p.203; Frye, 1973, p. 28). Uma das conseqüências lógicas disso é a pluralidade de leituras, às vezes tantas quantas sejam os leitores. Assim acontece com *Pedro Páramo*.

Se ha hablado de Pedro Páramo como una novela de amor y como una novela de muertos. Muchos han encontrado en ella un fatalismo implícito ...; otros decantan las penas de los personajes rulfianos y construyen con ellas una visión de esperanza. Vida y muerte, amor y odio, obra desolada que trasciende la esterilidad de sus parejas a través de un impulso creativo en que los muertos no sólo sí retoñan, sino que incluso se eternizan en la literatura (Dávalos, 1998, p.75-76).

Polissemia, ambigüidade, plurilingüismo, multirreferencialidade, etc., são as marcas do texto literário. “La palabra leída en función literaria representa y se representa: señala lo que nombra ... y se señala a sí misma: el emmiado doble es la unidad mínima del discurso literario” (Ludmer, 1977, p.12). Isso se verifica de várias maneiras ao longo não só do romance como também dos contos de Rulfo¹⁶⁴. Terminado o funeral de Miguel Páramo, Rentería comenta o fato com sua sobrinha. Ele quer saber algo mais sobre o ocorrido entre ela e o filho de Páramo:

- Estás segura de que fue él ¿verdad?
- Segura no, tío. No le vi la cara (Me agarró de noche y en lo oscuro). Supe porque él me dijo: soy Miguel Páramo... (supuestamente iba a pedir disculpas por el crimen).

Quando perguntam à menina que havia feito para rechaçar o intruso, pois ela sabia que Miguel Páramo havia assassinado seu pai, ela responde candidamente: “No hice nada”. Não só isso, disse também que a janela estava aberta. Este

¹⁶⁴ Em *Talpa* se pôde ver como a ajuda da esposa e irmão a Tanilo Santos não era de todo desinteressada, a bondade da madrinha de *Macario* não é senão um tipo de crueldade. Em *Anacleto Morones* se vê que Lucas Lucatero, apesar de denunciar as trapaças de seu ex-sogro, se assemelha a ele na maldade.

esclarecimento, ao mesmo tempo que põe em questão a inocência da vítima, atenua consideravelmente a culpa do agressor¹⁶⁵. À dicotomia niveladora entre a “literatura light”, as “Altas Literaturas”¹⁶⁶ opõem a ambivalência própria de um mundo em que o joio e o trigo crescem no mesmo campo, numa contenda que dura até “o dia da colheita”, como reza o texto bíblico.

Agora nos referimos ao padre Rentería para responder a seguinte questão: como pode ser caracterizada sua atuação no romance? A resposta está longe de ser unânime. Há quem o reprove, considerando-o não vítima mas cúmplice de Pedro Páramo. A tal grupo pertence Harss, que reduz a um simples cliché a figura complexa do eclesiástico (Trigo, 1987, p.318). Sacoto é de opinião semelhante, pois para ele Rentería “parece tipificar a uno de tantos curas de la narrativa social indigenista latinoamericana” (Trigo, *Ibid.*, p. 319).

Dentro do universo romanesco pode-se associar o P. Renteria com o anti-herói de *O Poder e a Glória*, de G. Greene. A coincidência inclui a época: o período pós-revolucionário¹⁶⁷. As comparações apresentam vantagens se não se limitam a fazer uma nivelção reducionista, como: “todos os padres dos romances são iguais” ou algo pelo estilo. Reduzir a figura do padre Rentería a um cliché seria desvirtuar o romance, devido ao papel que a religião e ele desempenham no romance.

O pároco de Comala desempenha seu papel de forma corriqueira; sua atuação está na media do padre da época. Distancia-se tanto da firmeza do vigário de Contla quanto da fraqueza do “Padre José”, anti-herói de *El Poder y la Gloria*. Rulfo, rebento de uma família católica, conheceu de perto as práticas religiosas, e como seminarista (López, 1993, p.43)¹⁶⁸ pôde conhecer a igreja “por dentro”. Em geral, a atitude de quem pertenceu à instituição religiosa costuma ser de completa adesão,

¹⁶⁵ Outro episódio análogo ao citado é a aceitação de Dolores da proposta de casamento feita por Páramo. Aceita sem dilação, ainda que com certo pressentimento: “aunque después me aborrezca”.

¹⁶⁶ Esse é o título de um livro da crítica brasileira Leyla Perrone Moisés. O subtítulo completa a idéia do título: “Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos” (ver bibliografia).

¹⁶⁷ A *diegese* do romance de G. Greene se desenvolve em um contexto de perseguição religiosa, praticada no sul do país pelos governadores durante o que foi chamado de “la segunda cristiada” (Meyer, 1976, p.389). O padre de “O Poder e a Glória” morre em circunstâncias parecidas às do personagem de “Diles que no me maten, bebado”.

¹⁶⁸ Ese fue un secreto que Rulfo tuvo bien guardado. Sobre los motivos puede aducirse cierta vegüenza por el estigma que acompañaba a los ex-seminaristas de aquel tiempo. Posteriormente veremos otra explicación dada para este “tabú de Juan Rulfo” (Vogt, 1992, p.37).

ou de total recusa. Essa última atitude ocorre quando a desvinculação aconteceu em decorrência de uma decepção. Isto explica a postura crítica de Rulfo diante da religião. Na terceira parte deste capítulo, tratarei com mais detalhes este tema¹⁶⁹.

Vimos que a atuação do padre de Comala fora do âmbito sacramental é nula, típica do padre conservador que “no quiere meterse en política”. Ele se limita a administrar os sacramentos, sem exigir dos seus paroquianos um compromisso cristão verdadeiro. Sua comunidade é pobre, ele também, mas sem a ajuda de Páramo viveria na miséria. Rentería estaria disposto a aceitar o risco de renunciar a “esmola” do cacique? Ele iria mais longe e denunciaria os crimes de seu “benfeitor”, pondo em perigo a sua integridade física? Claro que não. No entanto, sua missão exige justamente isso, e talvez mais. Sua covardia faz dele culpado pelo pecado de omissão e indigno de absolvição por parte do vigário de Contla.

El hombre de quien no quieres mencionar su nombre ha despedazado tu iglesia y tú se lo has consentido. ¿Qué se puede esperar ya de ti, padre? ¿Qué has hecho de la fuerza de Dios? ... Mis manos no son lo suficiente limpias para darte la absolución (Rulfo, 1996, p.248).

A conversa se desvia para outro tema: os dias felizes do tempo em que eram colegas de seminário. Em seguida o colega de Contla retoma o assunto desagradável e pronuncia, sem embaraço, o nome fatídico:

- Las tierras de Comala son buenas. Es lástima que estén en manos de un solo hombre. ¿Es aún P. Páramo el dueño, no?
- Así es la voluntad de Dios.
- No creo que en este caso intervenga la voluntad de Dios. ¿No lo crees tú así, padre?
- A veces lo he dudado; pero allí lo reconocen.
- ¿Y entre ellos estás tú?(p. 249-250).

Nos discursos dos padres de Comala e de Contla vemos esboçadas as teologias tradicional e da libertação, respectivamente. Para o padre Rentería, a situação de miséria em que vivem os comalenses, causada pela falta de escrúpulos

¹⁶⁹ O Rulfo das entrevistas parece ser mais agressivo em relação à religião que o Rulfo escritor. Isso se nota

do cacique, é insolúvel nesta vida. Às vítimas não lhes resta outra opção a não ser esperar uma salvação transcendente. A abundância, o luxo de uns (ou de um) e a conseqüente penúria dos outros é inapelável: essa é a vontade de Deus. O padre de Contla, no entanto, rebate: não creio que seja essa a vontade de Deus. Semelhante a essa foi a constatação dos bispos latino-americanos reunidos em Medellín e a dos teólogos da libertação. Estão assim caracterizadas duas tendências dentro do catolicismo: a tradicional, conservadora, e a progressista, que se concretizará na *teologia da libertação*.

A teologia da libertação, igual que a tradicional, parte do dado revelado. Mas, diferentemente daquela, em vez fazê-lo objeto de contemplação, ou de simples reflexão, faz dele um ponto de partida para a *reflexão crítica* visando a ação. “El dato revelado deja de ser objeto de reflexión para convertirse en luz e inspiración, es decir, en el criterio en referencia al cual lo examinado adquiere sentido” (Camorlinga, J. M., 1992, p.574). Dessa praxis iluminada pela fé, visando modificar uma situação de pecado, se depreendem duas conclusões importantes: a) participação do oprimido no processo de sua libertação; b) atenção ao aqui-e-agora (*hinc et nunc*) exigidos também pela urgência do *kairós* evangélico (Mc 1, 15). Faltando estes dois ingredientes, ou se volta à passividade, ou se posterga a libertação a um mais além mítico, ou seja: volta-se à teologia tradicional. A salvação transcendente, porém, não é negada, e sim atrelada à libertação histórica. Dessa maneira “la historia de opresión y miseria tiene que convertirse en historia de liberación” (Camorlinga, J. M., Ibid., p.575-577).

Se o padre de Contla representa os teólogos da libertação que se deram a conhecer em época recente, o P. Rentería personifica o continuismo imposto pelo Papa atual. A teologia da libertação tem sido tachada de “marxista”, e seus promotores tem sofrido vários tipos de ostracismo¹⁷⁰. O discurso do pároco de Comala, *así es la voluntad de Dios* (que un solo hombre se adueñe de todo y de

no seu comentário feito ao conto de Talpa (Jiménez de Báez, 1990, p.45).

¹⁷⁰ “Desde o início do seu Pontificado, João Paulo II resolveu esmagar de modo sistemático a dissensão dos teólogos católicos e marginalizar os críticos a fim de que eles deixassem de incentivar os debates indesejáveis no seio da Igreja” (Politi – Bernstein, 1996, p.421). O brasileiro Leonardo Boff sofreu um processo inquisitorial, em que só faltou que o conduzissem acorrentado, como nos velhos tempos (Id., Ibid., p. 416).

todos), tem prevalecido sobre o do cura de Contla: *não creio que neste caso intervenha a vontade de Deus.*

As admoestações do colega de Contla não caíram no vazio. Provavelmente influenciaram na decisão “revolucionária” de Rentería. Dirigimos agora a atenção a outro aspecto oculto sob a batina do eclesiástico: a sexualidade. Aparentemente, ele obedece o celibato imposto por sua profissão, à diferença dos padres de carne e osso que Rulfo conheceu, como vimos antes. Há correspondência entre aparência e realidade, isto é, “realidade ficcional”? Há quem veja promiscuidade na relação do padre com a sobrinha que faz o papel de dona de casa – caso semelhante ao que ocorria com Bartolomé e sua filha Susana. Neste último caso há indícios mais claros: a observação de Fulgor Sedano – “Pues por el modo como la trata más bien parece su mujer” (Rulfo, 1996, p.259), o gato que insiste em ficar na cama da enferma coincidindo com a morte do seu pai; em *Cuadernos* há textos mais explícitos a respeito disso que Rulfo não incluiu no romance (Jiménez, 1995, p.60-61; 80)¹⁷¹. (Quanto a Rentería e a sobrinha, a suspeita é uma suposição, baseada em certos precedentes. Está, em primeiro lugar, o caso mencionado antes de Bartolomé e da filha, em *Pedro Páramo*. Em *El llano en llamas*: a relação incestuosa tio – sobrinha (“En la madrugada”), cunhado – cunhada (“Talpa”), sogro – nora (“Paso del norte”) e pai – filha (“Anacleto Morones”). Ainda que abundantes, tais antecedentes não constituem premissas que autorizem a dedução de uma convivência promíscua do pároco de Comala com a sobrinha.) O comentário que se encontra no fragmento 41, antes citado – “Su sobrina Ana, siempre presente, siempre junto a él, como si buscara una sombra para defenderse de la vida” – sugere a imaturidade da órfã, a que corresponderá uma atitude paternal ou, em todo caso paternalista, do tio.

— A prova de fogo para a castidade do padre de *Pedro Páramo* foram as visitas a Susana San Juan, enferma. Para isso, há de ter presente a beleza devastadora dessa Vênus do incandescente campo mexicano (“llano en llamas”). Mais do que perder tempo numa prosopografia, o narrador nos *mostra* os estragos que causa a

¹⁷¹ *Los Cuadernos de Juan Rulfo*, Edición Era, 1994, Y. Jiménez de Báez (Org.), com apresentação da viúva do escritor, “apuntes, ejercicios y borradores” do escritor em publicação póstuma.

formosura de Susana: ela é a única capaz de quebrantar a dureza granítica do ser duplamente pétreo que é Pedro Páramo¹⁷². Sua ausência o desespera, sua presença o converte em poeta: “sentí que se abría el cielo. Tuve ánimos de correr hacia ti. De rodearte de alegría. De llorar. Y lloré, Susana, cuando supe que al fin regresarías” (Rulfo, 1996, p.260). Chorar, e sobre tudo admitir o choro, é muito para um lugar onde “os homens não choram”. Para ele, ela é “la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra” (p. 262). Em fim, a morte da mulher amada traz consigo a de Páramo e, com isso, a morte de toda a população¹⁷³.

O texto alimenta a suposição de que a beleza acompanhou Susana até o último momento. Páramo viu “o céu aberto” (expressão bíblica: At 7, 56) quando, por fim, conseguiu ter a amada em sua casa. Mas ela sofria de uma enfermidade misteriosa que em poucos dias a levaria à tumba. Ao agravar-se o mal, e esgotados os recursos humanos, recorreu-se ao auxílio do sobrenatural. O P. Rentería redobra suas visitas à enferma, e quer prepará-la para receber os últimos sacramentos. Ela, nos delírios da doença, com freqüência deixava cair de lado as cobertas, ficando nua. “Así fue como la encontró horas después el P. Rentería; desnuda y dormida” (Rulfo, 1996, p.280).

Posteriormente as visitas se sucedem e a proximidade física continua, com palavras e gestos de grande ternura por parte dele - ele a chama de “hija mía”, se senta na borda da cama e põe suas mãos sobre os ombros da enferma (p.291-292). Há de supor-se que o Padre está totalmente concentrado em sua missão espiritual, preparando a enferma para a viagem à outra vida. Mas também se pode imaginar que o sacerdote pode não ter se saído ileso daquela aproximação ao formoso corpo feminino. Esta segunda dedução não está amparada no livro, mas nos *Cuadernos de Juan Rulfo*, racunho que precedeu a elaboração do romance.

¹⁷² O próprio Rulfo afirmou que muitos nomes de seus personagens são simbólicos (Jiménez de Báez, 1990, p. 63).

¹⁷³ Era realmente bonita Susana San Juan? Pode se tratar de alguém cuja beleza se deteriorou com o tempo e uma vida de padecimentos. García Márquez fez os cálculos e conjecturou que, quando Pedro Páramo conseguiu hospedar Susana na Media Luna, ela já passava dos 60 anos e ele tinha alguns anos mais que ela. Por isso a paixão entre eles seria *pasión senil sin alivio* (Valencia Solanilla, in Medina, 1989, p.310-311).

Y de pronto se dio cuenta de que estaba pensando en su cuerpo ... en el de Susana San Juan, que había mostrado los senos desnudos, flotando en el aire caliente, y el comienzo de la cintura, allí donde se enhebran los pecados de los hombres (Jiménez, 1994, p.82).

A tentação se insinua precisamente no momento da missa. O padre tenta rechaçá-la, inclusive fisicamente, sacudindo a cabeça: “él no era hombre. Lo había sido, ahora pertenecía a otra humanidad”. Como sacerdote, dedicado ao “sacro”, *assumptus*, não podia nem pensar em aqueles seios “prendidos en el aire, sostenidos por el aliento. Los senos, nidos de amor”. Junto com a imagem vem o nome, que soa em seus ouvidos como uma melodia, que brota de seus lábios como o estalo de um beijo: *Su-sa-na-san-juan...*

...y cerró los ojos estremecido sólo por ese nombre. Volvió a pronunciarlo para castigarse, sintiendo que era un fuste de fuego que le partía la cara y, al hacerlo, encontró otra vez los senos en las letras redondas (Id., Ibid.).

A persistência destas imagens sugere que aquela Susana continuou com ele mesmo depois que a enferma da Media Luna morreu e foi sepultada.

Ao inquirir sobre as possíveis razões que terá tido Rulfo para descartar esse colóquio interior de Rentería, “a pesar de su calidad literaria”, a organizadora dos *Cuadernos* encontra mais de uma razão. Assinala, em primeiro lugar, a economia do estilo cultivado pelo escritor. Diz textualmente num ensaio publicado posteriormente:

Cuando aparece, la descripción erótica no se detalla hasta anular prácticamente toda sugerencia, como ocurre con tantos textos contemporáneos, que lejos de exaltar la imaginación del lector lo transforman en un observador pasivo (Jiménez, 1997, p.537).

Esta compostura de Rulfo se encontra em sintonia com seu propósito de “dejar hilos colgantes” para que o leitor os una de maneira coerente, isto é, conferindo-lhes sentido. Qual sentido? (A cena em que o padre encontra Susana nua e dormindo é bruscamente interrompida. Outra cena similar termina com

reticências. O narrador “no vio”, e se viu não quis *contar* nem *mostrar*¹⁷⁴. Deteve-se bruscamente como se estivesse à beira de um abismo. Cabe ao leitor debruçar-se sobre o texto para sondá-lo. (A poética do silêncio rulfiana possibilita essa aventura¹⁷⁵).

2.3 Perplexidades Doutriniais

Voltemos a à cena do fragmento 14 (p.201-203) de *Pedro Páramo*: o funeral de Miguel Páramo. Aproximando-nos do P. Rentería, novamente, perceberemos algumas de suas vacilações frente ao poder e à prepotência de Pedro Páramo. Um narrador onisciente nos “conta” o que ocorreu no dia do enterramento do garoto. —Rentería se debate entre perdoar ou não perdoar o assassino de seu irmão, violador de sua sobrinha e autor de outros vários crimes. O perdão de Deus parece depender da concessão de seu perdão, numa aplicação muito peculiar de das palavras atribuídas a Jesus Cristo: “Aqueles a quem perdoardes os pecados ser-lhes-ão perdoados; aqueles aos quais não perdoardes ser-lhes-ão retidos” (Jn 20, 22; Mt. 16,19). *Peculiar* porque o perdão neste caso implica um efeito retroativo¹⁷⁶, já que Miguel Páramo morreu sem haver se confessado.

Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones Hay esperanza, en suma ... para nosotros. Pero no para ti, Miguel Páramo, que has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia (Rulfo, 1996, p.201).

¹⁷⁴ O cinema registra casos análogos. Em “Bela da tarde”, Buñuel apresenta uma cena em que um cliente mostra às moças do bordel uma caixinha, cujo conteúdo as alvoroça sobremaneira. Que haveria dentro da caixinha? - pergunta o espectador. O próprio Buñuel, quando perguntado a respeito, disse ignorar por completo (J. G. Couto, FSP, 20/02/2000, Mais, p. 7).

¹⁷⁵ Arrigucci Jr. (1987) explica as reticências de Rulfo aplicando-lhe a máxima de Wittgenstein: “aquello de que não se pode falar, deve-se calar” (*wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen*) (Wittgenstein, 1994, p.130). O silêncio de Rulfo, tanto em sua vida como em sua literatura, impressionava muita gente. A podada que ele aplicou a seus textos visava participação ativa do leitor. Rulfo foi capaz de “expresar el silencio con palabras” (Melgoza, 1984, p.10).

¹⁷⁶ De acordo com a doutrina da Igreja Católica, com a morte se acabam as possibilidades de orientar outra vez a vida. Morrer em pecado mortal implica a condenação eterna. As impurezas derivadas do pecado venial são purificadas no purgatório. Em *Pedro Páramo* vemos uma aplicação *sui generis* dessa doutrina: ao sacerdote é atribuído poder para reverter uma situação irreversível, qual seja: a salvação de Miguel Páramo, morto em pecado.

Rentería, como sacerdote, está investido da faculdade de julgar, que pode se manifestar como absolvição ou condenação: "... a quem perdoardes os pecados", etc. Como cristão tem obrigação de perdoar as ofensas, não só sete vezes, "mas até setenta e sete vezes" (Mt 18, 21-22; Lc 17, 4). No entanto, ser cristão e sacerdote não o tornam imune ao sentimento humano experimentado ante as ofensas, principalmente de quem se esperaria reconhecimento e gratidão. De fato, se não tivesse sido a intervenção do eclesiástico, Miguel Páramo teria terminado como Abundio Martínez, Juan Preciado ou como tantos outros que Páramo tão só gerou e "llevó a bautizar".

Ao solicitar o perdão para o filho, o cacique admite: "Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su hermano ...; el caso de su sobrina...; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir" (p. 202). As palavras são seguidas de um gesto suscetível de várias leituras: Páramo deixa um punhado de moedas, "como limosna para la iglesia". Rentería não as recusa, embora não as aceite em atitude bajuladora. Depois de um desabafo "blasfemo" diante de Deus – "son tuyas, ... él puede comprar la salvación... – se mete en la sacristía y llora hasta agotar sus lágrimas". Por fim admite: "está bien, Señor, tú ganas" (p. 203). Fica clara a concessão do perdão, não sem uma dor intensa, que se faz maior ainda porque está tingida de humilhação (Trigo, 1987, p.327). De fato, um pouco mais adiante o padre admite sua dependência econômica dos poderosos, já que dos pobres só se pode esperar orações, "y las oraciones no llenan el estómago" (p. 207).

A seguir constatamos as cismas do P. Rentería ao enfrentar uma situação semelhante à anterior (p.206-208), mas diferente em mais de um aspecto. A situação anterior era a de um pecador empedernido que morre sem haver se confessado e por quem seu pai intercede. (A de agora é a de uma cristã que viveu como tal durante a vida toda, mas que se suicida - Eduviges Dyada -, e quem intercede por ela é a sua irmã María. Convém ter presente que Eduviges é um dos primeiros personagens que entram em cena. Juan Preciado pede hospedagem a ela, por sugestão do arriero Abundio. Pela conversa, relativamente prolixa, entre a anfitriã e o hóspede nos

enteramos que Eduviges e Dolores, mãe de Juan Preciado, haviam sido amigas íntimas, e que a amizade deveria durar além da morte: “nos hicimos promesa de morir juntas” (p.187). No diálogo, em que quase exclusivamente Eduviges fala, são feitas veladas alusões ao suicídio, como meio para “acortar las veredas” ao céu. “Todo consiste en morir, si Dios quiere, cuando uno quiera y no cuando El lo disponga. O forzarlo a disponer antes de tiempo” (p. 187). (Só mais tarde saberemos, junto com Juan Preciado, que a mulher que o hospedou naquela primeira noite em Comala e que “estuvo a punto de ser su madre”, é uma alma penada. “Pobre Eduviges, debe de andar penando todavía” (p. 210), lamenta Damiana Cisneros, nova anfitriã do recém chegado.

Mais uma oportunidade que é oferecida para adentrar no interior de Renteria é o dialogo com a sobrina, um pouco depois do enterro de Miguel Páramo (p.206-08). Recomposto de seu abatimento, o pároco conversa com a sua sobrinha. O tema não podia deixar de ser: a morte de Miguel Páramo. Ela o manda para o inferno, literalmente: reza pela sua condenação. O êxito de sua súplica é duvidoso, como seu tio lhe explica, posto que muitas outras pessoas, quem sabe se por causa de dinheiro, pedem a salvação do defunto. Aqui chocam-se duas questões que supõem uma concepção teológica ingênua por parte da sobrinha, e irônica por parte do tio-sacerdote. A menina “pide a los santos con todo su fervor” a condenação do defunto. Implorar a ajuda sobrenatural para provocar algo negativo – vingança ou castigo – é algo estranho ao espírito **cristão**¹⁷⁷. A outra questão choca pelo jocoso: duas pessoas ou dois grupos pedem algo contraditório – a salvação e a condenação de um mesmo defunto¹⁷⁸ – sugere algo semelhante à lei da oferta e da procura: “ganhará” aquele que oferecer mais, ou seja, quem rezar mais. A questão não se dirime aí, mas se conclui admitindo este fato: se o preço para tirá-lo do seu caminho era perdoar-lhe, valia a pena pagar esse preço (p.205).

¹⁷⁷ O “Catecismo Holandéz” observa que, à diferença de certos episódios do Antigo Testamento, nenhuma das intervenções milagrosas de Jesus teve caráter de punição (p. 109). O episódio da maldição da figueira por carecer de fruto tem valor meramente simbólico. A atitude de Ana, mesmo a de Macario no conto de mesmo nome, espelha o conceito popular das forças sobrenaturais, capazes de agir de forma positiva ou negativa, segundo convenha ao cristão que implora por elas.

Ao cair da tarde, depois do enterro, os peões da Media Luna comentam o acontecimento. Quando o corpo de Miguel Páramo estava na igreja, a caminho do cemitério, o narrador diz: “aquel cuerpo pesaba mucho en el ánimo de todos”. O sentido desta frase é esclarecido com os comentários dos empregados de Páramo: “a mí me dolió mucho ese muerto – dijo Terencio Lubianes”. E, em seguida, explica o motivo de tamanha “dor”: “Todavía traigo doloridos los hombros” (p. 205). As opiniões irônicas dos outros peões confirmam a dor minguada que a morte do “patroncito” provocou. Um deles se expressa sem ambages: para mim, que querem que lhes diga? “Pienso que se murió muy a tiempo”. Os arrieiros que vêm de Contla e pernoitam em *La Media Luna* dão sua contribuição: contam que a alma de Miguel continua na mesma atividade que o corpo dele costumava fazer: seduzir, violentar mulheres. A conversa reanima os peões, cansados pela ida ao cemitério e obrigados a levantarem cedo no dia seguinte (p.206).

A queda de estrelas cadentes, mencionada no fragmento anterior, é comentada de novo no começo deste, em que se afirma o senlório do céu sobre a noite. “Entonces el cielo se adueñó de la noche” (p. 206). E o remorso¹⁷⁹ toma conta do P. Rentería, de forma a impedir-lhe de pegar no sono. Ele repassa suas omissões diante das múltiplas *comissões*, ou seja, ações delituosas dos Páramo, e é embargado também por sentimento de culpa. Sua claudicação diante dos grandes contrasta com sua intransigência diante dos pequenos. É justamente isto o que ocorreu com as irmãs Dyada: Eduviges que se suicida e María que intercede, inutilmente, pela sua irmã. Ao acabar com sua vida, Eduviges jogou fora toda uma vida de amor ao próximo. “Y para qué purificar su alma, si en el último momento...” (p. 207).

O pároco de Comala parece estar em dia com os ensinamentos bíblicos a respeito de esmola e ajuda ao próximo, tanto do Velho Testamento (Tob 2, 1s; Prov

¹⁷⁸ Em *Macario* encontramos algo semelhante: a tia do rapaz tem a sua disposição uma esquadra de santos, prontos a entrar em ação assim que ela solicite. A intervenção poderá ser positiva, premiando, ou negativa, arrastando Macario para o inferno (Cap. I, 3).

¹⁷⁹ O remorso aparece de modo especial em *Talpa*. Mas a consciência de pecado não conduz a um arrependimento que corresponda a um perdão libertador. Daí a angústia dos personagens rulfianos, tanto nos contos como no romance. Nem o próprio sacerdote escapa, ao lhe ser negada a absolvição pelo colega de Contla.

21, 13; Dan 4, 24; Eclo 3, 30) como do Novo (Mt 6, 1-4; Lc 12, 21. 33s, etc.). O texto sacro estabelece uma estreita relação entre as obras de misericórdia e a purificação da alma. O trágico é que essa “alvura”, obtida às custas de muitos e prolongados sacrifícios pode se converter em “negrura” no primeiro descuido, com o menor pecado.

Ella sirvió siempre a sus semejantes. Les dio todo lo que tuvo. Ellos, en cambio, abusaron de su hospitalidad por esa bondad suya de no querer ofenderlos ni de malquistarse con ninguno. Pero ella se suicidó. Obró contra la mano de Dios (p. 207).

Encontramos, em seguida, duas expressões referentes, uma à fatalidade do gesto – “no le quedaba otro camino” – e outra referente à motivação do mesmo – “se resolvió a eso también por bondad” (p. 207). Paradoxo que beira a contradição. Para o sacerdote, no entanto, a maldade do suicídio prevalece sobre qualquer bondade que possa ter-lhe precedido. “Falló a última hora ... en el último momento. Tantos bienes acumulados para la salvación, y perderlos así de pronto” (p. 207). À luz destas considerações, é possível compreender melhor os interrogantes de Rentería a respeito dos pobres que o procuram para que interceda por eles junto a Deus. Mas, o que conseguem com a fé? Ir no céu?, purificar suas almas? (p. 208). “O céu está tão longe!”, observa Edvigés; a alma pode se sujar com qualquer desliz, segundo a opinião do próprio vigário. Os cristãos de Comala estão num beco sem saída.

Em seguida, se faz alusão às missas gregorianas como tábuas de salvação para a defunta.¹⁸⁰ Mas isso implicaria gastos que Maria não poderia se permitir de modo algum. E a intercessão pessoal do padre? O próprio Rentería parece não confiar em seu poder espiritual. Afinal de contas, “¿qué sabía él del cielo y del infierno?” – se pergunta (vide supra).

¹⁸⁰ As missas gregorianas devem ser celebradas durante 30 dias consecutivos. Com elas se garante a salvação do defunto. A eficiência do ato depende da celebração ininterrupta. Assim sendo, o sacerdote celebrante se faz credor de um emolumento, “esmola” especial. Susana San Juan se rebela contra essa comercialização das coisas do além, como veremos em seguida. Sua revolta, sentida posteriormente, será contra todo tipo de opressão sofrida pelas mulheres de seu tempo (Cap. III).

Esta cena reflete a teologia tradicional, tanto a respeito do suicídio como no tocante ao pecado. Quem se mata transgredir o quinto mandamento: “não matarás”. A suposta simultaneidade do ato pecaminoso com o da própria morte exclui a possibilidade do arrependimento, existente quando se trata de qualquer outro pecado¹⁸¹. Por outro lado, o conceito tradicional de pecado é tal que basta um simples ato, talvez até involuntário, para dar cabo a toda uma vida moral e ordenada de maneira cristã. A salvação parece mais um jogo de sorte em que o menor desacerto põe a perder todos os pontos ganhos anteriormente. Rentería, embora não manifeste isto explicitamente, põe em questão essa doutrina. Pressente que a condenação eterna de um cristão não pode depender de uma ação momentânea, executada sabe lá em que circunstâncias, nem a salvação é conseguida mediante arrependimento de última hora, ou com intercessões encarregadas ou pagas, como uma mercadoria qualquer¹⁸².

As mortes de Miguel Páramo e de Eduviges Dyada, irmanadas no trágico, totalmente opostas quanto ao social, remetem a um terceiro funeral: o da mãe de Susana San Juan (Rulfo, 1996, p.253-55). Este último acontece em uma atmosfera de abandono e desolação, religiosa e humanamente falando. A defunta era tuberculosa: o medo de contágio superou qualquer outro sentimento, inclusive o de solidariedade humana, ou o de sentimento cristão, que costuma aflorar em casos extremos como é a morte de um ser querido. As cadeiras arrumadas para o velório ficaram vazias, “la muerte no se reparte como si fuera un bien” (p. 254); para levar o corpo ao cemitério tiveram que contratar homens, que iam “sudando por el peso ajeno, extraños a cualquier pena” (Id., Ibid.). Em relação ao religioso, enquanto foi Susana San Juan quem decidiu, ela não pediu nem permitiu a presença do sacerdote. Isto explica sua atitude quando o emissário eclesiástico lhe oferece as missas gregorianas pela sua mãe morta. Ela simplesmente manda o recado: (a falecida) “no

¹⁸¹ O “Catecismo de la Iglesia Católica”, publicado sob os auspícios do papa Juan Paulo II, suaviza a doutrina tradicional no tocante ao suicídio, por admitir atenuantes. Permite, além disso, que se reze pelo suicida, o que implica não considerá-lo, *ipso facto*, um réprobo (ns: 2282-2283).

¹⁸² A teoria da “opção fundamental”, desenvolvida nas últimas décadas, daria razão ao padre de Comala. Todo ser humano, na hora da morte, terá oportunidade de decidir em completa liberdade. E sua opção penderá numa direção ou em outra, conforme o rumo que tenha seguido durante a vida.

dejó dinero. ¿Qué no saldrá del purgatorio? ¿Quiénes son ellos para hacer la justicia, Justina?” (p. 254)¹⁸³.

Comparemos a pergunta objetiva de Susana San Juan com o questionamento de Rentería: “¿qué sabía él del cielo y del infierno?” (p. 208). O que o sacerdote esboça como grito de angústia, aparece em forma de rebelião aberta na boca de Susana. A atitude observada em relação à mãe falecida será a mesma na hora de sua própria morte. Chama-la-ão de louca, e ela está disposta a admitir isto antes que abdicar de suas convicções.

As cavilações do padre Rentería surgem ao se confrontar a teologia de Trento ensinada e pregada naquela época. Dela deriva a incerteza com respeito à salvação e à correlativa certeza de condenação. Ignorando as numerosas passagens bíblicas que falam de um Deus amigo, amoroso e também amante de seu povo, se dá ênfase aos castigos e às ameaças: *no sabe el hombre si es digno de amor o de odio* (de parte de Deus), se deve trabalhar no negócio da salvação *con temor y temblor*, etc. Passado quase meio século, um dos personagens do *Evangelio segundo Jesus Cristo*, (p. 209), de José Saramago, dirá: *o homem é livre, Sim, para poder ser castigado*.

— O padre de Comala oscila também entre o confronto e a submissão ao cacique local, assim como seus paroquianos. A primeira opção traria conseqüências imprevisíveis, pois “Pedro Páramo no se anda con cosas” (p. 206). E Rentería não tem vocação para herói. Mas também não é um cínico aproveitador. Por isso que, ao se decidir pela segunda opção, aceitando as moedas de ouro, *limosna para su iglesia*, mergulha nos escrúpulos. Outro dilema que se coloca ao sacerdote é relativo à doutrina ou a teologia. De acordo com os ensinamentos que deve transmitir, uma vida de boas obras pode acabar em condenação por uma debilidade de última hora. “Y para qué purifican su alma si al último momento...” (p. 207). Por outro lado, uma existência pecaminosa pode terminar em salvação à condição de que haja quem interceda pelo pecador ou ministre os sacramentos à última hora. Esta segunda possibilidade geralmente está associada com certa facilidade econômica. Em outras

¹⁸³ Note-se a aliteração: “justicia – Justina”. Anteriormente encontramos que o P. Rentería *no se sentía mal, sino malo*. Quando A. Morones deu a filha como esposa a L. Lucatero, *para perpetuarse*, a entregou *ya perpetuada*, etc. Recursos como esse são freqüentes na prosa poética de Rulfo. (Jiménez de Báez, 1990, p.66-67).

palavras, a salvação pode ser comprada. *Simonia* pura, condenada na Bíblia e causa da rebelião luterana do século XVI¹⁸⁴. Rentería, pois, fica na corda bamba. Tal situação não pode durar: ou aceita, resignado, o *status quo*, ou se rebela contra ele. Por fim, ele se decide pela segunda opção ao aderir à revolução cristera. Segundo Rodríguez Monegal, em “Pedro Páramo todos buscan y se buscan. Rentería se busca y encuentra finalmente en la rebelión de los Cristeros, pero ya fuera de la novela” (Rodríguez Monegal, 1992, II, p.185).

O mundo misterioso traçado por Rulfo em *Pedro Páramo* seria outro sem o cenário mítico-religioso que lhe serve de fundo e sem a ubiquidade do cristianismo católico daquele rincão do México. Guardadas as devidas proporções (*mutatis mutandis*), o mesmo se pode afirmar a respeito da literatura ocidental e da cultura greco-romana, tamisada pelo cristianismo. No campo específico da literatura, a influência tem sido exercida principalmente por meio dos escritos bíblicos (Frye, 1973, p.21). A sobrevivência e convivência da mitologia clássica e do cristianismo no Ocidente é descrita com maestria por Borges. Um de seus personagens observa a reaparição, ininterrupta ou cíclica, de duas histórias: “la de un bajel que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota” (Borges II, 1952-1972, p.448).

A horizontalidade e a verticalidade, imanência e transcendência simbolizadas nessas histórias representam a mola propulsora do ser humano. Sendo assim, “a mais humana das artes” (Amoroso Lima, 1966, p.185) não fará senão girar em torno dessa bipolaridade. Sendo os temas da literatura pouco numerosos, as maneiras de abordá-los são virtualmente ilimitadas. A inovação consistirá em apresentar de maneira nova os temas de sempre. O romancista atual enfrenta o *velho problema*, isto é, *o que dizer e como dizê-lo*. “No es cierto que un argumento tenga una sola forma, pero sí que posee una *más afortunada* que las restantes (Sanz Villanueva, 1976, p.233. Grifo meu).

Juan Rulfo, imbuído das técnicas literárias da primeira metade do século e arraigado ao solo mexicano, forja uma forma de narrar que dá nova vida a temas

¹⁸⁴ O termo deriva de Simón, o mago, que quis comprar dos Apóstolos, o poder realizar portentos. A recusa de S. Pedro foi violenta: “perece tú junto con tu dinero” (At 8, 20).

fartamente trilhados por seus colegas mexicanos. Para o assunto que se propôs abordar adotou uma forma bem moldada, uma estrutura complexa, “pero no por seguir la moda actual, sino porque el propio tema exigía esa aparente confusión” (González Boixo, 1983, p.194). *Pedro Páramo* é uma obra na qual o tema e a forma constituem uma simbiose. Mariana Frenk, tradutora de Rulfo para o alemão, observa:

La característica sustantiva de esta nueva novela, comprobable en toda obra importante del género, es la disolución de la tradicional estructura, disolución radical o parcial, realizada con diferentes recursos (Frenk, 1998, p.117).

A presença do sacerdote no mundo de Comala não significa novidade nenhuma. A narrativa latino-americana está repleta de exemplos deste tipo (González Padrón 1983; Pinillos 1987). Tampouco teria muito a oferecer se o papel do pároco se reduzisse à oposição de herói ou vilão. Sua missão se destina a servir como mediador entre Deus e os homens, mas sua pusilanimidade o reduz a mero instrumento de um deles, Pedro Páramo, o deus de Comala. Rentería fracassa também no que é característico ao seu ministério: o espiritual. Susana San Juan morre sem penitência, Eduviges se suicida, Dorotea, devota frequentadora da igreja, é o alcagüete de Miguel Páramo.

Angustiado pelo remorso, busca consolo no colega de Contla. Consolo que lhe é negado. Por que? O leitor tem que raciocinar: um dos requisitos para uma “boa confissão” é o propósito de emendar-se, e Rentería não dá mostras de querer enfrentar Páramo para reverter a situação de pecado habitual instalada em Comala¹⁸⁵. O caráter sacerdotal, impresso com a ordenação, não faz o sacerdote invulnerável a todo tipo de fraqueza, nem o imuniza do desespero que, surpreendentemente, o lança à rebelião.

¹⁸⁵ Na prática, a atitude do Sr. Padre de Contla é uma exceção. O mais comum é outorgar a absolvição sem as exigências de rigor. O mesmo acontece com a administração dos sacramentos do batismo, confirmação, matrimônio, etc. É este o tipo de cristianismo vivido atualmente.

Muitos traços que caracterizam a narrativa moderna são encontrados na passagem de *Pedro Páramo* comentada nesta seção. No fragmento nº 14 a história é contada por um narrador onisciente que cede um pouco espaço aos diálogos entre os personagens e outro pouco às considerações íntimas do sacerdote. No fragmento nº 17, ao contrário, conseguimos nos aproximar diretamente das reflexões de Rentería no que concerne à paroquiana “condenada” apesar de haver vivido de maneira cristã; e a Miguel Páramo, “salvo” oficialmente, porque seu pai, junto à súplica, ofereceu uma soma de dinheiro como *limosna para la iglesia*. O ensimesmamento do Padre é momentaneamente interrompido por María, que intercede pela sua falecida irmã. Graças a esse monólogo interior que “nos traspassa directamente la conciencia del protagonista, sin ninguna clase de mediación” (Sanz Villanueva, 1976, p.261), percebemos também as dúvidas do sacerdote: a salvação da suicida poderá ser obtida “tal vez, si acaso las misas gregorianas” (Rulfo, 1996, p.208). A lista canônica, oficial, dos bem-aventurados é colocada em cheque. Afinal, “¿qué sabía él del cielo y del infierno?” (Id., Ibid.).

Sabemos que sob o aspecto econômico o pároco de Comala está à mercê de Páramo. Se a isso se junta o fracasso no campo espiritual, o que resta? A complexidade do personagem Rentería cresce devido à natureza dos problemas que o atormentam: trata-se de questões que transcendem o âmbito da vida temporal e adentram os meandros da moral e da teologia, num campo específico: a escatologia. As fórmulas dogmáticas, *vozes autoritárias* (Bakhtin) que se manifestam mediante uma classificação simplista entre bons e maus, santos e pecadores, têm vigência nos fundamentalismos de todos os credos, principalmente nos que arrogam a si o dom da infalibilidade; mas não na paróquia de Comala donde não é fácil, talvez nem possível, traçar a linha divisória entre o bem e o mal, a virtude e o pecado. Nos casos examinados predomina a ambiguidade. Por isso a indecisão, a dúvida, o desespero e, posteriormente, a rebelião. Tudo isto transmitido por meio de um discurso *dialógico*, de acordo à terminologia bakhtiniana, ou em *presentación dramática* segundo Lubbock y Booth.

O papel preponderante que a religião desempenha em *Pedro Páramo* confere a seu ministro uma atuação destacável. O P. Rentería segue, em importância, depois do casal Páramo – Susana e de Juan Preciado; pode ser considerado como um dos protagonistas. A contradição implicada na pluralização do termo fica a cargo da narrativa moderna. Nela os heróis não são nada heróicos, e com frequência têm de compartilhar a cena com personagens secundários que, *ipso facto*, adquirem certa proeminência. Entre as características do herói do romance moderno, indicamos duas perfeitamente aplicáveis aos personagens rulfianos: insignificância, ausência de traços impressionantes, de um lado, e herói coletivo, de outro (Sanz Villanueva, 1976, p.278-279). O extremo desse despojamento ocorre quando o personagem é privado até do nome. O personagem de Kafka no *Proceso*, é simplesmente K. Algo parecido ocorre com o vigário de Comala: ele desaparece debaixo da batina, nem sequer tem nome próprio¹⁸⁶, tem apenas uma função. A Igreja que ele representa o absorve, e também o anula.

Antes de que a instituição o aniquile, Rentería se rebela. A troca do púlpito pelo campo de batalha, falando de maneira literal e metafórica, supõe um lance corajoso por parte do sacerdote. Ao abrir mão da relativa segurança econômica, deixa também as certezas doutrinárias. Agora poderá maldizer a quem antes tinha que bendizer, mandar para o inferno a quem antes tinha que mandar para o céu, e viceversa. Poderá encarar de homem para homem os Pedros Páramo que fazem do campo mexicano um páramo, isto é um sertão estéril, poderá também expressar sem tapulhos seus sentimentos às Susanas que lhe cruzem o caminho. Poderá, em fim, ser ele mesmo.

3 Rentería na Rebelião

As referências explícitas à rebelião cristera na obra de Rulfo são relativamente poucas, mas se considerarmos o ar que se respira em *Pedro Páramo*,

¹⁸⁶ O sobrenome “Rentería” tem conotação comercial. Dado o esmero com que Rulfo escolhe o nome de seus personagens, não se exclui a possibilidade de alusão à comercialização das práticas religiosas, de outrora e também de agora.

se deduz que este conflito político-religioso constitui o contexto em que se passam os acontecimentos narrados. Esta afirmação é complementada pelas declarações de Rulfo em suas entrevistas. Os críticos acrescentarão pouco ao que já disseram o autor e seus personagens. Uma explicação resumida sobre o movimento cristero ajudará a colocar cada coisa em seu lugar.

3.1 O Contexto

Juan Preciado e Dorotea, em sua vida além-túmulo (ou mais adequado seria dizer “em-túmulo”) ouvem a voz de uma das inumeráveis vítimas de Pedro Páramo. As torturas sofridas por ordem do cacique lhe deixaram coxo, manco e torto, mas não morreu. Foi a intervenção dos “cristeros” que acabou matando-o. “Y cuando le faltaba poco para morir (a Pedro Páramo) vinieron las guerras de los *cristeros* y la tropa echó rialada con los pocos hombres que quedaban. Fue cuando yo comencé a morir de hambre y desde entonces nunca me volví a emparejar” (Rulfo, 1996, p. 258).

Na conversa do Tilcuate, peão de Páramo metido a revolucionário, com seu patrão ouvimos as últimas novidades em matéria de levantes e levantados. A bomba é o levante do P. Rentería. Irão com ele ou contra ele? Apesar do conselho de Páramo de lutar em favor do governo, o Tilcuate opta por seguir Rentería. “Me iré a reforzar al padrecito. Me gusta como gritan. Además, lleva uno ganada la salvación” (Rulfo, *Ibid*, p. 296)¹⁸⁷.

Já no fim do romance vemos o tropeiro Abundio comprando bebida para consolar-se da morte de sua esposa, “la Cuca”. Ela morreu sem ter recebido o último sacramento da Igreja porque “el p. Rentería andaba en el cerro, en la revuelta”. Diante da consternação da dona da loja, o tropeiro se mostra indiferente: “¿A nosotros qué nos importa eso, madre Villa? Ni nos va ni nos viene” (p. 299).

¹⁸⁷ O Tilcuate se refere à consigna dos revolucionários, que era: *Viva Cristo Rey!*, daí o apelido de “Cristeros”. Frequentemente o grito era acompanhado de expressões nada piedosas: *Viva Cristo Rey / primero la vaca y después el buey!* Há aqui uma alusão ao gado das fazendas que os guerrilheiros confiscavam. Não era infrequente acrescentar, ao anterior, um “hijos de la chingada”, como grito de desabafo (Paz, 1998, p.82).

Em *El llano en llamas*, a revolução cristera também aparece. Esse é o tema do conto “La noche en que lo dejaron solo”. Além disso, em “Anacleto Morones” pode se ver outra sutil alusão ao movimento cristero. O título do conto se faz do amálgama do nome de um líder cristero (Anacleto González Flores), com o sobrenome de um funcionário de Calles, responsável em grande parte pela repressão religiosa: Morones¹⁸⁸. Há, porém, nesse conto, uma referência explícita ao movimento. Lucas Lucatero diz ter-se confessado quando foi obrigado, a ponta de fusil, pelos “cristeros”. Então confessou o que tinha feito e o que iria fazer, “me confesé por adelantado”. Outra referência um tanto velada ao conflito cristero é encontrada em “Nos han dado la tierra”. O narrador, um dos camponeses “aquinhoados” com uma planície estéril e ressequida, vai caminhando com seus companheiros. Vão a pé porque lhes tiraram o cavalo e a carabina (Rulfo, 1996.p. 8-9); na opinião de Manuel Durán (1990, p.28) se trata de ex-cristeros desmovilizados depois o “acordo” entre os bispos e o governo (ver 3. 2 deste mesmo capítulo).

Há que acrescentar o que diz o próprio Rulfo *ipsis literis* ao que dizem os personagens rulfianos sobre a “Cristiada”. Entrevistado por Sylvia Fuentes, o escritor fala de um padre que pediu à família Rulfo para esconder seus livros porque ele teve que fugir por causa da revolução. “Cuando la Cristiada, cuando empezó la Cristiada, nosotros vivíamos frente al curato. Y el curato lo convirtieron en cuartel. Entonces el cura llevó a guardar la biblioteca a mi casa. Y me la leí toda, ¿no?”. Em seguida, fala do padre Serrano, de Zapotlán, quem os militares enforcaram “por muherengo”, acrescentando alguns detalhes (Rulfo, 1996, p.472)¹⁸⁹. Deixando seu habitual mutismo, ao abordar o tema cristero, Rulfo se torna prolixo, e dá mais informações do que as solicitadas pela entrevistadora.

¹⁸⁸ Anacleto González Flores foi o fundador e presidente da “Liga Defensora de la Libertad Religiosa”. Quando a “Liga” decidiu pela luta armada, Anacleto foi perseguido e sumariamente fuzilado. Luis Morones foi o ideólogo que sugeriu a fundação de uma “Igreja mexicana”. A idéia da nova igreja não prosperou, pois seu “patriarca” Joaquín Pérez, ancião e enfermo, renunciou e se reconciliou com a igreja católica antes de morrer (Schlarman, 1984, p.600– 601).

¹⁸⁹ Meyer (1976, I, p.46) fala do “P. Sedano, párroco de la Punta, Colima”. Em sua obra posterior (1997, II, p.23) traz uma fotografia do “Señor Cura Sedano de Zapotlán el Grande, Jalisco”, enforcado em uma árvore. Em nenhum destes dois textos o historiador trata das aventuras amorosas do sacerdote. Este

Em outra ocasião, o escritor explica o porquê da violência que aparece no seu romance: “La presencia de la muerte en Pedro Páramo no fue intencional. Fue simplemente una consecuencia de la atmósfera de la obra. Los lugares donde situé Pedro Páramo son una zona casi despoblada por la revolución cristera: los ricos se fueron y no volvieron, y los pueblos son más bien fantasmas” (Chumacero, 1989, p.47). O conflito “cristero” tem certamente a ver com o abandono em que ficaram os povoados da região, mas não é a única causa. A pobreza e a falta de perspectivas faz com que as pessoas, principalmente os jovens, emigrem, alguns para os Estados Unidos. Algo disso transparece nos contos “Luniva” e “Paso del Norte”.

Em outra entrevista, Rulfo apresenta uma síntese do que, na sua opinião, foi o conflito cristero:

La revolución cristera fue una guerra intestina que se desarrolló en los estados de Colima, Jalisco ... contra el gobierno federal. Es que hubo un decreto donde se aplicaba un artículo de la Revolución (Constitución de 1917), en donde los curas no podían hacer política en las administraciones públicas, en donde las iglesias eran propiedad del estado Claro, protestaron los habitantes. Empezaron a agitar y a causar conflictos. Son pueblos muy reaccionarios, pueblos con ideas muy conservadoras, fanáticos...(Ruffinelli, in *Juan Rulfo – Obra completa*, Biblioteca Ayacucho, 1977, prólogo, p. XII), (citada doravante como Rulfo 1977).

A reação do povo à repressão do governo pareceu a Rulfo desproporcional e sem cabimento. Essa opinião, não isenta de subjetividade, é compreendida principalmente se sabemos que o escritor e seus familiares foram vítimas de atropelos causados pelos cristeros. Há, no entanto, opiniões respeitáveis que julgam a atitude de Calles, provocadora do conflito, como uma reação sem justificativa nenhuma. Cabe assinalar principalmente o parecer de J. Meyer, acima citado, bem como J. Scharman (ver bibliografia).

sobrenome é encontrado também em *Pedro Páramo*. Fulgor Sedano é o mordomo da Media Luna e quem pratica os numerosos crimes planejados pelo cacique.

Se a opinião de Rulfo sobre a Cristiada é predominantemente negativa¹⁹⁰, não nos surpreende que os estudiosos de sua obra partilhem o mesmo ponto de vista. Ruffinelli, após expressar a opinião do próprio Rulfo sobre o movimento cristero, exposto anteriormente, exprime o seu próprio, definindo a revolução como “verdadero movimiento popular instigado por la Iglesia, cuyos intereses tan mal parados habían salido del proceso revolucionario y la Constitución de 1917” (In Rulfo, 1977, p.XIII). Mais sumário e carente de base histórica é o comentário de Sommers na breve introdução ao romance de Rulfo: “su familia fue diezmada por las guerras de los cristeros, rebeliones dirigidas por la iglesia contra el gobierno de 1926 – 1928” (Sommers, 1969, p.92). De igual teor é a opinião de quem atribui aos cristeros o assassinato do pai de Juan Rulfo: “Rulfo lost his father at the age of seven in the revolt of the Cristeros which took place in the late 1920s”¹⁹¹.

Podemos citar ainda outra opinião que, sendo ainda mais genérica, se mantém equidistante dos beligerantes de ambos os lados:

San Gabriel y demás pueblos de la comarca estaban en el abandono. La última contienda entre mexicanos, la Guerra Cristera, encontró en el sur de Jalisco un importante escenario. Los soldados del gobierno y los rebeldes pusieron en práctica entonces los mecanismos más crueles para martirizar, para matar (López Mena, 1993, p.42-43).

As opiniões expostas mostram como a obra de Rulfo está impregnada do ambiente pós-revolucionário, no qual teve lugar o conflito cristero. “De ahí que “la rebelión cristera” sea un telón de fondo imprescindible en su narrativa” (Ruffinelli, in Rulfo, 1977, p.XII). Trejo Fuentes (1998), em sintonia com outros estudiosos dos escritos rulfianos, chega a opinião semelhante. A formação religiosa de Rulfo, católico como a maioria dos habitantes da região, sofreu o impacto da violência, cometida contra a religião, por um lado, e em sua defesa, por outro.

¹⁹⁰ Exceção seja feita ao conto *La noche en que lo dejaron solo* em que o autor faz menção à violência indiscriminada do exército e à ironia do acaso de que quem se salvou foi justamente quem se deixou levar pelo sonho, ou seja, quem não se cuidou em precauções.

¹⁹¹ Introdução ao conto de Talpa em inglês, traduzido por G. D. Schade. *Contemporary Latin American Short Stories*. Edited by Pat McNees Mancini. Greenwich, Connecticut: Fawcett Publications 1974, p. 246.

No es extraño entonces que la mayor parte de los cuentos de *El llano en llamas* y una porción sustancial de “Pedro Páramo” tengan como trasfondo histórico precisamente los días aciagos de la Guerra Cristera, y que sus protagonistas estén imbuidos por las facciones de pensamiento en pugna, de un modo o de otro (Trejo Fuentes, 1998, p.47-48).

Como estamos a uma distância considerável destes acontecimentos, podemos formar uma opinião menos apaixonada do assunto. Vimos que Rulfo tem uma visão negativa da rebelião cristera, e tal emoção está refletida em *Pedro Páramo*. O escritor tem parâmetros diferentes dos do historiador¹⁹². No entanto, em caso de divergência ou contradição, o estudioso da obra literária indaga sobre a questão, consciente de que nem sempre é possível o deslindamento dos fatos¹⁹³. O anterior se justifica, e exige mais informação, ainda que sumária, do conflito armado entre a população católica e o presidente Calles - capítulo doloroso da história recente do México.

3.2 A Cristiada

“Cristeros”¹⁹⁴, “Revolução cristera” ou “Cristiada” são termos com que se designa o conflito armado entre a Igreja Católica e o Governo mexicano, de 1926 a 1929. J. Meyer, historiador francês radicado no México, especialista na matéria, prefere o vocábulo *Cristiada* por sua referência à epopéia homérica. O pesquisador explica: “La Cristiada o la historia dramática y conmovedora de un pueblo que se siente agraviado en su fe y que, por lo tanto, desafía a un gobierno de hierro y a un ejército que lo aventaja en todos los terrenos, menos en uno: el del sacrificio. Lucha desigual, lucha bíblica, David contra Goliat” (Meyer, 1997, I, p.8-9).

¹⁹² Convém recordar aqui a liberdade reivindicada por Horácio para os poetas, em nosso caso, escritores, a quem lhes é permitido *osar todo*: *Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas* (Arte Poética, nûms. 9-10).

¹⁹³ A imbricação entre o histórico e o literário data do início de ambas disciplinas: Em vez de traçar a linha divisória entre uma e outra, a interdisciplinaridade fala da convivência entre ambas.

¹⁹⁴ Mote inicialmente despectivo. Os insurretos eram assim chamados por terem adotado como grito de guerra a expressão “¡Viva Cristo Rey!”, tanto na luta como no momento em que eram fuzilados por causa de desafiar a “ley Calles” (Meyer 1976: I, 385).

Passados uns setenta anos dos “acertos” que terminaram numa espécie de acordo entre a Igreja e o Governo, o tema ainda suscita animosidade. Assim afirma o organizador do evento “Los Cristeros” ao comemorar os 70 anos do começo do conflito: “nos percatamos de que muchas heridas aún no están del todo cicatrizadas y curadas” (Ramos Medina, 1996, p.7). Meyer, 24 anos depois de haver concluído sua pesquisa que documenta minuciosamente o conflito, e com um olhar retrospectivo sobre as considerações tecidas nas últimas duas décadas, comenta:

Satanizada hace 25 años, la Cristiada tenía que ser cien por ciento reaccionaria y sus estudiosos, reaccionarios también. Mucha gente se negaba a hablar, muchos archivos no se podían consultar. Hoy en día no hay problemas y existe una corriente que quiere incorporar la Cristiada a la Revolución Mexicana, y más allá del reconocimiento legítimo de la naturaleza popular del movimiento, jalarlo hacia la izquierda, hacer de la Cristiada una lucha popular contra todas las opresiones (Meyer, in Ramos Medina, 1996, p.9).

As causas imediatas do conflito entre as instituições máximas da nação derivam da Constituição de 1917. A Revolução Mexicana de 1910–1917 não assumiu um caráter declaradamente anticlerical, mas a tendência socialista do movimento tentava, de alguma forma, limitar a hegemonia da Igreja católica.¹⁹⁵ Ademais, a Igreja havia sido aliada da ditadura de Porfirio Díaz contra a qual também se lutava. Os Constituintes reunidos em Querétaro para dar forma às aspirações surgidas com a Revolução não levaram em conta que, em matéria religiosa, 95% da população era católica. “La Constitución de 1917 proclama la separación de la Iglesia y el Estado, haciendo empero a aquélla esclava de éste” (Schlarman, 1984, p.572).

Os artigos concernentes à questão religiosa confinam o ensinamento da religião ao lar e o culto aos templos, e mesmo assim tais práticas ficam sujeitas à vigilância das autoridades (art. 3). Os templos são propriedade da Nação e poderão

¹⁹⁵ Os Constituintes de Querétaro chegaram a extremos grotescos ao discutirem a questão religiosa. Um deles sugeriu que fosse proibida a confissão individual, ou que fosse permitida apenas em presença de um agente federal. Tal proposta não teve êxito porque um de seus colegas lhe perguntou como fariam para vigiar as confissões de 14 milhões de habitantes, número dos católicos da época (Schlarman, 1984, p.572).

ser utilizados para outros fins pelas autoridades competentes (art. 27); à Igreja lhe é negado o direito de possuir qualquer tipo de propriedade. O art. 130 concede aos governos de cada estado faculdade para determinar o número máximo de sacerdotes permitido para cada entidade¹⁹⁶.

Previendo a reação, não só da Igreja mas também do povo católico, os presidentes Carranza e Obregón, que assumiram a presidência depois do movimento revolucionário, deixaram tais artigos sem regulamentação, ficando na Constituição como simples instrumento legal à disposição do governante que quisesse aplicá-lo. Esse governante foi Plutarco Elías Calles que tomou posse como presidente da República Mexicana, depois de uma eleição suspeita¹⁹⁷, no dia 30 de novembro de 1924. Uma de suas prioridades era a reforma do código penal no que se refere à matéria religiosa, ao mesmo tempo em que se regulamentavam os artigos constitucionais sobre o mesmo assunto. O resultado dessas gestões foi a “Ley Calles” de 2 de julho de 1926. A sua regulamentação propunha, a curto e médio prazo, a “desfanatização” da população mexicana, impedindo completamente o livre exercício da religião.

Indagando sobre as possíveis razões que podem haver ditado a desatinada política de Calles, Meyer assinala, por um lado, a pugna interna entre os partidários do ex-presidente e do presidente no poder, e por outro, o perigo de um confronto com os Estados Unidos por causa da questão petroleira.¹⁹⁸

El presidente Calles, acosado por mil enemigos reaccionó de forma desmedida, perdió los estribos y dio rienda suelta a los radicales de su bando, dando su gran oportunidad a los extremistas del bando católico (Meyer, 1997, p.33).

¹⁹⁶ “El caldo de brujas, conocido como Constitución de Querétaro, nunca ha sido sometido al pueblo mexicano para que lo ratifique, por la sencilla razón de que nunca sería ratificado por un voto sincero, y es, por lo tanto, la imposición de una rabiosa y fanática minoría” (Schlarman, 1984, p.575).

¹⁹⁷ Schlarman Ibid., p. 598. Há que lembrar que Calles foi o fundador do PNR (Partido Nacional Revolucionário), posteriormente PRI (Partido Revolucionário Institucional) que, mediante eleições fraudulentas, se manteve 71 anos consecutivos no poder.

¹⁹⁸ O petróleo mexicano era explorado por companhias norte-americanas. Calles, imbuído do espírito nacionalista, queria nacionalizar o petróleo, mas corria o risco de desencadear uma guerra contra o poderoso vizinho do norte, como a guerra de 1847.

Fracassadas as negociações e ignorada pelo Governo um abaixo-assinado com 2 milhões de firmas solicitando a derrogação da lei anti-religiosa (Schlarman, 1984, p.612), o Episcopado mexicano optou pela suspensão total do culto a partir de 1º de agosto de 1926 como protesto contra a “Ley Calles”¹⁹⁹. O governo interpretou tal medida como uma provocação, e a população católica, ao se ver privada de auxílio espiritual, dirigiu sua indignação contra o “novo Nero”²⁰⁰ e seus ministros. Foi assim que se desencadeou a Cristiada,

la gran guerra de los cristeros que movilizó unos 50 mil combatientes en 17 estados de la República, al sureste de una línea que corre de Juchitán – Tehuantepec hasta el sur de Sinaloa (Meyer, 1996, p.129).

Convém esclarecer, no entanto, que, à exceção de protestar contra o fechamento dos templos, a hierarquia católica não teve nenhum gesto positivo em relação aos cristeros, nem se pronunciou em confronto ao governo. A maioria dos sacerdotes e quase todos os bispos se concentraram nas cidades, em casas de católicos ricos, e foram, inclusive, hóspedes dos perseguidores (Meyer, 1976, I, p.37). O pesquisador em questão, depois de enumerar os sacerdotes que preferiram o aconchego das cidades (em número de 3.500 sacerdotes), o exíguo número de sacerdotes combatentes (apenas 5 padres entraram em luta) e os executados pelo simples fato de administrar os sacramentos sem “autorização oficial” (90 padres), chega à conclusão que:

El papel de los sacerdotes fue tan exiguo que es imposible hacerlos responsables de los levantamientos y los jefes de la guerra (Meyer Ibid., p. 49).

¹⁹⁹ “En la imposibilidad de continuar ejerciendo el Ministerio Sagrado según las condiciones impuestas por el decreto citado, después de haber consultado a Nuestro Santísimo Padre, Su Santidad Pío XI, y obtenida su aprobación, ordenamos que, desde el día 31 de julio del presente año, hasta que dispongamos otra cosa, se suspenda en todos los templos de la República, el culto público que exija la intervención del Sacerdote” (Carta pastoral del Episcopado del 27 de julio de 1926).

²⁰⁰ Meyer, pelo contrário, considera Calles como um Dioclesiano que, ao mesmo tempo que restaurou o Império Romano, desencadeou a perseguição contra os cristãos (Meyer, in Ramos Medina, 1996, p.10).

A Igreja só aparecerá na hora de recolher os frutos, na hora de “colher onde não semeou” (Mt 25, 24). Como o governo se via pressionado pelo movimento cristero, que cada vez se fazia mais forte, aceitou os bons conselhos do embaixador norte-americano Dwight Morrow²⁰¹, e abriu negociação com os bispos. Nem eles, nem Calles levaram em consideração os Cristeros. Eles foram obrigados a entregar as armas, coisa que fizeram não sem resistência, pois não confiavam no governo²⁰². A hierarquia contentou-se com uma margem de tolerância permitida pelo governo, sem ter exigido derrogamento das leis anti-religiosas, nem mesmo trato digno aos combatentes a quem deviam o recuo de Calles. A normalização das relações entre México e o Vaticano seria conseguida só em 1991, sob a presidência Salinas de Gortari e o núncio Geronimo Prigione²⁰³.

3.3 Literatura e História

Assim como a Revolução Mexicana deu origem a um renascimento no campo das letras cuja expressão se lê na “novela de la revolución mexicana”, o levantamento cristero também suscitou vasta produção literária, em termos de livros e artigos informativos sobre o movimento, e obras de ficção inspiradas na guerra cristera²⁰⁴. O tema cristero ganhou atualidade nos últimos anos devido ao restabelecimento das relações diplomáticas entre México e o Vaticano e a recente

No Mexico ainda nao se chegou a um consenso, nem se chegará a curto prazo, em relação ao presidente Calles.

²⁰¹ Suplantado o perigo da expropiação do petróleo, Estados Unidos deu a Calles todo o apoio necessário, inclusive no campo ideológico, chamando os cristeros de “bandidos” Cf. Meyer, L., *México y los Estados Unidos en el conflicto petrolero (1917-1942)*. México: El Colegio de México, 1981).

²⁰² Os fatos mostraram que eles tinham razão. Uma vez desarmados, o governo foi assassinando um por um a todos os ex-chefes, sem que a Igreja esboçasse a menor reação. O que para a hierarquia foi um *modus vivendi*, para eles foi um *modus moriendi* (Meyer, 1976, I, p.323).

²⁰³ Ambos são de infausta memória para o México atual. Ao primeiro lhe incriminam por assassinatos, roubos à nação e envolvimento com o narcotráfico, juntamente com os seus familiares. O ex-núncio Geronimo Prigione privilegiou o restabelecimento de relações diplomáticas entre México e o Vaticano, em detrimento de considerações pastorais e éticas. Assim foi comprovado quando se endossou a versão do governo Salinas sobre o assassinato do Cardeal Posadas no aeroporto de Guadalajara. G. Prigione ficou conhecido também por sua guerra contra o bispo de Chiapas, Samuel Ruiz, um dos pouquíssimos eclesiásticos progressistas da igreja mexicana.

²⁰⁴ Meyer (1976, I, p.396-409) faz a seguinte classificação: A) livros, B) artigos, C) obras que contêm de maneira secundária informações sobre os cristeros, D) literatura romanesca, E) revistas e desenhos, F) *corridos*.

beatificação pelo Papa Juan Paulo II de 25 mártires cristeros²⁰⁵. Os jornais semanais de política e de cultura lançaram mão do assunto informando sobre “novelas de la cristiada”. Como era de se esperar, as opiniões oscilam entre extremos de aclamação e execração pública, havendo também os equilibristas que tentam agradar gregos e troianos²⁰⁶. O tempo, juiz implacável, se encarregará de separar o joio do trigo. Nesta ocasião nos perguntamos sobre o tratamento da Cristiada na narrativa rulfiana. Trata-se de uma aproximação exclusivamente literária? É a nossa indagação presente.

Nas páginas anteriores, vimos a discrepância existente entre o que se diz em *Pedro Páramo* e o que os historiadores afirmam sobre La Cristiada. A explicação mais óbvia para tal desencontro parece ser a falta de informação abrangente de parte do escritor; ou talvez a lacuna possa ser atribuída a uma certa dose de ideologia da qual ninguém está imune²⁰⁷. Não descartando essa explicação, trazemos à consideração o que o próprio Rulfo afirma em “El desafío de la creación”. Em determinado momento da criação literária, o escritor parece enveredar ladeira abaixo, como que levado pelo personagem que o conduz “a una realidad o a una irrealidad, si se quiere. Al mismo tiempo, se logra crear lo que se puede decir, lo que al final parece que sucedió, o pudo haber sucedido, o pudo suceder pero nunca ha sucedido” (Rulfo, 1996, p.388). Optar pela fidelidade aos fatos seria, segundo o próprio autor, fazer jornalismo, ou talvez história, mas não literatura²⁰⁸.

Arrastado pelos personagens que se agitam no microcosmos de *Pedro Páramo*, o autor segue um deles: o P. Rentería. O acompanha em sua peregrinação interior, muito mais labiríntica que os deslocamentos físicos, conforme já se viu. O

²⁰⁵ O favoritismo em prol dos sacerdotes nos chama a atenção, já que só três do grupo eram laicos (Proceso, semanario de información y análisis, n. 1224, 16 de abril de 2000, p. 52). #Num total de quantos?#

²⁰⁶ Entre os últimos está Bustos, L. R., do semanário ETCÉTERA, semanário de política e cultura de 31/08/2000, que, para comprovar sua tese apresenta “La Virgen de los cristeros” de R. Robles como romance de grande valor artístico e literário, o que é negado por Meyer, profundo conhecedor do assunto (Meyer, Id., Ibid., p. 403).

²⁰⁷ É impossível total neutralidade por parte do autor. Ao tratar de literatura engajada ou não-engajada, o teórico W. Booth não mostra preferência por nenhuma delas, contanto que ambas preencham as funções estético-literárias correspondentes (Booth, 1983, p.70).

²⁰⁸ O que realmente impulsiona o escritor, o poeta, o artista em geral a criar? É algo que beira o mistério. Os hagiógrafos explicam suas produções sacras pelo “sopro” do Espírito Santo, os clássicos pelas Musas, e em geral recorrem à inspiração. Esta, segundo Hegel, consiste numa obsessão que não cede enquanto o objeto artístico não tomar forma estética (Hegel, 1996, p.324).

o papel do padre Rentería, às ordens de Pedro Páramo, não se diferencia muito do dos peões da Media Luna. Em relação aos conflitos internos do padre, é pouco o que se diz e muito e muito o que fica insinuado. À pergunta da sobrinha se ele se sente mal, o tio responde que não se sente *mal*, *sino malo* (Rulfo, 1996, p.250). A doença de Rentería não é do corpo mas da alma; ele não *está* mal, mas *é* mau. Contudo, o corpo não pode ficar imune desse mal que aflige o espírito. Seu sentimento de culpa o faz virar-se na cama, sem conseguir pegar no sono (Rulfo, 1996, p.207) e ir a Contla à procura da absolvição, que lhe é negada (p. 428). Sua preocupação pastoral, não isenta de curiosidade, leva-o à cabeceira da enferma Susana San Juan (p.291-294), que, apesar dos esforços do pároco, morre impenitente. Pressionado por todos os lados, o P. Rentería vê na Cristiada uma tábua de salvação.

Como se viu na seção anterior, os padres que participaram no movimento como combatentes foram muito poucos; relativamente poucos também os que aderiram passivamente ao movimento, já que a maioria dos sacerdotes preferiu o cômodo refúgio das cidades. À exceção deste último grupo, se pode especular a qual dos dois primeiros grupos se filiou o padre de Comala. Rulfo, depois de acompanhar seu personagem desde os primeiros até os últimos capítulos do romance, se despede dele. Acompanhá-lo passo a passo em sua condição de “cristero” implicaria a elaboração de outro romance.

Enquanto isso o rebanho de Comala ficou sem o pastor. Refugio, “la Cuca”, esposa de Abundio, morre sem os sacramentos, porque o P. Rentería “anda en el cerro”. A senhora Villalpando se alarma: “¿Qué será de nosotros, Abundio?” – O tropeiro, no entanto, se mostra totalmente alheio aos fatos: “A nosotros qué nos importa eso... Ni nos va ni nos viene” (Rulfo, 1996, p.299). Susana San Juan teria dito algo parecido, a julgar por sua atitude diante da morte de sua mãe e da sua própria morte. No entanto, quem se interessa pela rebelião cristera, fazendo pouco caso das recomendações de Páramo, seu patrão, é o “Tilcuate”. Vale a pena recordar as razões de seu envolvimento: *Me gusta como gritan. Además, lleva uno ganada la salvación* (p. 296). Com o laconismo que lhe é peculiar, Rulfo descreve um contingente mais ou menos grande do exército cristero. Um número difícil de

precisar de cristeros pôde ter aderido ao movimento por razões semelhantes às do “Tilcuate”, de *Pedro Páramo*, ou às de “la Perra”, “el Chihuahua” ou “el Pichón”, de *El llano en llamas*²⁰⁹. Mais numerosos ainda foram os que viram na revolução cristera uma oportunidade para “ganhar a salvação”, ou seja, um ensejo para dar a vida por Cristo: o martírio²¹⁰. As expectativas destes últimos culminaram com as beatificações mencionadas antes, ou seja, com a elevação à “honra dos altares”.

Rulfo confessou, em uma das suas entrevistas, não poder descrever as coisas que tem diante dos olhos. *Tengo que imaginarlas* (“Rulfo desde las Palmas”, *Thesis*, año II, n, 5, abr. 1980, p. 50). Esta necessidade de “volver a ver con los ojos del espíritu lo que antes se vio con los ojos del cuerpo” (Melgoza, 1984, p.11), é característica de escritores do porte de Juan Rulfo. “El narrador toma una posición frente a la realidad y plasma un mundo en y a través del lenguaje, con los medios literarios que tiene a su mano, o que para el efecto, *inventa*” (Veas Mercado, 1984, p.26). Ao projetar sua subjetividade, sua visão subjetiva que para ele é a realidade, o escritor realiza uma “*falsificación*, una deformación de la realidad” (Melgoza, *Ibid.*, p. 27). Ao tratar de responder a pergunta freqüente entre os leitores de Rulfo sobre o fatalismo que destila sua obra, ele esclarece:

No creo ser fatalista. Simplemente conozco la realidad que quiero que otros conozcan. Lo que hago es una transposición literaria de los hechos de la conciencia. La transposición no es una deformación, sino el descubrimiento de formas especiales de sensibilidad (Melgoza, 1984, p.17).

À luz dessas afirmações é compreensível a discrepância assinalada anteriormente, a saber, a visão de certa forma negativa que Rulfo tem da Cristiada, que contrasta com a que os dados históricos revelam. De qualquer forma, a perspectiva literária não explica tudo. A ideologia do autor e sua visão de mundo

²⁰⁹ O autor de *La Cristiada* exclui essa possibilidade: ... “el movimiento cristero, con los inevitables flecos comunes a todas las rebeliones campesinas, tiene un estilo muy particular. La llamada afición mexicana a la violencia pura y la revolución considerada como una ocasión de vivir, peligrosamente es cierto, pero mejor, están ausentes. La clientela de este movimiento es distinta...” (Meyer, 1976, p.387).

²¹⁰ Preparados pelo próprio Meyer e distribuídos pela editora CLIO, vídeos com o mesmo título do livro deixam patente o prurido dos católicos de ganhar o céu “pela via curta” do martírio. De fato, de acordo com a doutrina católica o mártir vai direto ao céu, sem passar pelo purgatório. Essa convicção estimulou também os mártires da antiga Roma.

desempenham um papel sumamente importante. “La ideología del narrador, personaje o escritor, conforma una toma de posición frente a la realidad y, consecuentemente, la estructuración de una imagen del mundo” (Veas Mercado, 1984, p.30).

A relação entre literatura e sociedade, literatura e ideologia é tema debatido freqüentemente pelos críticos (Ruffinelli 1994; Willek – Austin 1976; Booth 1983; Frye 1989). Detrás de cada obra há um autor, portador de desejos, frustrações e receios que, consciente ou inconscientemente, estão filtrados no seu escrito²¹¹. Os extremos a serem evitados são, de um lado, considerar a obra literária como espelho fiel da sociedade e do tempo em que foi gestada; de outro, olhá-la como produto da mente criativa do autor, sem nenhum vínculo com a realidade circundante²¹². “En ambas vías lo ideológico actúa en la obra, al punto de que ésta no es sólo depositaria de la historia inmediata sino ante todo un producto de esta historia” (Ruffinelli, 1984, p.8). No entanto, estabelecer parâmetros universalmente válidos para verificar onde termina o ideológico e começa o literário é empresa um tanto impossível. É por isso que é preferível considerar o romance como um género *híbrido* (Dolezel, 1985, p.84), ou *impuro* (Booth, 1986, p.109)²¹³. “Su esencial impureza brota de su constante oscilación entre la prosa y la poesía, el concepto y el mito” (Paz, 1990, p.225).

Assim sendo, sabemos que a infância de Rulfo ficou profundamente marcada por cenas de violência que deixaram em sua alma cicatrizes indeléveis²¹⁴. “La infancia se nos arraiga hasta el final. En mí todavía pesa mucho. Los recuerdos son los que me funcionan”, afirma el escritor (Jiménez de Báez, 1990, p.28). Quais

²¹¹ O conceito de ideologia é sumamente complexo (Ruffinelli, 1994, p.9); não se reduz aos desejos, frustrações e receios mencionados acima, mas certamente os inclui. Bakhtin dá por suposta a presença da ideologia no romance. Justamente por isso “o esteta que elabora o romance, torna-se, neste género, um ideólogo que defende e que experimenta suas posições ideológicas, torna-se um apologista e um polemista” (Bakhtin, 1988, p.135).

²¹² Sobre tal propósito serve como ilustração a comparação de Alfonso Reyes: “La ficción vuela, sí; pero, como la cometa, prendida a un hilo de resistencia: ni se va del universo, ni se va del yo, ni se va de la naturaleza física por más que la adelgace” (Reyes, 1997, XV, p.196).

²¹³ Em outra passagem de sua obra “The Rhetoric of fiction”, Booth adverte: “The argument in favor of neutrality is thus useful in so far as it warns the novelist that he can seldom afford to pour his untransformed biases into his work” (p. 70).

são essas lembranças? Ouçamos o que ele mesmo diz: “a mi tío lo asesinaron, a mi abuelo lo colgaron de los dedos gordos y los perdió; era mucha violencia y todos morían a los treinta y tres años. Como Cristo” (Poniatowska, 1980, p.43-44). Esses atos de violência eram perpetrados por ex-revolucionários que, em vez de voltar à vida normal, se dedicavam ao furto, ao saque.

Outra fonte de violência, segundo Rulfo, foi a guerra cristera. Às alusões mais ou menos veladas contra o levante, há que acrescentar a seguinte: “yo fui anticristero, me pareció siempre una guerra tonta, tanto de un lado como de otro, del gobierno y del clero” (Poniatowska, 1984, p.45). Tiroteio, homens enforcados por todo lado, saques perpetrados por ambos os lados, essas eram as cenas que presenciou o garoto de 8 a 10 anos de idade. “Aunque no podía comprender el movimiento, había absorbido unas imágenes, una perplejidad, ¿un rencor?, una atmósfera y un tono que resurgen de algún modo en la vida y la escritura posteriores” (Jiménez de Báez, 1990, p.36).

Não é de se estranhar, portanto, a violência que impregna sua obra literária, nem a antipatia anticristera que penetra seus escritos. Ele declarou diversas vezes sua determinação por não incluir elementos autobiográficos na sua narrativa. “Yo nunca utilizo la autobiografía directamente” (Jiménez de Báez, 1990, p.35). Tampouco *indirectamente*?²¹⁵ O próprio Rulfo dá resposta a ela: “Tal vez en lo profundo haya algo que no esté planteado de forma clara en la superficie de la novela” (Jiménez de Báez, *Ibid.*, p. 35).

Rulfo declara que não é fatalista, mas seus escritos contradizem esta afirmação. Ele diz também que não utiliza elementos autobiográficos, mas sua obra o desmente. No que concerne à *Cristiada* observamos certa coerência, pois ele admite ser anticristero e o é também “literariamente”. O P. Rentería, de fracasso em fracasso, acaba indo “al cerro”, “a la revuelta”; o movimento cativa o Tilcuate de

²¹⁴ Elena Poniatowska dirige sua atenção à dificuldade de Rulfo em sair de um barranco “muy hondo”, de Apulco. “e de allí también, con mucho trabajo fue sacando los recuerdos y desde entonces, al hilvanarlos en dos libros prodigiosos, algo se le desacomodó por dentro, quizá el alma” (Ponitowska, 1980, p.46).

²¹⁵ Booth novamente responde esta pergunta: “It is hard to silence the author’s voice, no matter the artifices used” (Booth, 1983, p.59).

Comala e aos outros “Tilcuates” do centro oeste do México, porque “les gusta como gritan (los cristeros)”;

e como se isso fosse pouco (“de quebra”), eles têm a salvação garantida. Tem cabida tal sátira em vista dos dados aduzidos antes? Com certeza. Com tanto que se admita que o literário, o artístico, não exclui o ideológico²¹⁶. Depois de tudo, Dante não encontrou um Papa no inferno? E Miguel Ângelo não mandou para o inferno um cardeal, que lhe era desafeto, no mural da Capela Sixtina?

²¹⁶ A revolução cristera pode ser incluída entre “os tabus” de Rulfo, juntamente com o fato de ele ter estado em seminário religioso. *Aparentemente a Juan Rulfo no le gustaba hablar de eso para no causarle problemas a su tío, que había sido combatiente anticristero. El capitán David Pérez Rulfo lo había colocado en el ejercicio público del gobierno federal, donde un antiguo seminarista no hubiera sido bien recibido* (Vogt, 1992, p.37).

CAPÍTULO III

A PARÓQUIA DE COMALA

(El P. Rentería) no podía entregar los sacramentos a (Susana) sin conocer la medida de su arrepentimiento. Le entraron dudas. Quizá ella no tenía nada de que arrepentirse (*Pedro Páramo*)

Após ter perseguido passo a passo a atuação do *pastor*, enfoca-se agora o desempenho das *ovelhas*²¹⁷. Diante dos titubeios e claudicações do Padre Rentería no campo doutrinário e inclusive moral, não causará surpresa o comportamento análogo dos paroquianos. A religião católica, a mais bem estruturada das que existem²¹⁸, baseia-se em uma fé e uma moral. A primeira concretiza-se num *corpus* de verdades ou dogmas que o cristão tem que acatar mais ou menos cegamente; a segunda se traduz num código de normas que regulam a vida do fiel (Häring 1968, I, p.25). A consonância entre a *ortodoxia* y a *ortopraxis* tem sido uma aspiração que pouquíssimos transformaram em realidade. Com exceção dessa exígua minoria, os

²¹⁷ Segundo o Evangelho de João, Jesus é “o Bom Pastor” (Jn 10, 11). Baseada nesse texto, a Igreja Católica chama de “pastoral” a atividade que visa o cuidado espiritual dos fieis por parte dos padres, que são os “pastores”. Na prática, porém, este termo é mais aplicado aos ministros das Igrejas cristãs não católicas.

²¹⁸ “Ninguna de las grandes religiones de índole profética ha desarrollado un sistema formal de dogmas articulado y oficializado por la autoridad religiosa con pretensión de infalibilidad doctrinal como el segregado en el curso de la formación y consolidación del cristianismo. Ni el judaísmo ni el islamismo, aunque también religiones del Libro, mostraron históricamente la obsesión compulsiva de definirlo todo dogmáticamente, sea en el ámbito de la cosmología y de la antropología, sean en el terreno de la soteriología y de la escatología” (Puente Ojeda, G., *Fé cristiana, Iglesia, poder*. 3.ed. Madrid: Siglo XXI, 1997, p. 301).

demais, leigos comuns ou membros da hierarquia, vivem um cristianismo que o texto bíblico qualifica de *morno* (Ap 3, 16).

As deficiências morais podem derivar das doutrinárias, dando origem assim a uma *simetria negativa*; ou então, como ocorre com maior frequência, a prática não corresponde à teoria, configurando uma *assimetria*. Surgem a partir daí as situações de ambigüidade em que o ser humano tenta agradar a gregos e troianos, ou, em termos bíblicos, *servir a dois senhores* (Mt 6, 24).

1 Religiosidade dos Comalenses

Os habitantes da Comala rulfiana não são nem mais santos nem menos pecadores que os demais fiéis da região. Semelhante a outras comunidades desse tipo, pode-se legitimamente supor que haja quem viva o cristianismo de maneira exemplar²¹⁹. Os outros limitam-se às práticas rotineiras da missa dominical e à participação esporádica nos ritos ocasionais, tais como casamentos, funerais etc.²²⁰ Um terceiro grupo está formado por um limitado número de dos que questionam ou rejeitam explicitamente os postulados da religião. O denominador comum entre os paroquianos do Padre Renteria é a religiosidade de caráter negativo.

Em princípio, pode-se afirmar sobre *Pedro Páramo*, em matéria de religião, o que se comentou a propósito de *El llano en llamas*. A presença de elementos religiosos é constante, e “ninguno de ellos tiene connotación positiva; pero será en Pedro Páramo donde el concepto que de la religión tiene Rulfo se hará mucho más patente” (Ortega Galindo, 1984, p.341). Nos três contos analisados foi possível observar a solidão do cristão, acossado entre o mal físico e o silêncio do poder sobrenatural, que se revela mais como ameaça. Isto se manifesta mais claramente em “Macario”. A religião também serve de instrumento para obter vantagens pessoais econômicas y sexuais (“Anacleto Morones”). No capítulo precedente viu-

²¹⁹ Assim se deduz do que afirma o Padre Renteria referindo-se a Eduviges, antes de que se suicidasse.

²²⁰ Pedro Páramo irá à igreja só em seu casamento e no funeral de Miguel Páramo, seu filho.

se como, no melhor dos casos, a doutrina católica é fonte de dúvidas para o Padre Renteria, que acaba colocando-a em xeque.

Os personagens rulfianos vivem sufocados pelo mal físico, “en este mundo que lo aprieta a uno por todos lados ..., deshaciéndonos en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre” (Rulfo, 1996, p.262). Acrescente-se a isso o mal moral que se desenvolve no marco do mal físico. Este, freqüentemente, é causante daquele ou ambos se retroalimentam. O cristianismo reduz-se a uma série de normas cuja violação conduz á eterna condenação. As exigências são tais, que, em grau maior ou menor, todos são culpados; a culpabilidade, em suas diversas formas, atormentalhes nesta vida e também os atazana no além.

1.1 As Diversas Facetas do Mal

Conforme foi visto anteriormente, as personagens dos contos, vítimas de diferentes tipos de calamidade, raramente esboçam uma queixa; isso ficou constatado principalmente em “Talpa” e em “Es que somos muy pobres”. Em geral, aceitam-se os desastres naturais como vindos de Deus, que parece castigar não só pelos pecados cometidos, mas também pelos que se hão de cometer²²¹. Os males ocasionados pelos seres humanos, indivíduos ou instituições, serão suportados também com resignação fatalista: “no se puede contra lo que no se puede”, comenta um camponês do conto “Nos han dado la tierra”. Algo semelhante observa-se em “Luvina”, onde “el viento dura lo que debe durar”.

Pedro Páramo retoma o tema abordado nos contos e o desenvolve dentro do marco de maior amplitude, próprio do gênero romanesco. O romance poderia ser lido na clave duma luta feroz entre o bem e o mal tendo como cenário as instituições civis e eclesiásticas, assim como também as consciências dos comalenses, imbuídos das crenças religiosas. A história abre com o surgimento de Juan Preciado que narra o término de sua viagem e os motivos pelos quais a empreendeu. Após o que

²²¹ Lucas Lucatero, do conto *Anacleto Morones*, forçado pelos “cristeros” a confessar-se, disse até o que não tinha feito. Confessou “por adelantado” (Rulfo, 1996, p.166). Ramona Caraballo é severamente castigada pela avó. Motivo: “No te pego por lo que hiciste. Te pego por lo que vas a hacer” (Galeano, *El libro de los abrazos*. México: Siglo XXI, 1991, p. 132).

ressoa a voz da mãe, despojada de seus bens e obrigada a viver e a morrer como indigente. Pouco depois compreendemos que essa situação de miséria foi resultado da avidez de Pedro Páramo. A obra conclui com um ato de violência, perpetrado pelo próprio Páramo: “me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo” (Rulfo, 1996, p.296); e com outro, não menos violento, de que o fazendeiro é a vítima: sua morte, perpetrada por Abundio, seu filho natural.

As maldades que têm lugar entre o primeiro e o último dos fatos violentos referidos são numerosas. Entre elas se pode citar a execução de Toribio Alderete que não se resignou a ceder suas terras passivamente a Páramo; foi, por isso, enforcado e seu corpo ficou insepulto para que sua alma também não alcançasse repouso²²². Os crimes do pai aumentam com os do filho, Miguel Páramo, ainda adolescente. Às violações, que começaram “desde que él fue hombrecito. Desde que le agarró el chincual” (Id., Ibid., p. 251), somam-se os assassinatos, que o jovem praticava como que por esporte²²³. Páramo endossa os crimes do filho; não fica preocupado com as vítimas nem com os familiares que reclamam, são “gente que no existe” (p. 242).

Os desmandos do jovem Páramo são tantos que provocam o arrependimento do Padre Rentería por tê-lo resgatado (p.246-247), mais ainda porque entre as vítimas está seu irmão, assassinado, e sua sobrinha, violada por Miguel Páramo. Devido a isto o Padre Rentería recusa-se a bendizer o cadáver do jovem, morto impenitente e, por conseguinte, sem possibilidade de alcançar a salvação (Rulfo, 1996, p.201). Instado pelo pai do defunto, Rentería insiste: “fue un mal hombre y no entrará en el reino de los cielos” (p. 202).

Outra das manifestações do mal é o referente às instituições y profissões civis. Pedro Páramo, autoridade máxima, dispensa as leis ou as reescreve segundo lhe convenha. “La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros”, dita o

²²² Semelhante a los ditadores latino-americanos recientes, Pedro Páramo não sujava as mãos com sangue das vítimas. Encomendava o trabalho a Fulgor Sedano, que se valia de “algún atravesado de la Media Luna” (Rulfo, Ibid., p. 217).

²²³ Assim se deduz do monólogo interior do advogado Gerardo, quando foi despedir-se do Patrão, de quem recebeu uma mísera recompensa em troca dos múltiplos serviços prestados. Entre outros, ter livrado Miguel da prisão pelo menos umas quinze vezes. Uma das vítimas foi o irmão do Padre Rentería, assassinado pelo jovem, assustado no início, cínico después (p. 283).

cacique quando seu capataz afirma que a cerca de Toribio Alderete está de acordo com as leis (p. 217). O amparo legal que Páramo necessita para encobrir seus crimes é providenciado pelo advogado Gerardo Trujillo, senão sob a nômima²²⁴, certamente sob a autoridade do Senhor da Media Luna. En “Nos han dado la tierra” e “Luvina”, a maldade está incrustada nas instituições oficiais. No primeiro desses contos, o delegado, começa mostrando-se complacente, mas ao ver-se acurrulado pelos camponeses faz uso da lei: “eso manifiésteno por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra”²²⁵. No segundo conto, os luvinenses parecem ter sido esquecidos não só pelo governo, mas até por Deus. Aquele só exerce sua ação punitiva contra eles, que expressam seu desprezo com um riso sarcástico (a única vez que riem) e com o que na linguagem popular mexicana conhece-se por “mentada de madre”: *el sr. Gobierno no tiene madre*²²⁶.

—Os dilemas enfrentados pelas personagens rulfianas colocam, no contexto rural mexicano, problemas vividos pelo ser humano independentemente de época e cultura: a existência e a origem do mal. Efetivamente, como conciliar a existência de um Deus onipotente e bondoso com a de um mundo caótico e cruel, criado por ele? Como explicar a malignidade do ser humano, “imagem de Deus”?

1.2 Respostas ao Problema do Mal

A multiplicidade de abordagens da questão do mal indica, a princípio, sua complexidade. O tema preocupou diversas ciências humanas: filosofia, psicologia, religião, literatura. Cada uma tem uma maneira peculiar de encará-lo, mas mesmo dentro de cada uma das explicações se multiplicam. Se no interior de uma área tão

²²⁴ O pagamento dos honorários vai sendo siempre posposto, desde os tempos de don Lucas, pai de Pedro Páramo. Mais adiante se verá qual é o trato que recebe o Licenciado quando se atreve a pedir um “adelanto”.

²²⁵ “Writing serves him as a weapon to defend himself and what he represents, while for the peasants this instrument of the enemy culture cuts off all further interchange. As the narrator stresses, ‘no nos han dejado decir nuestras cosas’” (Rowe, 1987, p.28).

²²⁶ Deve-se levar em conta a diferença que há entre o insulto no mundo de língua hispânica expressado por “hijo de puta” e o equivalente mexicano: *hijo de la Chingada* “é o ser gerado da violação, do rapto, do engano. Se se compara esta expressão com a espanhola, “hijo de puta”, se percebe imediatamente a

vigiada como o é a religião católica²²⁷ há divergências a esse respeito, com maior razão se encontram em outros campos, onde se atua sem o medo da heresia nem da correspondente sanção.

Em literatura, ao mesmo tempo que o mal, em suas diversas manifestações, é um tema recorrente, as aproximações são tantas quantos são os autores ou inclusive as obras de cada autor. Entre os escritores, como entre os cientistas, costuma prevalecer o agnosticismo. Para Borges as idéias religiosas, assim como as filosóficas, contam pelo valor estético e até pelo singular e maravilhoso que envolvem (Rodríguez Monegal, 1980, p.51). Com referência ao mundo, o escritor argentino se mostra cético: é impossível conhecer o significado último dele, caso haja algum (Rodríguez Monegal, *Ibid.*, p. 49). Indaga-se logo mais sobre a realidade e a ordem que a rege. Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, lemos ao respeito: “quizá esté (ordenada), pero de acuerdo a leyes divinas—traduzco: leyes inhumanas que no acabamos nunca de percibir” (Borges, 1989, I, p.443). Essas considerações coincidem, no conteúdo, com as dos personagens rulfianos: Alderete, violentamente despojado da sua propriedade, Dorotéia, mãe-esposa frustrada, Abundio com a esposa morta e insepulta, etc. Se por trás de tudo isso está a divindade, cabe indagar-se sobre a sua onipotência e/ou bondade.

Rulfo, em uma das entrevistas admitiu ser católico, mas não parece dar muita importância a sua filiação religiosa:

Nosotros somos bautizados, hemos ido a la Iglesia, hemos hecho la primera comunión, hemos practicado la religión hasta cierta edad, y en determinados momentos nos hemos dado cuenta de que estas cosas, pues no nos llevan a ninguna parte y, entonces, hemos abandonado bastante la cuestión del catolicismo (Entrevista: Juan Rulfo desde las Palmas, in *Thesis*, ano II, n. 5, abr. 1980, p.49).

Esta atitude parece menos crítica que a de Borges, mas está longe de ser a de um fervoroso católico. Seu tratamento do tema religioso, tanto nos contos como no

diferença. Para o espanhol a desonra consiste em ser filho de uma mulher que voluntariamente se entrega, uma prostituta; para o mexicano é ser fruto de uma violação” (Paz, 1998, p.87-88).

²²⁷ Dentro da igreja católica, apesar de seu monolitismo doutrinal e dogmático, são várias as opiniões a respeito do mal dentro da criação (Haag, 1981, p.251-262).

romance mostra um interesse que, às vezes, se manifesta em crítica sutil, quase imperceptível (“Talpa”), outras em uma sátira mordaz (“Anacleto Morones”).

Em *Pedro Páramo* o problema religioso surge com maior ímpeto. Dada a polissemia do texto literário, há críticos que vêem nele uma crítica amarga, mas de modo algum uma negação do fator religioso (Jiménez de Báez 1990; Peralta – Befumo Boschi 1975). Outros, ao contrário, vêem no romance uma confirmação do que se anunciou no conto “Anacleto Morones”; a religião nada faz a não ser agravar a situação dos cristãos impondo-lhes preceitos impraticáveis e condenando-os quando não os cumprem, (Freedman 1974). Todos os personagens de *Pedro Páramo*, em maior ou menor grau, acabam sucumbindo diante de uma força negativa que está acima deles e que se assemelha à fatalidade das tragédias gregas (Haag, 1981, p.255). Que papel tem nisso o cristianismo católico, professado por eles? Se tentará esclarecê-los nas páginas que a seguir.

1.3 El Pecado Original

Segundo a teologia católica, a origem de todos os males se deve a uma suposta falha cometida pelo primeiro casal na origem da humanidade: *o pecado original*. Adão e Eva, ele modelado e animado diretamente, ela indiretamente, por Deus, estreavam o mundo que acabava de ser construído pelas mãos do Criador e, por conseguinte, parecia perfeito – “Deus viu tudo o que havia feito. Eis que era muito bom” (Gn 1, 31). Infelizmente essa “idade de ouro” ou lua de mel foi efêmera. A mulher deu ouvidos à serpente e o homem à mulher. Desobedeceram o preceito divino (Gn 3, 6-8), e com seu pecado provocaram, não só sua queda, mas a de todo o gênero humano e a do universo, seu *habitat*. Numa época relativamente recente (Puente Ojeda, 1997, p.260-261), a igreja católica especula sobre o que pode ter ocorrido no tempo primordial e cunha conceitos aptos a integrar as fórmulas dogmáticas. O pecado de Adão e Eva é o *pecado original* porque dele derivarão todos os demais cometidos através dos séculos.

O homem, tentado pelo diabo, deixou morrer em seu coração a confiança em seu criador, e abusando de sua liberdade, *desobedeceu* (grifado no texto) o mandamento de Deus. Nisto consistiu o primeiro pecado do homem” (Catecismo da igreja católica (CIC), n. 397).

Esse desconcerto interior, individual, é seguido pelo conflito nas relações do casal, “serão marcadas pela cupidez e pela dominação” (n. 400), finalizando com a desordem cósmica: a harmonia com a criação está rompida; a criação visível tornou-se para o homem estranha e hostil (CIC nº 400)²²⁸.

A importância atribuída ao pecado original decorre da sua relação com a doutrina da redenção. Deus Pai, ofendido pela falta cometida por Adão e Eva, exigia uma reparação condigna: o sacrifício de seu próprio filho. Para o cristão que, mediante a fé abdica do raciocínio em prol de um magistério eclesiástico que se auto-declara infalível, tudo parece coerente. Quem, ao contrário, apela às luzes da razão, também outorgada por Deus, se questiona:

Cómo pode exigirse este rigor salvaje para una supuesta culpa contraída *por herencia*, sin que los acusados ni siquiera la conozcan? ... Ninguna mente sana puede dar respuesta satisfactoria a esta soterología cruel y mítica (Puente Ojeda, 1997, p.262).

Sem ir tão longe, pensadores cristãos preocupados pela compreensão do texto bíblico no que se refere ao primeiro pecado não se explicam como o ser humano, criado em estado de inocência, haja dado ouvidos ao mal. “Según esto, el mal se acerca de un modo inquietante al Dios creador y suscita la pregunta de hasta qué punto Éste incluyó y quiso el mal en su creación” (Haag, 1981, p.253). Responde-se à objeção recorrendo à explicação de que Deus não quis, mas simplesmente *permitiu* o mal. Neste caso se coloca em xeque a onisciência divina que não previu a falha de sua obra (Id., ib., p. 256). Apela-se, então, à intervenção diabólica com base no texto do Gênese referente ao primeiro pecado. “Según esto,

²²⁸ Uma interpretação não “canônica” do pecado original atribui principalmente a São Paulo as idéias iniciais que posteriormente resultaram no dogma do pecado original (Puente Ojeda, *Fe cristiana, Iglesia, poder*, p. 260-296).

el mal tendría dos causas: la maldad del corazón humano y la acción del diablo” (Haag, *Ibid.*, 259).

Diante da falta de explicação satisfatória ou proliferação de explicações insuficientes, a escolha é entre o refugiar-se no abrigo do dogma católico e o confrontar-se com os dilemas de uma busca permanente. A história, antiga e recente, oferece abundantes exemplos de ambos bandos.

O credo católico, não obstante o otimismo que o faz exclamar *Oh felix culpa!*²²⁹, não explica por que, se Cristo *pagou*²³⁰ superabundantemente a dívida contraída pelos ancestrais da humanidade, esta continua sofrendo todo tipo de males, físicos e morais. ¿Ter-se-á que esperar a desejada restauração (“apokatástasis”) somente num futuro beatífico de que as mesmas autoridades do catolicismo, na prática, parecem duvidar?²³¹

2 Releitura de *Pedro Páramo* em Clave Religiosa

A paróquia de Comala, semelhante à maioria das comunidades rurais da região, respira uma atmosfera religiosa, sob a liderança do P. Renteria, ainda que submetido aos ditames de Pedro Páramo, conforme se viu no capítulo II²³². Em termos gerais pode-se afirmar que todos os habitantes de Comala e adjacências são católicos. A afirmação de Abundio, também filho de Páramo, a respeito de seu pai, no início do romance, dá a entender que na zona não havia pessoas sem batismo: “Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar” (Rulfo, 1996, p.183).

²²⁹ Essa exclamação constitui o ponto culminante da vigília pascoal em que se celebra a ressurreição de Cristo. O sacrifício de Jesus Cristo *pagou* sobejamente a dívida contraída pelo primeiro casal.

²³⁰ A etimologia do termo *redimere* – *re(d)emere*, “comprar”, autoriza a associação.

²³¹ O Concílio Vaticano II faz uma séria reflexão sobre as causas do ateísmo e o atribui, em parte, aos mesmos cristãos que, “con los defectos de su vida religiosa, moral y social, han velado más bien que revelado el genuino rostro de Dios y de la religión” (Constitución Pastoral “Gaudium et Spes”, n 19). Vale perguntar se as autoridades eclesiais responsáveis pelos documentos conciliares, se incluem no grupo desses cristãos anti-testemunho.

²³² Páramo convenceu ao cura a que bendisse o cadáver de Miguel Páramo, vencendo a resistência inicial do pároco (Rulfo 1996: 202) que, mais tarde, admite seu “temor de ofender a quienes lo sostienen,” já que dos pobres só consegue orações, e estas “no llenan la barriga” (p. 207).

Além do batismo, pode-se legitimamente supor que todos os comalenses recebiam os outros sacramentos que não implicam um verdadeiro compromisso cristão: casamento e unção dos doentes. Pedro Páramo pode ser assinalado como representante deste primeiro grupo de “cristãos”. A segunda leva está constituída pelos paroquianos que freqüentam a igreja com certa assiduidade e recebem os sacramentos com alguma regularidade. Entre estes estão os que professam um cristianismo a toda prova, a ponto de renunciar à vida antes que à religião²³³. Não podem faltar também as beatas, como as que se encontram nos contos *Anacleto Morones* e na obra *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez. Em *Pedro Páramo* há uma quarta categoria: o reduzido número de pessoas que se rebelam contra a religião da maneira como se lhes quer impor. Cabe salientar que este último grupo é formado por mulheres. O fato é relevante uma vez que o machismo do mexicano é proverbial, e o estado de Jalisco se destaca nesse aspecto.

2.1 Religiosidade de Pedro Páramo

A maior parte dos personagens que perambulam pela narrativa de Rulfo, exhibe uma religiosidade ingênua, acrítica, supersticiosa, com laivos de fanatismo. Contrastando com a anterior está a atitude do personagem principal, Pedro Páramo: um ateísmo prático, uma “religiosidade ateísta”; a religião é somente uma das instâncias sociais, quase sempre embaraçosa, mas às vezes útil. Entretanto é preciso precaver-se contra as dicotomias precipitadas. O fundo de ambigüidade latente em todo ser humano, fictício ou real, manifesta-se na famosa frase: “no creo en brujas, pero de que las hay, las hay”²³⁴.

Já nas primeiras páginas do romance (Rulfo, 1996, p.180-181)²³⁵, o arriero Abundio informa seu meio irmão Juan Preciado sobre Pedro Páramo, progenitor de ambos: “un rencor vivo” (p. 182), dono “de toda la tierra que se puede abarcar con

²³³ Entre essa categoria de cristãos podem incluir-se os “cristeros”, dispostos a morrer (e também a matar) em defesa da religião. Qualificá-los de *fanatismo* seria precipitado, posto que, no caso da Cristiada o “fanatismo” religioso foi uma reação a outro tipo de fanatismo. Para mais detalhes remito ao capítulo II.

²³⁴ A frase se atribui justamente a um sacerdote católico.

²³⁵ As citações são retiradas do livro *Juan Rulfo – Toda la obra*, mencionado na introdução. Nesse volume os contos vão da p. 7 à 175, enquanto *Pedro Páramo* ocupa da p. 178 à 307.

la mirada”, semental que fecunda todas (ou quase) as mulheres²³⁶ e que as deixa “malparir a los hijos en un petate”. No entanto cumpre com um “dever sagrado”: “los lleva a bautizar” (p. 183).

Os trâmites realizados para o pedido de casamento feito a Dolores Preciado (p.213-214) nos permitem apreciar um pouco mais a “religiosidade” do protagonista do romance. Páramo, acochado pelas dívidas, manda seu administrador Fulgor Sedano pedir a mão de Dolores Preciado, a principal credora. A embaixada tem claramente os toques da Anunciação, narrada pelo Evangelista Lucas no capítulo primeiro de seu Evangelho: (a) eleição, (b) o anjo-enviado (*anguelos*: mensageiro em grego), (c) o anúncio e o conseqüente embaraço da eleita, (d) objeções por parte dela e resposta imediata desbaratando qualquer objeção, *pois para Deus nada é impossível* (Luc 1, 37), tampouco para Pedro Páramo (p. 216)²³⁷.

O casamento deverá realizar-se “como Dios manda”, quer dizer, pela igreja. O pedido é objeto de certo cuidado: “le dirás esto y aquello”. Especial ênfase se dá no que se refere ao regime de bens, que terão de ser em comunhão: “que no se te olvide de decírselo al juez, Fulgor, mañana mismo” (Rulfo, 1996, p.216). O aspecto religioso, no entanto, é tratado com a maior indiferença: “De pasada dile al Padre Rentería que nos arregle el trato” (p.213)! Para Páramo o sacramento do matrimônio é um mero trâmite burocrático que pode ser executado por um empregado, como desmanchar uma cerca (tarefa encomendada também a Sedano) ou redigir uma ata falsa de acusação contra um litigante, missão a cargo do advogado Gerardo Trujillo. O casamento é um de tantos negócios manipulados por “don Pedro”; o agente designado para este encargo é o sr. cura, que deverá acatar os ditames de Páramo com a mesma submissão exibida pelos demais empregados.

O P. Rentería impõe certas condições de natureza econômica para a realização do casamento. O plenipotenciário as satisfaz; melhor dizendo, *promete* que seu amo o fará. O mesmo assegura com respeito aos dízimos, que don Pedro

²³⁶ A associação não é arbitrária; em [60], p. 134, a simultaneidade entre o bramido dos touros que ouvia Damina Cisneros na madrugada e os toques de Pedro Páramo em sua porta, querendo entrar, é muito sugestiva.

²³⁷ Páramo está acima de toda lei. Isto se manifesta claramente quando decide apoderar-se das terras de Alderete. Advertido de que atuaria contra as leis, responde: “¿cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros” (p. 217).

não paga desde que morreu don Lucas. Como o casamento deve ser celebrado com a máxima urgência²³⁸, as admoestações se passarão por alto. Os sessenta pesos exigidos para a dispensa também são objeto de promessa. A objeção de caráter estritamente religioso interposta pelo eclesiástico é esta: Páramo nunca vai à missa (Rulfo, Id., Ibid., p. 216). Sedano responde com a mesma seriedade: *Le prometí que iría* (Id., Ibid.). Que efeito teve esta última promessa? A julgar pelos resultados que se seguiram, nenhum. Diante da morte prematura de Miguel Páramo, o pároco reflete:

(Pedro Páramo) fue creciendo como la mala yerba. Lo malo de esto es que todo lo obtuvo de mí: “me acuso padre que ayer dormí con Pedro Páramo; me acuso padre que tuve un hijo de Pedro Páramo, que le presté mi hija a Pedro Páramo”. Siempre esperé que él viniera a acusarse de algo; pero nunca lo hizo (p. 246).

“A mãe de Miguel era uma das numerosas mulheres anônimas fecundadas por “don Pedro”. Ela morreu ao dar à luz a criança, não sem antes declarar quem era o pai do neonato. Deste modo o padre o leva a Páramo. Este não coloca em discussão sua paternidade; mas faz uma sugestão: “Por que no fica com ele, padre? Faça-o cura”. Rentería recusa, aduzindo uma razão nada diplomática: “Con la sangre que lleva dentro no quiero tener esa responsabilidad” (p.247). Páramo então chama uma das empregadas para que se encarregue “daquela coisa, que é seu filho” (Id., Ibid.).

Tornar-se padre ou tornar padre alguém pode ser a solução quando faltam outras opções. Pedro, Criança obediente – *sí, mamá...; sí, abuela..*, ensimesmado – *¿qué haces tanto tiempo en el baño? – estaba pensando...;* que faz de Susana o objeto desse pensamento intenso – *... pensaba en tí, Susana...*, parece um adolescente abúlico e indeciso. Don Lucas não sabe o que fazer com seu filho. E confia a seu fiel administrador, Fulgor Sedano:

con decirle, Fulgor, que he intentado mandarlo al seminario para ver si al menos eso le da para comer y mantener a su madre cuando yo falte; pero ni a eso se decide (p.214).

²³⁸ Convém recordar que Páramo está cheio de dívidas e que urge encontrar uma saída para esse aperto.

Naquela época a carreira eclesiástica, ao mesmo tempo que se via como uma tábua de salvação, era também muito honorífica²³⁹. O “sr. Cura” detinha um poder superior inclusive ao do prefeito. Chama a atenção, nas duas passagens citadas, a coincidência entre Don Lucas e Don Pedro: ambos pensam na carreira eclesiástica como a melhor ou única opção para seus respectivos filhos.

— A doença de Susana San Juan, a quem Páramo ama de forma obsessiva, oferece outra oportunidade para apreciar a religiosidade do cacique. Os sonhos sem sossego, esses intermináveis e exaustivos sonhos de Susana angustiam Páramo mais que se fossem dores físicas. Neste caso ele poderia buscar-lhe algum consolo (Rulfo, 1996, p.279). O P. Renteria, que está a par do que acontece em sua paróquia, visita a doente, que demonstra pouco interesse pela religião inclusive em seus momentos derradeiros. Ao ver que o estado de sua amada se agrava, Páramo pergunta a Justina, que cuida da enferma, se o padre não veio vê-la? A empregada responde positivamente, e acrescenta certa informação que ao amo não parece interessar-lhe: o padre não lhe levou a comunhão porque ela não deve estar em graça²⁴⁰. Páramo pergunta:

- ¿En gracia de quién?
- De Dios, señor.
- No seas tonta, Justina.
- Como usted lo diga, señor (p. 289).

O amo e senhor de Comala tem o vago pressentimento de que a religião pode servir para algo, quiçá para proporcionar algum alívio divino quando nada se pode esperar do humano. Pedir-lhe mais, por exemplo, que saiba qual deve ser a disposição espiritual adequada para receber um sacramento, está fora de cogitação.

²³⁹ As razões pelas quais se opta pelo sacerdócio nos Estados Unidos, são: trabalho sacerdotal é salvação, no sentido vocacional, amor a Deus e salvação dos demais (Ai Camp, 1998, p.210). Ao referir-se ao México acrescenta outra motivação: persuasão dos progenitores (ibid., p. 213).

²⁴⁰ Quem não está em graça está em desgraça de Deus, ou seja, em pecado. A Graça é um dos temas centrais da teologia. Trata-se de um dom inteiramente gratuito pelo qual o ser humano se torna filho de Deus. Não obstante se exige do cristão um comportamento condigno. Miguel Páramo que morre sem perdão, *no alcanzará ninguna gracia* (p. 201). Uma das grandes controvérsias entre o catolicismo e o protestantismo é precisamente a referente à Graça e à cooperação do cristão para obtê-la.

Sabemos que Susana San Juan, diferentemente dos outros defuntos, jaze em uma sepultura grande (Rulfo, 1996, p.255). A desolação em que cai Páramo ao morrer a mulher amada não lhe permite sequer pensar no funeral, que sem dúvida incluiria a cerimônia religiosa. Para dar uma idéia do que realmente pensa em situações tão dolorosas, e como atua, nos assomaremos á morte de Miguel Páramo. Sobre o único filho de Páramo que leva seu sobrenome sabemos, em primeiro lugar, seu fim trágico (Rulfo, 1996, p.199). Na metade do romance conheceremos alguns pormenores do ocorrido, assim como a reação do pai. Ao saber que se tratava de uma fatalidade, sem alvo ao qual dirigir seus rancores, pensa em voz alta:

Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para acabar pronto (p. 245)

Pagar o quê? Por quê? A lista seria interminável. Em todo caso, esse surdo grito de dor leva implícito um “mea culpa”. É o máximo que se pode esperar de Pedro Páramo em matéria de religiosidade, e indica ao mesmo tempo a opinião corrente a respeito do tema entre profissionais e profanos do ramo: a religião é uma transação²⁴¹.

Sobre as façanhas do jovem, ainda adolescente, encontraremos algumas afirmações explícitas e vários indícios nas cavilações do P. Renteria, nos pressentimentos de Fulgor Sedano e nos documentos do advogado Gerardo Trujillo que o livrou da prisão dezenas de vezes. Ao despedir-se de seu cliente o velho advogado recebe do mesmo uma mísera recompensa, com a advertência: “cuídalos muy bien, porque no retoñan”. Trujillo responde com uma frase enigmática, fruto de uma consciência de culpa: “Sí, tampoco los muertos retoñan. Y agregó: *desgraciadamente*” (p. 283).

²⁴¹ Essa impressão se reforça com a prática de “dar esmola” para a realização de qualquer cerimônia, o que em realidade é um pagamento. Segundo a categoria do templo, os adornos e demais “acessórios”, as funções são mais ou menos caras. Se isso não é um comércio, Como deve ser chamado?. Entretanto a denúncia de Rulfo é muito menos direta que a de outros escritores. *Huasipungo*, do equatoriano Jorge Icaza, é propriamente uma denúncia da exploração social e religiosa sofrida pelos índios. “Esta intención testimonial o documental (de escritores realistas), es voluntad de participar con la ficción en el mundo real, explica el enorme lastre extraliterario que arrastran muchas de sus ficciones” (Rodríguez Monegal, 1992, I, p. 41).

Os Páramo foram finalmente á igreja. O filho carregado por quatro peões da fazenda (p. 203), o pai, levado pelo costume “cristão” de passar pela igreja antes de encaminhar-se ao cemitério. Na missa de corpo presente o P. Rentería desejava pedir a condenação eterna, antes que o descanso eterno do assassino de seu irmão, estuprador de sua sobrinha y autor de outros muitos crimes. *Por mí, condénalo, Señor* (p. 200). Assim que terminou a missa, o sacerdote saiu apressadamente e sem dar a **benção** final aos fiéis que lotavam a igreja (p. 201-202). A cena, sumamente tensa, se intensifica ainda mais com a petição de Páramo em prol do morto e a recusa do eclesiástico:

- ¡Padre, queremos que nos lo bendiga!
- ¡No! – Dijo moviendo negativamente la cabeza – Fue un mal hombre y no entrará en el Reino de los cielos (p. 202).

O leitor, assim como a multidão que enche a igreja e segue sobressaltada o desenvolvimento da cena e se pergunta quem vencerá esse duelo entre as duas autoridades máximas de Comala. Uma vez mais, o vencedor é Páramo. Quais são as verdadeiras razões que induzem Renteria a modificar sua atitude? Zelo sacerdotal, solicitação pela salvação da ovelha desgarrada? Temor de possíveis represálias por parte de Páramo? O narrador, embora onisciente, parece não querer penetrar na consciência torturada do sacerdote, que vacila entre o ódio aos Páramo e o imperativo cristão do perdão. Em todo caso, sua aquiescência não é total, como o demonstram as palavras que murmura em vez de orações, ao aspergir o féretro: “mientras salía de su boca un murmullo²⁴², que podía ser de oraciones” (p. 202).

O triste cortejo sai da igreja. Renteria permanece, ajoelhado, absorto em suas cavilações. Interrompe-o Pedro Páramo, que se ajoelha a seu lado e implora o perdão para seu filho, ... *como quizá Dios lo haya perdonado*. O gesto é acompanhado por um punhado de moedas de ouro que Páramo deixa ao padre como esmola para a igreja (p. 203). O sacerdote não recusa a oferta; mas sua luta interior,

²⁴² Os *murmúrios-orações* do P. Rentería recordam os da multidão de “Talpa”, primeiro rezando o rosário (p. 50), depois frente à imagen (p. 58). No conto se usa também a metáfora do mugido e a imagem do *ruído igual ao de “muchas avispas espantadas por el humo”* (p. 58) para referir-se à reza da multidão. Como as rezas dos peregrinos *de Talpa*, o de Rentería dista muito de ser uma verdadeira oração.

longe de acalmar-se, exacerba-se: “*son tuyas – dijo- Él puede comprar la salvación...*” (p. 203). O choro purificador que segue – “*hasta agotar las lágrimas*” – e a expressão que conclui a cena indicam claramente a submissão de Renteria às exigências da religião: “*Está bien, Señor*”, *tú ganas – dijo después*” (Id., Ibid.).

Nas primeiras páginas do romance, e alterando a sequência cronológica,²⁴³ se fala da morte acidental de Miguel Páramo, único filho reconhecido por Pedro Páramo. Detalhes sobre a vida e circunstâncias da morte do jovem serão dados na segunda parte do romance. No entanto insinuam-se já desde as primeiras cenas, aspectos importantes dos personagens: pusilanimidade e indecisão do sacerdote ao condenar, primeiro, e absolver, depois, o defunto; ao odiar e logo mais perdoar. Que papel tem nisso o brilho das moedas de ouro, oferecidas por Páramo como “*esmola para a Igreja?*”... Por outro lado, a morte do filho abala o pai, Pedro Páramo, que vê na desgraça uma cobrança prematura pelos numerosos crimes cometidos. Essa “*prestação*”, contudo, é como que prefiguração do pagamento ainda mais doloroso que virá com a morte de Susana San Juan.

2.2 “Dios es Grande”

Em *Pedro Páramo* encontramos outro tipo de religiosidade, insinuado já no conto *Talpa*: fé cega em Deus pese a todos os contratempos. Além disso, as mesmas desgraças que se abatem sobre quem crê, longe de debilitar sua fé, reforçam-na. “*La parábola del joven tuerto*”, conto de Francisco Rojas citado no capítulo I, ilustra essa religiosidade inabalável. No romance de Rulfo, (Rulfo, 1996, p.256-257), a conversa “*intratumba*” de Juan Preciado com Dorotéia introduz o solilóquio de um morto, dos que “*cuando les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan*” (p.256). O defunto otimista começa elogiando a magnanimidade do céu: “*El cielo es grande. Dios estuvo conmigo esa noche. De no ser así quien sabe lo que hubiera pasado*” (Id., ibis.). Em seguida conta o que padeceu:

²⁴³ É o recurso conhecido como “*in medias res*”, do qual se falará principalmente no próximo capítulo da tese ao discutir o tempo no romance de Rulfo.

Tenía sangre por todas partes. Y al enderezarme chapotíe con mis manos la sangre regada en las piedras. Y era mía. Montonales de sangre. Pero no estaba muerto. Me di cuenta (p. 256).

As torturas sofridas pelo personagem o deixam na beira da morte, mas ele, em vez de protestar, alegra-se pelo fato de estar vivo. O apego à vida, mesmo que esta seja quase uma morte antecipada, foi encontrado também no personagem do conto “Diles que no me maten”. No extremo oposto estão aqueles que vêem a vida como “um valle de lágrimas” (Renteria), que pensam na morte como um alívio (habitantes de Luvina) e que aceleram sua chegada mediante o suicídio (Edviges). O cristão em pauta, não podendo desculpar a ação, desculpa a intenção do algoz: Pedro Páramo não teria a intenção de matá-lo e sim a de dar-lhe apenas um susto. A consequência disso ficou aleijado e caolho. Mas tudo isso ajudou para ele se tornar “más hombre”. Daí o seu panegírico final: *El cielo es grande. Y ni quien lo dude* (Rulfo, 1996, p.256-257).

Os mesmos personagens, narradores *ad hoc*, que introduzem a cena, oferecem os esclarecimentos necessários. O defunto anônimo é uma das numerosas vítimas de Páramo. Fala-se concretamente da carnificina feita quando da morte acidental de don Lucas, pai de Pedro, em uma festa de casamento donde aquele era o padrinho. Uma vez que se ignorava quem era o autor do disparo, Pedro ordenou uma execução em massa para assim assegurar a punição do culpado. Em suma, o cristão cuja voz ecoa na tumba de Juan Preciado e Dortéia, pode ser também uma dessas pessoas que Páramo declarou “inexistentes” (p. 242).

Sob o aspecto religioso, o personagem em questão representa uma categoria de cristãos, freqüentes na época de Rulfo, mas não raros também na atualidade. O desprezo do corpo em prol da alma, predicado insistentemente pelo catolicismo, encontrou terreno fértil na população mexicana²⁴⁴. Obviamente, a atitude religiosa demonstrada pela vítima que vê o agressor como instrumento divino para “hacerlo

²⁴⁴ Ao apresentar a penitência de Tanilo em sua peregrinação a Talpa, no conto de mesmo nome, este tema foi tratado. A religião católica, do modo como foi predicada na “Nueva España” não fez senão conferir legitimidade e reforçar certas práticas pre-hispânicas. Com efeito, “Quetzalcoatl hacia penitencia punzando sus piernas y sacando la sangre con que manchaba y ensangrentaba puntas de maguey... y esta

más hombre” é um contra-senso, tanto sob o aspecto cristão como humano. Conforme ficou assentado no capítulo II, a teologia da libertação surgida em solo e contexto latino-americano não só permite como exige a participação ativa dos oprimidos no processo de sua libertação. Assim se deduz do diálogo do sr. cura de Contla com o padre Renteria. Ao ver a atitude resignada e passiva deste diante dos prepotentes de Comala, o colega espeta: “Quiero convencerme de que eres bueno; pero no basta ser bueno. El pecado no es bueno. Y para acabar con él hay que ser duro y despiadado” (Rulfo, 1996, p.248). A atitude passiva e pusilânime de Renteria frente a Páramo fê-lo indigno da absolvição. Aplicando o mesmo critério, só poderia reprovar-se uma atitude como a do cristão que se refere em última instância a Deus, tanto as torturas sofridas, como o fato de ter conservado a vida, embora notavelmente prejudicada. Provavelmente, por causa da pancadaria que lhe foi dada, o personagem chegou antes do previsto ao lugar em que se encontra: o túmulo.

A Igreja Católica, em que estão imersos os personagens rulfianos, passou por um importante processo de atualização (*aggiornamento*) durante a segunda metade do S. XX. Nisso desempenhou um papel determinante o Concílio Vaticano II. O resultado desse evento, na América Latina, foi a preocupação com um cristianismo maduro e consciente, visando superar os vestígios da colonização espiritual ainda existentes. A Teologia da libertação deu forma e vida a essas aspirações, contando com o apoio dos Papas conciliares: João XXIII e Paulo VI. Com o Papa João Paulo II, o processo foi revertido. Atualmente privilegia-se uma espiritualidade mais próxima à do defunto anônimo, que agradece a Deus pelos vexames sofridos. Esse tipo de cristãos são aqueles que, segundo o sr. Cura de Contla, “siguen siendo creyentes...; lo hacen por superstición y por miedo” (p. 248). Neste aspecto *Pedro Páramo* mostra uma atualidade semelhante à de “Anacleto Morones” (Cap. I, 2. 3. 4).

Lendo nas entrelinhas do romance e escutando os ecos que ressoam no vasto cemitério de Comala, podemos formar uma idéia das diferentes vítimas de Pedro

costumbre y orden tomaron los sacerdotes y ministros de los ídolos mexicanos como el dicho Quetzalcoatl usaba” (Sahagún, in Sejourné, 1994, p.75).

Páramo. Entre as mais notáveis estão Dolores Preciado e o padre Renteria; segue a eles: Toribio Alderete que resistiu, mas no final sucumbiu diante da força brutal do poderoso. O mesmo fim teve Galileo, como se pode deduzir pelo curto diálogo entre ele e seu cunhado: *me mata o se muere* (p. 221), disse o camponês diante da ameaça de que Páramo mandasse a Sedano para tirar-lhe a terra. Um *requiescat in paz, amén* (Ibid.) do cunhado indica claramente que quem morreu foi Galileo²⁴⁵.

Curiosamente, outra das vítimas que apresenta uma atitude análoga à do defunto anônimo é o advogado Gerardo. Este profissional executou fielmente as ordens do amo em cada turno, Lucas Páramo antes, Pedro, depois. A intervenção do advogado foi decisiva para efetuar despojos de terra, liberar Miguel Páramo da prisão e legitimar as uniões de don Pedro. O pagamento dos honorários foi adiado de pai para filho. Alarmado pelos rumores sobre os revolucionários que rondam Comala, o advogado decide refugiar-se em uma cidade mais segura, e para isso espera receber uma retribuição substancial. O que recebe na realidade é pouco mais que uma esmola; de um mínimo de 5 mil pesos que pede, Páramo lhe dá só mil, com a advertência: “cuídalos muy bien, poque no retoñan” (p. 283).

A ida e a vinda do advogado Trujillo, o rebaixamento de pedir *algo extra*, se don Pedro achar por bem e esperar cabisbaixo a decisão do cacique - *llévate mil. No creo que necesites más* -, situam-no no mesmo nível das outras vítimas; em essência, o mesmo do camponês anônimo torturado pela simples suspeita de ter estado no lugar em que mataram Lucas Páramo.

Resumindo, podemos reduzir as vítimas de Páramo a três categorias: a) os que fazem resistência e acabam aniquilados pelo poder avassalador do latifundiário: Alderete e Galileo; b) aqueles que não estão de acordo com as práticas de Páramo, mas toleram-nas por falta de coragem para opor-se a ele: o advogado Trujillo e o padre Renteria; c) o que, apoiados na religião, encontram motivos até para louvar a Deus pelos vexames sofridos: o defunto anônimo do fragmento 43, (p.256-57).

²⁴⁵ É difícil não relacionar o humilde camponês de Comala com o astrônomo italiano Galeleo Galilei (1564 – 1642), obrigado a curvar-se ante a Inquisição. A analogia se estende à perenidade do castigo sofrido por ambos.

Rulfo não dissimula sua simpatia pelos camponeses “bragados”²⁴⁶ do primeiro grupo. Pagaram com a vida por terem-se recusado a oferecer a outra face. Ante cenas de coragem e de abjeção excessivas cabe ao leitor tirar suas conclusões. Paradoxalmente, a resistência bem sucedida à *hybris* do cacique não vem de homem algum, mas de uma mulher, como veremos a seguir.

2.3 A Rebelião Feminina

A resposta dos comalenses às imposições políticas, econômicas e religiosas é a resignação fatalista. As exceções não surgem nem do campo eclesiástico – recordemos que o padre Renteria interpreta a voracidade de Páramo como “voluntad de Dios” –, nem do lado de quem teria o discernimento para fazê-lo, como seria o caso do advogado Trujillo; muito menos dos que vêem os maus tratos como possibilidades de “volverse más hombres” – o defunto anônimo de quem já se falou antes. A exceção são uns poucos rancheiros que pagam com a vida sua rejeição a injustas pretensões do latifundiário. Falta analisar a reação feminina, o comportamento das mulheres no âmbito de Comala e da Media Luna, reino de Pedro Páramo.

2.3.1 Todas menos uma: Susana San Juan

A polissemia da obra de Rulfo, em especial do romance, frustra as intenções de uma leitura unívoca²⁴⁷. Devido precisamente ao *arredondamento* tanto dos personagens (Cândido, 1998, p.61) como da obra, empregaram-se diversas aproximações.

²⁴⁶ Na linguagem coloquial de Jalisco o termo tem a conotação de valente, arrojado, bronco. Em uma entrevista, falando dos padres da região, Rulfo disse que eram “bragados” e completa: andam armados. Ele se refere concretamente ao padre Sedano, por quem não mostra nenhuma simpatia. Por se tratar de um religioso o epíteto dista muito de ser um gracejo.

²⁴⁷ ¿Cuál es el argumento de *Pedro Páramo*? – En el sentido clásico de la palabra la novela no tiene argumento (R. Xirau, *Crisis del realismo*, in Fernández Moreno, 1978, p.200).

Pedro Páramo ha sido leída en diversos registros, pero coincidiendo casi siempre en la misma reducción temática: ¿de qué trata la novela? De la búsqueda del padre por un hijo. En realidad, sólo la mitad de la novela corre por los andariveles de ese motivo literario; *Pedro Páramo* es también una historia de amor, apasionada y romántica ...; es una historia de muertos y fantasmas ...; es un breve retablo familiar con una historia de venganza; es un fresco miniaturizado del periodo revolucionario en México... Las múltiples historias, las suertes variadas de sus personajes, parecen incluirse unas a otras como las famosas muñecas chinas, merced a una estructura narrativa tan singular que si apenas publicada parecía confusa y desordenada, hoy admira por su endiablada sutileza, por la perfección de su diseño (Ruffinelli, in Juan Rulfo, 1985, p.XXVI)²⁴⁸.

Sendo o romance de Rulfo *também uma história de amor, apaixonada e romântica*, pressupõe a presença da figura feminina em papel protagônico. Esse personagem só pode ser Susana San Juan. Contudo, seu papel extrapola os parâmetros da heroína romântica, aproximando-se, antes bem, da tragédia. Levine, ao estabelecer um paralelismo entre o romance de Rulfo e *Cien años de soledad*, observa: “El mundo de Juan Rulfo carece de las salidas y compensaciones que proveen las mujeres fuertes de García Márquez. Sus mujeres son pasivas, dejan que el mundo en torno de ellas decaiga” (In Giacomani, 1974, p.181). Para confirmar sua tese cita em seguida a “última vontade” de Dolores Preciado que manda o filho reclamar, quando ela morra, o que não exigiu em vida. Outro exemplo mencionado é o de Ana, sobrinha do padre Renteria, violentada por Miguel Páramo sem opor resistência. Estranhamente, Lavine não cita Susana San Juan; talvez porque na mente da estudiosa, Susana seja a exceção. Aquela que não confirma, mas invalida a regra, como a seguir será possível ver.

Semelhante ao de Lavine é o argumento de Carlos Fuentes. Reconhece o papel relevante de Susana, única a resistir com êxito às investidas de Páramo. Fuentes, não obstante, põe mais relevância na debilidade do cacique que na fortaleza de sua amada.

²⁴⁸ A obra aqui citada é a publicada pela Biblioteca Ayacucho, 2.ed. Caracas, 1985. Esta também inclui todos os escritos de Rulfo, mas não os escritos sobre Rulfo como o volume publicado pelo Fondo de Cultura Económica com patrocínio da Unesco. Traz só o prólogo, de J. Ruffinelli, e uma cronologia.

¿Cuál es el papel de Susana San Juan? Su primera función ... es la de ser soñada por un niño y la de abrir, en ese niño que va a ser el tirano Páramo, una ventana anímica que acabará por destruirlo. Si al final de la novela Pedro Páramo se desmorona como si fuera un montón de piedras, es porque la fisura de su alma fue abierta por el sueño infantil de Susana: a través del sueño, Pedro fue arrancado a su historia política, maquiavélica, patrimonial, desde antes de vivirla, desde antes de serla (Fuentes, 1997, p.154).²⁴⁹

Descontextualizadas e agrupadas, as expressões referentes às mulheres, disseminadas na obra de Rulfo, formam uma ladainha deprimente²⁵⁰. “Si no siembra desgracias entre hombres y mujeres por lo menos hace desgraciadeces”, diz Elena Poniatowska a propósito de Rulfo e sua obra (Juan Rulfo – Toda la Obra, p. 924). Apoia sua afirmação com cenas de *Talpa* e *Anacleto Morones*²⁵¹. A certa altura a escritora dirige-se diretamente a Rulfo em som de reprimenda: “Es que tú tratas mal a las mujeres, Juan, ninguna de ellas funciona realmente; todas son encarnaciones de alguna debilidad humana, estériles como Dorotea, chismosas como Eduviges, arrepentidas como Natalia, locas como Susana San Juan, bigotonas como Pancha” (Id., *ibid.*, p. 925). Em seguida menciona as figuras femininas mais destacadas, entre as que sobressai Susana: “A Susana San Juan la avientas sobre el lecho revuelto, los ojos vidriosos, la mirada perdida, bañada en sudor, diciendo puras distancias. Ninguna mujer para ti funciona como una mujer de a de veras, ninguna dice esta boca es mía, ninguna es fresca como la fresca mañana...” (Rulfo, *Ibid.*, p. 92).

Logo mais Poniatowska cita o caso de Damiana Cisneros no seguinte diálogo:

²⁴⁹ O mesmo texto de Fuentes se encontra em INFRAMUNDO – El México de Juan Rulfo. Ediciones INBA, 1983, p. 11-21. Reproduz-se também em JUAN RULFO – Toda la Obra, 1996, p. 927-935).

²⁵⁰ Isso é o que faz Elena Poniatowska: “Viejas carambas, viejas infelices, viejas de los mil judas. La Arremangada. Floripondios engarrufados, ni siquiera un pasadera. La berenjena, la Virgen de Talpa, la Cuarraca, viejas indinas, Viejas feas como pasmadas de burro” (INFRAMUNDO, p. 48).

²⁵¹ “¿O no es desgraciadeces esa plática atroz entre Lucas Lucatero y Nieves?” (Refere-se ao diálogo entre Lucas e su ex novia grávida, que se viu obrigada a abortar). “¿Y no es desgraciadeces la situación de Natalia, después de que ella y su cuñado llevan a Tanilo a Talpa a buscarle la muerte?” (Rulfo, 1996, p.924).

- ¡Y luego lo que haces con Damiana!
- ¿Qué hago yo a Damiana, por Dios? (Rulfo)
- La pones allí a esperar toda la vida a que regrese Pedro Páramo (Ibid., p. 526)²⁵².

Se Pedro Páramo é a torrente irrefreável que arrasa com tudo o que lhe opõe a menor resistência pessoal, religiosa ou legal de signo masculino, com maior razão (*a fortiori*) arrola em seu tropel o frágil mundo feminino de seu tempo²⁵³. Para ser completo, seu domínio não deve ser exercido apenas sobre o universo masculino, deve incluir também o feminino. O padre Renteria, mediante uma de suas reflexões, nos dá um vislumbre do comportamento de Páramo em relação ao mundo feminino; suas penitentes se acusam:

- me acuso, padre que ayer dormí con Pedro Páramo,
- me acuso padre que tuve un hijo de Pedro Páramo,
- me acuso padre que le presté mi hija a Pedro Páramo (p. 246).

Juntando esses fragmentos aos demais elementos espalhados ao longo do romance formamos uma idéia do “donjuanismo”²⁵⁴ de Pedro Páramo.

Todas las mujeres de Comala serán tratadas como tales (como mujeres) por Pedro Páramo y con ellas no funciona ninguna “representación imaginaria” o idealización. Son mujeres, simplemente. Y por eso son despreciadas, humilladas, o bien sometidas al tráfico sexual que las convierte en objeto de placer fugaz del macho avasallador y poderoso (Valencia Solanilla, in Medina, 1989, p.309).

“Todas as mulheres”, menos uma, pelo menos: Susana San Juan. Pedro Páramo, homem duas vezes pedra ou rocha pétrea, tem seu tendão de Aquiles: o

²⁵² A história é relatada no fragmento 60. A noite em que Páramo toca a sua porta, ela no abre. Ele, então, vai com “chacha Margarita”. Nas noites subsequentes Damiana fica esperando o chamado mas Páramo não volta. A lembrança dessa oportunidade perdida acompanhará Damiana durante toda a vida.

²⁵³ “Las formas de ser mujer en esta sociedad (patriarcal) y sus culturas constituyen cautiverios en lo que sobreviven creativamente las mujeres en la opresión. ... De ahí que, más allá de su conciencia, de su valoración y de su afectividad, y en ocasiones en contradicción con ellas, todas las mujeres están cautivas por el solo hecho de ser mujeres en el mundo patriarcal” (Lagarde, 1997, p.36).

²⁵⁴ Para ele (refere-se a Miguel Páramo, mas a observação se aplica a ambos, pai e filho) a sedução não é a conquista galante e fina das mulheres, mas a posse à força, o estupro como modo de dominação (García Pérez, 2000, p.18).

amor a Susana. Não surpreende esse ponto fraco de Páramo posto que o próprio Rulfo admite sua inclinação “incestuosa” à mais bela de suas criaturas. Foi tal a parcialidade em prol da figura de Susana San Juan que ela ocupava mais da metade da obra. Tendo percebido sua debilidade, o autor recorreu á poda²⁵⁵.

A apresentação da Vênus do páramo rulfiano surge em pequenas doses, a partir das primeiras páginas do romance. Pedro Páramo, ainda adolescente, pensa em Susana: “Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire” (Rulfo, 1996, p.188). Carlos Fuentes vê nesses sonhos precoces o germe que no final do romance, acarretará a queda do granítico Páramo (Fuentes, 1997, p.154). O deslumbramento pela mulher ideal e a depreciação da mulher real é uma das heranças do mundo ibérico, posteriormente desenvolvida em solo latino-americano. Através da idealização “la mujer es desprovista de su naturaleza humana, para convertirla en un concepto, en una imagen, en un ideal, en una Imagen Ideal” (Valencia Solanilla, *Ibid.*, p. 307).

A figura de Susana se agiganta conforme a narrativa progride. Sua morte acaba ocasionando a do cacique e com isso a ruína de toda Comala. Valencia Solanilla lança mão da hipérbole para expressar a relevância da personagem que, segundo ele, extrapola os limites da literatura mexicana. Com efeito, Susana San Juan

Constituye una de las figuras femeninas mejor logradas de la literatura latinoamericana – para mí es el personaje más bello, el personaje femenino más hermoso, más encantador, más apasionadamente bello que hay en toda la literatura hispanoamericana (*Id.*, *Ibid.*, p. 305).

Convidado a dizer algo sobre sua personagem preferida, Juan Rulfo comenta: “en la novela hay muchos nombres que son símbolos Susana San Juan simboliza el ideal que tiene todo hombre de esa mujer que piensa encontrar alguna vez en la vida” (Rulfo, 1996, p.452). Valencia Solanilla, ao mesmo tempo que vê

²⁵⁵ “(Susana San Juan)es un personaje que a mí me gustaba mucho y a quien le había dado mucha importancia, no sólo en el texto. En el libro tenía la mayor parte, las tres cuartas partes, pero lo tuve que cortar” (Rulfo, 1996, p.453).

em Susana o arquétipo ideal de mulher na fantasia rulfiana, encontra uma severa crítica de Rulfo “por aquello que nunca han sido las mujeres de su país, por la vida y la libertad que les ha sido negada ancestralmente” (Id., *Ibid.*, p. 306).

Rulfo vislumbra, na década dos cinquenta alguns dos *cativeiros* que as feministas de fins do s. XX e princípios do XXI assinalariam com mais detalhes²⁵⁶. Pelo que se refere a Susana, o único cativeiro ao que ela se submete é o do amor a Florencio. Fora dele não a dobram nem as investidas do amor unilateral de Pedro Páramo, nem o assédio do padre Renteria para obter sua conversão; nem sequer as imposições da autoridade paterna.

Uma das apostas de Páramo para conquistar a sua amada é o poder econômico. “Esperé tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo y el deseo de ti” (Rulfo, 1996, p.259). A estratégia falhou. O mesmo resultado teve o expediente de mandar assassinar o pai de Susana, Bartolomé San Juan, em quem Páramo via um rival²⁵⁷. “Ella tiene que quedarse huérfana. Estamos obligados a amparar a alguien” (p.265). O estratagema revela-se contraproducente. Bartolomé, morto, adquire uma mobilidade antes desconhecida: sua alma se mete estranhamente na cama de Susana sob a figura de gato (p.265-266). Observa-se, além disso, certa relação entre a loucura de Susana e a morte de seu pai; se esta não é a causante direta daquela, ao menos a acentua. A mãe tinha morrido quando Susana era ainda adolescente. Ao faltar agora seu pai, o mais óbvio era que se jogasse nos braços do amante-protetor. Ao contrário, o que faz, é refugiar-se na loucura. Aprisionar o corpo de Susana havia sido fácil pela prepotência de quem compra tudo. Conseguir

²⁵⁶ A obra de Marcela Lagarde, citada antes, menciona já em seu título os cativeiros da mulher mexicana e latino-americana em geral: “Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas”. México, UNAM, 1990 (primera edición, 1997 3ª edición).

²⁵⁷ O motivo alegado para o assassinato é o afã de proteger a filha. Mas não se descarta que Páramo veja no pai de Susana um rival amoroso, pelas alusões que há no texto a uma possível relação incestuosà entre pai e filha. Fulgor Sedano informa Páramo que Bartolomé San Juan voltara. O amo pergunta se vieram os dois: *sí, él y su mujer*. Responde o administrador. E explica: *pues por el modo como la trata más bien parece su mujer* (frag. 44).

o mesmo com a alma feminina delicada, obrigando-a a que o amasse, era impossível²⁵⁸.

O mal da loucura que se manifesta em Susana coincide com as incursões dos revolucionários na região. As ameaças que a insurreição representa para La Media Luna, assim como o assassinato de seu fiel administrador Fulgor Sedano empalidecem frente à preocupação pela amada e os cuidados que lhe dedica. “Desde que la habían traído a a vivir aquí no sabía de otras noches pasadas a su lado, sino de estas noches doloridas, de interminable quietud” (Rulfo, 1996, p.273). Pelo contrário Susana ignora por completo o amante solícito que tem a seu lado, vivendo em seus devaneios com o homem que realmente amou: Florencio. Surge, então, a pergunta, vinda de um dos múltiplos narradores desta segunda parte do romance: “¿cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa era una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber” (p. 273).

Susana encontra refúgio num mundo totalmente inacessível a Pedro Páramo: a loucura. Se, normalmente este é um dos cativeiros desenhados para as mulheres que não agem conforme o paradigma da racionalidade masculina (Lagarde, 1997, p.40), no caso de Susana San Juan é a única saída que lhe resta para viver em liberdade. “Mediante la locura escapa al dominio del cacique, se diferencia de las mujeres de Comala y adquiere una dimensión distinta a los otros personajes de la narración: la libertad” (Valencia Solanilla, in Medina, 1989, p.313). É preciso sublinhar, porém, que a loucura de Susana não se dá por escassez e sim por excesso de lucidez. “Las mujeres enloquecen de tan mujeres que son, y enloquecen también porque no pueden serlo plenamente, o para serlo” (Lagarde, 1997, p.40).

A partir de seu *status* de louca, Susana desafia, em primeiro lugar, à autoridade paterna, Bartolomé San Juan.

¿De manera que estás dispuesta a acostarte con él (P. Páramo)?
Sí, Bartolomé.²⁵⁹

²⁵⁸ A presença “de la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra” (p. 262), não só arranca acentos poéticos do granítico Páramo; excita também o desejo sexual. Mas diante da impossibilidade de abordá-la sob esse aspecto, recorre a uma das muitas mulheres que tem a sua disposição. É a vez da “chacha” Margarita. “Puñadito de carne –le dijo – Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan” (Rulfo, 1996, p.287).

¿No sabes que es casado y que ha tenido infinidad de mujeres?
 Sí, Bartolomé.
 No me digas Bartolomé. ¡Soy tu padre!

Pouco depois, diante das insólitas respostas da filha, o pai lhe pergunta insistentemente:

- ¿Por qué me niegas a mí como tu padre? ¿Estás loca?
- ¿No lo sabías?
- ¿Estás loca?
- Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías? (p. 261-262).

A resposta, ao invés de esclarecer, confunde. A louca que parece tão consciente de sua loucura, estaria realmente fora de suas faculdades mentais?

Pedro Páramo jamais chegou a conhecer qual era o mundo de Susana San Juan (p. 273). O mesmo insucesso teve o P. Renteria na tentativa de penetrar o mundo religioso de Susana com o intuito de “convertê-la”. No capítulo II se viu como na queda de braço entre o padre e a penitente, ela levou a melhor. Com efeito, longe de infundir-lhe as imagens aterroradoras que o discurso religioso canônico inculca nos moribundos, foi ela que, com suas figuras e formas de mulher colocou em xeque até a castidade do sacerdote²⁶⁰. Na primeira visita de Renteria à doente, esta o confunde com Bartolomé, seu padre, recentemente assassinado. A ambivalência do termo em espanhol “padre” coloca em dúvida a qual deles Susana rejeita ao dizer: “Adiós, padre, ... no vuelvas. No te necesito” (p. 271). A pergunta que vem pouco depois: “¿para qué vienes a verme, si estás muerto?”, indica que se refere ao pai biológico cuja morte lhe havia sido comunicada pouco antes. Nos fragmentos posteriores, 57, 62 y 64 se verá como a rejeição se estende também ao padre Renteria e a tudo o que ele representa.

Susana, já em fase terminal, questiona-se: “¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música del pasado?” (p.

²⁵⁹ Em vista da atitude que posteriormente observará Susana diante de Páramo, pode-se concluir que sua resposta ao pai é só para provocá-lo. Em todo caso, o diálogo coloca em evidência uma certa rivalidade entre Bartolomé e Pedro Páramo em torno de Susana San Juan.

²⁶⁰ Detalhes sobre este ponto se encontram em *Los Cuadernos de Juan Rulfo*, Era, 1994, Y. Jiménez de Báez (Org.), com apresentação da viúva do escritor, “Apuntes, ejercicios y borradores”, publicados postumamente.

278). A evocação do passado a aproxima da cena em que seu pai a desceu, suspensa por uma corda, a um poço profundo em busca de um tesouro; o que Susana, criança, encontrou, foi um esqueleto em decomposição. Além disso, ela revive com o relato a morte de Florencio - *¿De cuál Florencio? – Del mío*. Então é quando apostrofa ao mesmo Deus:

¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Esto te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas.

A rebelião de Susana tem como primeiro alvo o próprio Deus, responsável, segundo ela, pela morte de seu amado. Nem a morte de sua mãe lhe arrancou exclamações tão duras. Naquela ocasião (frag. 42), limitou-se a recusar para a defunta o enterro religioso. Sua reação, principalmente diante da morte de Florencio, é desconhecida nos contos de *El llano en llamas*. Vimos, em “Talpa” que, morto Tanilo após ter-lhe sido negado o milagre, o irmão se limita a exprimir sua profunda tristeza “al ver tantas cosas vivas – el ruido de las danzas, los tambores, etc. – y ver por otro lado a Tanilo, como si fuera un estorbo. Me dio tristeza” (Rulfo, 1996, p.58). De mesmo teor é a reação dos personajes de “Es que somos muy pobres” ao experimentar uma desgraça após outra: “Mi mamá no sabe por qué Dios la ha castigado al unas hijas de ese modo” (p. 28-29). Por conseguinte, visto sob a ótica da religião, o atrevimento de Susana de pedir contas a Deus pode parecer uma verdadeira blasfêmia.

“... Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos” (p. 279)²⁶¹. A atitude desafiadora da doente, pondo-se num plano de igual para igual em diálogo com Deus, inclui em seu questionamento um novo elemento: o interesse pelo corpo e o corpóreo, em oposição à alma e ao puramente espiritual imposto pela religião em nome de Deus.

²⁶¹ A liberdade de Susana ao falar do erotismo contrasta com a inibição da mulher anônima do casal de “hermanos incestuosos” (frag. 31). Ela se refere a “aquilo”. “No sé de qué hablas... De lo que me sucedió a mí la primera vez que lo hiciste. Y de cómo me dolió y de lo mucho que me arrepentí de eso”. O diálogo continua: ela sem querer nomear o ato sexual, ele fingindo não saber de que fala ela (Rulfo, 1996, p.225-226).

El amor sexual de Susana la hace excepcional en la novela y la separa radicalmente de las demás mujeres de Comala, porque en ella vemos una mujer libre que expresa una sexualidad abierta y que encuentra en la sensualidad una forma de plenitud del Ser (Valencia Solanilla, Id., Ibid., p.315-316).

A liberdade com que Susana põe a nu seu erotismo²⁶² só é imaginável, na sociedade puritana e misógina de ontem e de hoje na prostituta. “El erotismo es el espacio vital reservado a un grupo menor de mujeres ubicadas en el lado negativo del cosmos, en el mal, y son consideradas por su definición esencial erótica como malas mujeres, se trata de las putas” (Lagarde, 1997, p.202)²⁶³. A transgressão de Susana ao afirmar o erotismo dentro do âmbito da sexualidade deixa no chão outro tabu fortemente enraizado na cultura ocidental cristã: a procriação como única justificação do erotismo. “El cuerpo y la sexualidad de las mujeres son, en efecto, un campo político definido, disciplinado para la producción y la reproducción” (Lagarde, Id., Ibid., p. 200). Ao contrario da mulher dissoluta cujo lema é “pecar sem conceber”, o da virtuosa deve ser “conceber sem pecar”, a exemplo de Maria. Lagarde indaga: “¿Es que acaso en su realidad las mujeres son eróticas, son sujetos de goce, existe su cuerpo como espacio de placer? No, - responde ela mesma. Las mujeres no gozan, las buenas son como María” (Id., Ibid., p. 204).

Curiosamente, a idealização que Pedro Páramo faz de Susana San Juan coincide com os atributos semi-divinos que a Igreja Católica adjudica a Maria (Valencia Solanilla, Ibid., p. 310). Páramo contempla a amada, “mujer que no era de este mundo”; coloca-a em patamares inatingíveis: “a centenares de metros, encima de todas las nubes, mucho más allá de todo. ... Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia” (Rulfo, 1996, p.198). A Susana real, velha e doente que finalmente Páramo conseguiu ter em sua casa, a seu alcance, de

²⁶² “Para los mexicanos la mujer es un ser oscuro, secreto y pasivo. No se le atribuyen malos instintos: se pretende que ni siquiera los tiene. Mejor dicho, no son suyos sino de la especie. (...) Ser ella misma, dueña de su deseo, su pasión o su capricho, es ser infiel a sí misma” (O. Paz, *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998 [5ª reimpresión], p. 40).

²⁶³ Una idea semejante se encuentra también en la obra de Paz antes citada: “Es curioso advertir que la imagen de la “mala mujer” casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. A la inversa de la

modo algum modifica o conceito que ele tinha formado dela. “Para Pedro Páramo Susana posee todas las virtudes” (Valencia S. Id., Ibid., p. 312).

Muito pelo contrário, Susana reafirma os valores do corpo. Começa em sua adolescência, quando se descobre mulher: “En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos” (Rulfo, 1996, p.254). Uma dezena de fragmentos adiante encontramos Susana adulta banhando-se nua na praia, em companhia de Florencio: “mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. ... ‘En el mar sólo me sé bañar desnuda’ – le dije. Y él me siguió el primer día, desnudo también” (p. 274). Entretanto nota-se que a desinibição dele não vai tão longe como a dela. Ele observa: “Me gustas más en las noches, cuando estamos los dos en la misma almohada, bajo las sábanas, en la oscuridad” (Id., ibid.).

A separação do amado, prematura, sem dúvida, arranca de Susana o protesto dramático e “blasfemo” que se viu anteriormente. Conforme se aproxima o momento decisivo, o padre Renteria redobra seus esforços, repetindo ao ouvido da doente imagens macabras: “Trago saliva espumosa; mastico terrones plagados de gusanos que se me anudan en la garganta y raspan la pared del paladar...” (p. 292). A julgar por sua reação, Susana não parece levar muito a sério as exortações do padre. Efetivamente, Renteria achava esquisita a quietude de Susana San Juan.

Hubiera querido adivinar sus pensamientos y ver la batalla de aquel corazón por rechazar las imágenes que él estaba sembrando en ella. Le miró los ojos y ella le devolvió la mirada. Y le pareció ver como si sus labios forzaran una sonrisa (Id., Ibid.).

Chega ao ápice quando o padre lhe dá comunhão á doente. “Susana San Juan, semidormida, estiró la lengua y se tragó la hostia”. Entretanto para ela o corpo de Cristo nao é senao o corpo de de Florencio: “‘Hemos pasado un rato muy feliz, Florencio’. Y se volvió a hundir entre la sepultura de las sábanas” (p. 289).

Para o cânone católico a substituição de Jesus por Florencio é um ato claramente sacrílego. Entretanto à luz dos ensinamentos evangélicos que vinculam

“abnegada madre”, de la “novia que espera” y del ídolo hermético, seres estáticos, la “mala” va y viene,

estritamente o amor a Deus ao dedicado ao próximo (Mt. 25, 40) e da teologia do matrimônio que faz do amor conjugal um *sacramento*, ou seja, um símbolo do amor a e de Deus, (Häring, 1968, III, p.335), a subversão de Susana San Juan não tem nada de pecaminoso, menos ainda de sacrílego. Pelo contrário, sacrílego é o sacramentalismo das igrejas que, mediante o ritualismo, fomentam a união com Cristo omitindo a união amorosa com o próximo²⁶⁴.

Renteria, diante da altivez da paciente e do pedido de que a deixe só – “¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño” – dúvida de sus certezas teológicas. “Le entraron dudas. Quizá ella no tenía nada de que arrepentirse. Tal vez él no tenía nada de que perdonarle” (p. 293). Com outras palavras, igual que Pedro Páramo, o P. Renteria tampouco conseguiu conhecer o mundo de Susana San Juan (p. 273).

Airosa em sua luta com a autoridade paterna e bloqueado o acesso a Páramo, seu captor, Susana triunfa também da investida da religião representada pelo padre Renteria. Agora pode entregar-se definitivamente ao sonho: “Después sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se le volcaba más como si se hundiera en la noche” (Rulfo. 1996, p.294)²⁶⁵.

2.3.2 As Suicidas: Edviges e Dorotéia

Embora no possuam a estatura épica de Susana San Juan, Edviges e Dorotéia ocupam um lugar destacado em *Pedro Páramo* e, conseqüentemente, entre “as mulheres de Juan Rulfo”. No que diz respeito especificamente ao fator religioso, elas não ficam muito aquém de Susana. Edviges é uma das primeiras personagens

busca a los hombres, los abandona” (Id., ib., p. 42).

²⁶⁴ Si alguno dice: “amo a Dios”, y aborrece a su hermano, es un mentiroso; pues quien no ama a su hermano, a quien ve, no puede amar a Dios a quien no ve (I Jn 4, 29).

²⁶⁵ A posição fetal que adota Susana no momento de morrer, bem como os sinais externos que acompanham, por exemplo, a chuva que nao para de cair, sao vistos como indícios de um final feliz ou, pelo menos, como prelúdio de algo semelhante (Peralta - B. Boschi 1975; Jiménez de Báez, 1990). Para outros, porém,

que aparecem no romance. Ela hospeda Juan Preciado em Comala e lhe proporciona a primeira informação sobre o povoado e seus habitantes.²⁶⁶ Edviges, Damiana e Dorotéia, conforme Carlos Fuentes:

son quienes introducen a Juan Preciado en el pasado de Pedro Páramo: un pasado contiguo, adyacente, como el imaginado por Coleridge: no atrás, sino al lado, detrás de esa puerta, al abrir esa ventana (Fuentes, 1997, p.151).

Em um diálogo entrecortado, com marcados laivos de oralidade, depois de apresentar-se como íntima amiga de Doloritas, Edviges conta a Juan Preciado as peripécias do casamento cujo fruto é ele. A informação inclui um dado de suma importância para a velha: ela não foi a mãe de visitante por um triz (Rulfo, 1996, p.192). Edviges parece estar bem informada, ao mesmo tempo, do que ocorre no além. Sua amiga Doloritas avisou que o filho “casi de ambas”, chegaria. Diante do estranhamento de Juan Preciado – “mi madre ya murió” – a anfitriã replica com toda a naturalidade: “Entonces esa fue la causa de que su voz se oyera tan débil” (p. 86). Edviges continua evocando nostalgicamente o passado: o que pôde haver sido e o que foi na realidade. A propósito da morte da amiga comenta:

¿De modo que me lleva ventaja, no? Pero ten seguridad que la alcanzaré. Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, *Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él disponga*. O si tú quieres, forzarlo a disponer antes de tiempo [grifado meu] (p. 187).

Vale a pena observar a antítese entre *Dios mediante y cuando uno quiera* em relação ao ato de morrer. “Dios mediante”, “si Dios quiere”, “con el favor de Dios” etc., são pequenas muletas continuamente usadas na fala popular²⁶⁷. A

esses sinais não conseguem reverter o pessimismo do romance principalmente em matéria de religião (Freeman, in Giacomani, 1974).

²⁶⁶ De acordo com uma leitura mítica de *Pedro Páramo*, encontram-se correspondências entre os personagens da mitologia greco-latina e os do romance. “El Aqueronte es la línea que divide a los vivos de los muertos... Este río también tiene su guardián: Eduviges Dyada, quien se comunica con los muertos de Comala y con los de fuera de este pueblo” (García Pérez, 2000, p.12).

²⁶⁷ As pessoas devotas empregam essas expressões com verdadeira unção; os homens até levantam os chapéus ao pronunciarem o nome de Deus. Observam também o costume de fazer o sinal da cruz quando passam diante de uma igreja ou de uma imagem sacra.

novidade no caso de Edviges, consiste em opor sua vontade à de Deus. A antítese que isso implica é uma verdadeira *transgressão* (Barthes, 1980, p.21). As realidades irreduzíveis enfrentadas pela antítese, encontram sua explicação através da paradoxo, “figura destinada a nombrar lo transgresivo” (Barthes, Id., Ibid.). A transgressão, no caso que nos ocupa, vem de um verdadeiro escândalo: Edviges desafia o poder de Deus sobre a vida, terminando- a *cuando ella quiera y no cuando Dios disponga*.

O que no fragmento 5 (p. 187) se insinua como uma possível saída, quiçá uma tentação de Edviges, no 17 (p. 207) o vemos através das cavilações do padre Renteria, como um fato consumado: Edviges decidiu “acortar las veredas”, sua vontade se impôs sobre a de Deus. “... se suicidó. Obró contra la mano de Dios” (p. 207). Ignoramos as razões que induziram Edviges a tirar a própria vida. Explica-se somente com algo genérico, e por certo enigmático: “no le quedaba otro camino. Se resolvió a ello también por bondad”, observa Renteria (Id., ibid.). Mediante a súplica desesperada de Maria Dyada em prol da irmã suicida, ao padre Rentería, percebemos o fim doloroso que Edviges teve: “todavía veo sus muecas, y sus muecas eran las más tristes gestos que ha hecho un ser humano” (p. 207).

O sacerdote, com pesar, tem que excluir Edviges do “panteón católico”, da convivência com “Santa Nunilona, virgen y mártir, san Anercio, obispo, etc.” (p. 208). *Sin un catálogo fijo no hay cielo certificado* (Monsivais, in Rulfo 1996: 910). E nesse catálogo não há lugar para os suicidas (CIC, n. 2280).

A morte de Dorotéia *la Cuarraca*²⁶⁸, pode considerar-se também um suicídio, embora *lato sensu*. Mais que se matar, como o tinha feito Edviges ou Dionisio Pinsón, de *El gallo de oro*, ela “se deja morir”. Dorotéia é um personagem secundário, mas desempenha um papel muito importante na história. Até a metade do romance nos damos conta de que Juan Preciado, narrador da primeira parte, tem como interlocutora ou “narratária” Dorotéia. Ela rompe seu prolongado silêncio

²⁶⁸ Segundo as notas explicativas dos regionalismos de *Pedro Páramo* a cargo do Dr. López Mena *cuarraco*, *cuarraca* é a pessoa que manca (Rulfo, 1996, p.306). Além disso, o termo se refere a pessoas ou utensílios domésticos que estão em mau estado, decompostos ou deformados. Assim se deduz também da descrição que Dorotéia faz de si mesma (frag. 37, p. 238).

quando Juan Preciado termina sua história, que começa com sua chegada a Comala – *Vine a Comala...* - e sua saída mediante a morte – *Fue lo último que vi*.

A voz de “Doroteo” ou “Dorotéia”²⁶⁹ se fará ouvir com certa insistência a partir do fragmento 37 (p. 235). De narratária passa a narradora *ad hoc*, função que compartilha com Juan Preciado na segunda parte do romance. A voz de Dorotéia, inaudível em vida, adquire relevância depois da morte. “Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo” (p. 238). A morte despertou em Dorotéia uma consciência de que carecia em vida, o que se traduz em uma espécie de rebelião, como logo veremos.

No universo de Comala onde o homem, um homem é tudo, sobra pouco espaço para os demais homens e pouquíssimo para as mulheres. Salvo a preclara exceção de Susana San Juan, as demais são pouco menos que zero à esquerda. Sua existência se reduz a um “ser para os outros” (Lagarde, 1997, p.202). Isso é o que ocorre com Dorotéia. O apelido “Cuarraca” dá uma idéia de sua deformação física. O seu corpo é encurvado, impossibilitado de olhar para o céu; um corpo “achaparrado con el espinazo saliendo por encima de la cabeza” (p.243). Dorotéia é o resultado de um equívoco divino, pois ganhou “un corazón de madre, pero el seno de una cualquiera” (p.237). Seu estômago estava *engarruñado por las hambres y el poco comer* (Ibid.). Efetivamente vivia de esmola. Entre seus “benfeitores” contava com o próprio Miguel Páramo.

“Ven para acá, te voy a proponer un trato” – le dijo. Y quién sabe que clase de proposiciones le haría, lo cierto es que cuando entró de nuevo se frotaba las manos (p. 241).

Páginas mais tarde, na confissão de Dorotéia ao padre Renteria, sabemos da proposta de Miguel Páramo. “...le diré que era yo la que le conseguía muchachas a Miguel Páramo” (p. 251). A acusação insólita da penitente suscita a curiosidade, não isenta de certa morbosidade, do sacerdote, que quer saber os pormenores:

²⁶⁹ “Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo? – Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo” (p. 235). Tanto o equívoco como sua explicação não deixam de ser enigmáticos. ¿Referem-se à abolição da diferença sexual, uma vez deixado este mundo? Ou então, alude à vida estéril de Dorotéia durante sua existência terrena?.

- ¿fueron muchas?
- Ya perdía la cuenta. Fueron retেমuchas (Ibid.).

A confissão terminou com uma repreensão enigmática do padre Renteria: “¿qué quieres que haga contigo, Doroteia? – Júzgate a ti misma. Ve si puedes perdonarte”. E do enigmático passa ao contraditório: “Pues bien, no podrás ir ya más al cielo. Pero que Dios te perdone” (Id., Ibid.). De modo que, se, apesar do perdão de Deus Dorotéia não poderá ir ao céu, que tipo de perdão é esse?

Agora que Doroteia “se da tiempo para pensar”, passa em revista sua *larga vida arrastada* de mendiga, como celestina de Miguel Páramo²⁷⁰, mãe frustrada, objeto de riso de todos²⁷¹ ..., e conclui com a frase de extração bíblica: *más vale no haber nacido*. Daí a preferir a morte a uma vida em tais condições, a distância é curta. O fim virá, não como uma rajada de ar que apaga a chama, mas como o não fornecimento de combustível provoca o fim de uma luz mortiça, devagar mas de modo irremediável. “Cuando me senté a morir ... *Aquí se acaba el camino* – le dije (al alma). *Ya no me quedan fuerzas para más*. Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue” (p.234).

A separação de corpo e alma que, conforme a filosofia aristotélica adotada pelo cristianismo, constitui a morte, redonda em vida independente de cada um, segundo a *teologia rulfiana*. “¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido?- Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella” (p. 243). O abandono do corpo por parte da alma, se bem que não tenha sido provocado ativamente por Dorotéia como no caso de Edviges, também não foi impedido: *ni siquiera hice el intento* (de seguir “arrastrando la vida”). “Aquí se acaba” – *le dije...* (Id., Ibid.).

Além da morte de Doroteia, suicídio *lato sensu*, a narrativa de Rulfo registra o de Edviges, antes analisado, e o de Dionisio Pinsón, de *El Gallo de oro* (Rulfo, 1996, p.357). Pese às numerosas cenas de violência que constam da breve obra de

²⁷⁰ Segundo pudemos descobrir em sua confissão ao padre Renteria, era ela quem agenciava mulheres ao joven Páramo. “Celestina demente de Miguel Páramo que sufre un deprimido instinto maternal” (O’Neill, *Pedro Páramo*, apud Giacoman, 1974, p.286).

Rulfo, os suicídios são escassos. O desprezo pela vida do próximo nem sempre implica o da própria. O mais comum é certa resignação estoica diante da morte, quando ao defunto “ya le tocaba” (Talpa); às vezes a vida, insuportável, faz com que a morte seja contemplada como um alívio (Talpa y Luvina). A exceção está a cargo de “Diles que no me maten”, em que o personagem se aferra à vida com uma teimosia tão patética quanto inútil. Os três suicídios mencionados são diferentes uns dos outros: Dionisio Pinsón se mata por desespero, Edvigés como protesto, Damiana por cansaço da vida. Estão aqui tipificados: o suicídio *por desespero* e o suicídio *por contestação*. Além disso a morte de Dorotéia apresenta características de uma eutanásia auto-induzida²⁷².

La cobarde desgana de vivir o el deseo de disponer libremente de la propia vida o de elegir libremente la muerte (como se define o suicídio) é uma das proibições que vêm do 5º mandamento: “não matarás” (Ex 20, 13). E o Catecismo da Igreja Católica explica: “A vida humana é sagrada porque desde a sua origem ela encerra a ação criadora de Deus, e permanece numa relação especial como o Criador, seu único fim” (CIC, “O quinto mandamento”, n. 2258). A sacralidade da vida propugnada pela Igreja Católica se refere tanto à vida do próximo como à própria. Assim como não está nas mãos do ser humano o poder de iniciar sua vida, também não está o de terminá-la. Alterar o calendário da Providência é um grave atentado contra o plano divino.

La muerte puede ser el último acto de desobediencia y obstinación, cuando aún el ella el hombre se revela contra la voluntad de Dios, o cuando arroja su vida en el suicidio (Häring, 1968, III, p. 213).

As razões que levam os personagens literários a tirar a própria vida são variadas; no fundo são as explicações de caráter psicológico e sociológico aduzidas

²⁷¹ Numa das freqüentes confissões de Dorotéia o P. Renteria percebe o cheiro de vinho. Ela explica: *Me dieron de beber tanto, que hasta me volvía payasa*. Renteria responde: *Nunca has sido otra cosa, Dorotea* (p. 251).

²⁷² O Catecismo da Igreja Católica que declara “moralmente inaceitável” dar fim à vida de pessoas “disminuídas, enfermas o moribundas” (n. 2277), nada diz quando isso se faz por desejo do paciente. Nesta segunda instância o Catecismo Holandês respeita a decisão do doente, principalmente quando a doença é incurável: “But it is also one of the rights of man to be free, if he wills, to refuse to put himself in the hands of doctors” (p. 423).

na realidade (González de Mendoza, 1990, p.215). O que se torna mais difícil é dar sentido ao contra-senso que implica o ato de se tirar a vida. Contudo se a dimensão objetiva é relativamente fácil de determinar, a subjetiva aconselha suma cautela. “Sobre la culpabilidad subjetiva y personal de un determinado suicida no podemos ni debemos pronunciarnos” (Häring, p. 219; CIC, n. 2283)²⁷³. O que ocorre na intimidade da consciência, principalmente nos instantes derradeiros do moribundo, fica envolto em mistério. À luz da reflexão mais recente se julga menos severamente o suicida, em especial quem levou uma vida cristã (Häring, Id., Ibid., p. 219). Nem a salvação nem a condenação eterna podem depender de um ato momentâneo. Semelhante raciocínio não se poderia esperar do padre Renteria – nem da Igreja de seu tempo. Daí seu pessimismo diante da morte de Edvigés, pessimismo decorrente da seguinte consideração: por um lado admite que a paroquiana levou uma vida cristã, devotada ao serviço do próximo, por outro, reconhece que ela falhou no último momento, perdeu todos os bens acumulados para a salvação (Rulfo, 1996, p.207). Estas e semelhantes considerações tiveram, sem dúvida, peso na decisão de Renteria de aderir ao levante revolucionário.

A teologia católica, em seu afã de reduzir a moral ao simples binômio *bom – mau* (Puente Ojeda, 1997, p.301-302), acabou fazendo de Deus um deus, imagem empobrecida do ser humano. A literatura, ao contrário, não julga, nem condena; também não tenta transformar o mundo mediante os fatos mas mostrá-lo e torná-lo sensível mediante a linguagem (Taide, 1992, p.309). Em *Pedro Páramo*, concretamente, Rulfo nos apresenta nas figuras de Edvigés e Dorotéia dois seres humanos diminuídos. Uma delas decide pôr fim à própria vida, a outra se aniquila “dejándose morir”. Agindo dessa maneira realizam um gesto desafiador, o supremo grito de protesto contra a vida arrastada que levaram, vida que, se tivessem sido consultadas, teriam certamente recusado – *más vale no haber nacido* – disse uma delas.

²⁷³ O Catecismo Holandês, embora sublinhe as atenuantes, assinala a responsabilidade da comunidade que empurra o suicida a semelhante ato. “It is very often to be laid at the door of others whose neglect, deliberate or not, has excluded someone from adequate social contacts” (p. 423).

3 Cânone Teológico vs. Cânone Literário

Ao longo do capítulo se viu como a religiosidade dos comalenses reflete a do contexto, com a mesma “fidelidade” com que uma obra literária como *Pedro Páramo* reflete a realidade que a inspirou. Efetivamente, em seu romance Rulfo nos entregou,

No un documento fotográfico o una pintura impresionista, sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo y el pirú. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de *otro mundo* (grifado no original) (Paz, 1998, p.18).

Pedro Páramo se erige deus da região, dando vida (gerando) e deixando viver quem ele queira²⁷⁴, decretando a morte daqueles que contrariam seus desígnios. Alderete e seus semelhantes que, em nome da dignidade humana, resistem aos ditames do deus comalense são impietosamente executados. Como as de Deus, as sanções de Páramo transcendem o *aqui-e-agora*. Os fatos podem ter ocorrido “há muito tempo”, mas seus efeitos perduram. “Como una estrella muerta cuya luz aún contemplamos, sus ondas aún resuenan en la historia de Juan Preciado, aún resuena el grito de Alderete ahorcado. Son ecos que hielan la sangre de Juan Preciado. Desaparecido el actante, aún perduran sus acciones” (Trigo, 1987, p.261).

Também se observou a reação de quem, em nome da religião e certamente sob sua influência, agradece os maus tratos que lhe foram brindados por Pedro Páramo, como intervenções divinas, ainda que com horrível disfarce humano. O único desafio que teve êxito frente ao domínio do deus Páramo e do Deus da religião católica hegemônica foi o de Susana San Juan e, em menor escala o de Edviges e Dorotéia. Com uma generalização talvez excessiva podemos incluir as três mulheres na categoria de “loucas”, ou então na de suicidas. A loucura ou a sepultura²⁷⁵ é o refúgio inexpugnável de onde as personagens supracitadas podem

²⁷⁴ Chacón A. J. “Juan Rulfo y la condena perpetua”, in *Juan Rulfo – un mosaico crítico*. México, UNAM, UDG, INBA, 1988, p. 144).

²⁷⁵ “Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo”, le dice Dorotea a Juan Preciado, ambos en la tumba (p. 238). A morte tornou-os invulneráveis aos los temores que os acoassavam em vida.

resistir e até impugnar as forças que outrora as dominaram. Aos *domínios* de Páramo, invencível no mundo dos homens, Susana opõe seus *demônios*, único meio para derrotar a prepotência do cacique²⁷⁶.

Susana San Juan poderia figurar como um dos *paradigmas* das feministas do fim do século XX e princípios do XXI. Ao lado de Edvigés e Dorotéia, ela representaria um modelo do sujeito feminino que sofre opressão de gênero. No caso de Edvigés e Dorotéia, entrelaça-se a opressão de classe (Lagarde, 1997, p.34). As três vivem também a opressão religiosa. Com sua rebelião contra uma religião feita de normas e proibições, com as conseqüentes sanções temporais e eternas, as três mulheres oferecem um exemplo de coragem a todos, cristãos ou não, mulheres e homens de outrora e de agora.

A presença do fator religioso em *Pedro Páramo* é inegável. Se Juan Rulfo se propõe a dar uma visão do mexicano, principalmente do habitante do centro oeste da nação, junto com os problemas agrários derivados de um governo insensível às exigências do mundo rural, tem que focar o aspecto religioso (Ortega Galindo, 1984, p.337). Baste recordar que essa região do estado de Jalisco foi a que encabeçou a revolução “cristera”, movimento de cunho religioso (capítulo II)²⁷⁷. No capítulo I do presente trabalho se viu como o tema religioso figura como nota comum em vários dos contos, predominante em três deles. O mundo religioso necessita do ministro que o sustente e alimente, função desempenhada pelo padre Renteria.

Nem a discussão do tema religioso pela literatura, nem, por conseguinte, a figura do sacerdote no romance latino-americano apresenta novidade²⁷⁸. A originalidade em *Pedro Páramo* consiste na maneira como o tema religioso é tratado. Aqui as opiniões se dividem entre os que vêem na obra do escritor um

²⁷⁶ A aliteração, usada por Carlos Fuentes, encontra-se no seguinte contexto: “Susana San Juan ama a un muerto: una muerta ama a un muerto. Y es ésta la puerta por donde Susana escapa al dominio de Páramo. Pues si el cacique tiene dominios, ella (Susana) tiene demonios” (Fuentes, 1997, p.168).

²⁷⁷ Ortega Galindo acrescenta que se trata de uma religião *que tiene muchos visos de fanatismo*. Nisto nem todos estão de acordo (Meyer, 1976). Há que se ter presente que também o antifanatismo pode assumir posturas fanáticas.

²⁷⁸ Pinillos, Maria de las Nieves (1987), em seu livro *El sacerdote en la novela latinoamericana*, apresenta uma lista de 72 romances, escritos de 1851 a 1976, em que o sacerdote desempenha um papel mais ou menos relevante.

iconoclastia que não deixa pedra sobre pedra de uma estrutura – a Igreja católica e a religião predicada por ela – que faz água por todos os poros (Freeman, 1974), e quem, através de uma crítica positiva, embora severa, de Rulfo à religião, entrevêem a intenção de promover a saúde de um organismo que consideram doente, mas não desenganado (Jiménez de Báez, 1990; Peralta – Belfumo Boschi, 1975).

Sendo literária e não apologética a finalidade do presente trabalho, discute-se quais os elementos do universo religioso Rulfo incorpora em sua ficção e como os engasta em seu projeto artístico. A polissemia ou ambigüidade de *Pedro Páramo*, freqüentemente assinalada pelos estudiosos²⁷⁹, aplica-se de modo especial à dimensão religiosa. Visto sob a ótica da ortodoxia católica, o conteúdo religioso da obra rulfiana é errôneo, quando não herético e blasfemo. Sem chegar a tal extremo, o padre Santiago Sánchez Bosch observa a respeito de *Pedro Páramo*: “lo que más me llama la atención en la lectura que Rulfo hace de la realidad es la total falta de esperanza, y esto es lo que hace imposible una verdadera percepción religiosa”²⁸⁰. Observa-se uma rara coincidência entre a leitura do padre Jaime e a dos críticos quanto à total falta de esperança no romance de Rulfo²⁸¹. A seguir, o Padre alude à incompatibilidade de tal visão com a verdadeira “percepção religiosa”. Chama-lhe também a atenção o automatismo com que agem os personagens, em virtude de que “ejercen su papel mecánicamente, como llevados por un sino inevitable”. Outros pontos que o P. Jaime acha estranhos son: a) a abolição da distância entre a vida e a morte, entre o fantástico e o objetivo; b) a impossibilidade de relações interpessoais entre os personagens do romance; c) a consciência de pecado sem a correspondente responsabilidade, e d) não ter “nem

²⁷⁹ Aos citados anteriormente se pode agregar Schärer, M. que afirma: “Si la ambigüedad es uno de los rasgos distintivos de la escritura de Rulfo, la incertidumbre y la duda, a la que tanto el lector como los personajes están sometidos, se presenta frecuentemente ... como una pregunta no sólo acerca de la posibilidad de llegar a un conocimiento sino también acerca de la validez de tal conocimiento” (Schärer, in Foster – Ortega (Editores), 1986, p. 285).

²⁸⁰ Opinião apresentada por escrito após Ter lido o romance. O Padre Jaime, como é conhecido na comunidade, é professor de teologia no Instituto de Teología dirigido pelos Padres Claretianos en Curitiba (PR).

²⁸¹ “(Todo es avasallamiento), la vida que acorrala y pone a uno junto al otro se da porque está bien que así sea, la ley de Dios es la suma de las conductas obligadas y tal parece que la gente se reproduce para seguir

sequer a perspectiva do perdão”; até o padre, dispensador do perdão divino, se vê privado dele.

Como se pode ver, há divergência de pareceres entre o teólogo e o romancista em uma série de itens que o primeiro, à luz do cânone eclesiástico, vê contrariados na obra do segundo. Se admitimos, por outro lado, que o escritor, “dada su ósmosis con la sociedad, cuyas complejas manifestaciones trasmite” (Pinillos, 1987, p.261), parte de fatos ou fenômenos, enquanto que o teólogo argumenta a partir de posições teóricas bem definidas, assistimos a uma confrontação entre o *de facto* e o *de jure*. O escritor, partindo da realidade que tem diante de seus olhos ou em sua mente, refunde-a, sem outra preocupação que os valores estético-literários. O teólogo, por sua vez, vê nas manifestações religiosas do povo práticas desviadas do que uma concepção “teologicamente correta” estabelece. Para isso conta com o acervo doutrinal da Igreja, que lhe serve de parâmetro, mas que também marca os limites além dos quais não pode espraiar-se, sob pena de incorrer nas sanções previamente estipuladas. O escritor, ao contrário, tem como matriz, além da realidade que o rodeia, sua capacidade de *soñar palabras*²⁸², sem temer outras sanções a não ser as impostas em nome dos valores estéticos.

Uma vez exposta a opinião de um representante da Igreja Católica sobre *Pedro Páramo*, vejamos a de um expoente do mundo literário. “Un eje del mundo rulfiano es la religiosidad. Pero la idea determinante no es el más allá, sino el aquí para siempre”, afirma Carlos Monsivais²⁸³. Nesta asserção alicerça o crítico e escritor suas reflexões em torno à obra de Juan Rulfo, seu colega e amigo. Se até a especulação teológica recorre frequentemente aos antropomorfismos para falar de Deus, não estranha que as comunidades semi-evangelizadas do México e da América Latina “sólo sean capaces de concebir cielo e infierno dentro de los límites

maldiciendo a la especie” (Monsivais, “Sí, tampoco los muertos retoñan, desgraciadamente” (In Rulfo, 1996, p.942).

²⁸² Aplico a Rulfo, *mutatis mutandis*, o que Rodríguez Monegal diz de Borges: “Para él, oh maravilla, un escritor sólo crea un mundo imaginario y ese mundo no tiene otras fronteras que el escritor mismo, que su experiencia, real o fingida, que su felicidad o infelicidad para soñar palabras” (Rodríguez Monegal, 1992, I, p.188).

²⁸³ In INFRAMUNDO DE JUAN RULFO, El México de Juan Rulfo, INBA, 1980 (2.ed.), 1983, p. 31).

de su vida diaria, nunca como paisajes seráficos o satánicos” (Id., Ibid.). O próprio povo formou sua “síntese teológica”, uma “teología popular que mezcla cielo, infierno, vírgenes, santos, gracia, caída e imposibilidad de redención, y que ajusta todo al orden de lo profano, al tamaño de la gana personal” (Monsivais, Ibid., p. 32). Em seguida o mesmo crítico faz um esclarecimento de suma importância: “los vocablos teológicos son los mismos pero el significado es muy distinto” (Id., Ibid., p. 31). O pecado universal constantemente testemunhado nos textos bíblicos – *todos pecaram e todos estao privados da glória de Deus*²⁸⁴ –, è onipresente também na obra de Rulfo. Porém, nele

el pecado no es algo que los personajes hayan cometido sino lo que hicieron sus padres y sus abuelos para endeudarlos con la eternidad y lo que harán ellos determinísticamente para merecer esta triste suerte que los angustia (Monsivais, Id., Ibid., p. 31).

A mesma fatalidade com que se impoe o pecado de origem, se verifica também nos pecados pessoais. Estes se tornam tao inevitáveis como as funções corporais. Isto, porém, nao exime o sujeito da sanção nem do sentimento de culpa. Mas o remorso não implica arrependimento, posto que este suporia possibilidade de eleger. A alternativa está ausente deste mundo “que lo aprieta a uno por todos lados”, protesta Bartolomé San Juan (Rulfo, 1996, p.262), “cuando a una le cierran la puerta y la única que queda abierta es la del infierno”, reclama Dorotéia (p. 243). A fatalidade do pecado, por um lado, e a impossibilidade do perdão, por outro, fecha o horizonte a toda esperança, primeiro aspecto sublinhado pelo padre Sánchez Bosch. A opiniao de quem observa do ângulo da literatura é ainda mais contundente:

La animalización del alma devota es la justa retribución de un dogma que, en el límite del mundo, sólo conserva de la fe las sanciones de la culpa y las certidumbre de la duda (Monsivais, Id., Ibid., p. 33).

²⁸⁴ Esse texto é de Rm 3, 23. A doutrina do Magistério eclesiástico sobre o mesmo tema está em: CIC, Nums. 165, 211, 270, 309, etc.

A Comala rulfiana não é a cidade situada nas encostas do Vulcão de Colima, a 12 km da capital desse Estado, *mas* evoca lugares e situações da geografia social e política do México. Pedro Páramo não é o retrato deste ou daquele chefe local dos muitos que ainda na atualidade decidem o destino do povo pobre no interior do México, *mas* o sistema político mexicano oferece uma galeria de exemplares, dignos “sucessores” do senhor da Media Luna²⁸⁵. No que se refere à terminologia e símbolos religiosos, onipresentes na obra de Rulfo, não se trata de uma reprodução fiel dos princípios reológico-morais do catolicismo. Que entende Rulfo por *graça*, conceito-chave do cristianismo? A resposta pode ser a que se encontra no curto diálogo entre Páramo e Justina²⁸⁶.

A rápida alusão à *graça* contrasta com a ênfase dada ao *pecado*, outro ponto forte do cristianismo, especialmente do católico. O pecado, sob suas diversas manifestações, domina a cena do romance. “¿Qué hemos hecho? ¿Por qué se nos ha podrido el alma?”, pergunta Bartolomé San Juan pouco antes de ser assassinado por ordem de Pedro Páramo (p.262). Susana, que por sua vez mostra desdém pelas questões religiosas, pergunta a Justina: “¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado?” (p.287). A agressividade do pecado que *lo aprieta a uno por todos lados* e a ausência da *graça* induz a crer mais no inferno que no céu. Susana San Juan crê só no inferno. A referência ao céu na conversa “sepulcral” entre Juan Preciado e Dorotéia é emblemática pela ambigüidade do vocábulo usado: *céu*. O filho de Dolores Preciado não pode ver o céu que sua mãe contemplara nos bons tempos de Comala. Dorotéia, encurvada, nem sequer pôde levantar sua vista para o céu. “Y aunque lo hubiera hecho ¿qué habría ganado? El cielo está tan alto”. Algo semelhante afirma Edvigés ao saber que sua amiga Dolores estava morta: “sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros”. Para os comalenses só existe o purgatório. E, segundo se observou anteriormente, o “purgatório rulfiano” é propriamente uma réplica do inferno católico.

²⁸⁵ “Todos nos llamamos *Pedro Páramo*,” diz González Pagés. “Por esto, como diría por su parte Pablo Neruda, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo para honra nuestra pero también para vergüenza nuestra, no nada más los hombres de México, sino todos los hombres... Todos nos llamamos *Pedro Páramo*” (In AA. VV. *Juan Rulfo. Un mosaico crítico*, p. 71).

²⁸⁶ Segundo Justina, Susana, doente, não recebeu a comunhão “porque no está en gracia”. Páramo pergunta: “¿en gracia de quien?”. Ao responder Justina “en gracia de Dios”, é chamada de ignorante.

Tanto na leitura de *El llano en llamas* como na de *Pedro Páramo* freqüentemente tropeçamos com a terminologia de extração católica, religião praticada pelos habitantes da região: Deus, graça, pecado, céu, inferno, purgatório, igreja... Entretanto isto não nos autoriza a ver um conteúdo cristão, uma simbologia autenticamente católica na obra. Pelo contrário, pode-se admirar nela a sutil originalidade do escritor, que se serve dos símbolos cristãos, mas sem ser subserviente aos mesmos (Monsivais, 1980, p.33).

CAPÍTULO IV

CRONOTOPIA EM *PEDRO PÁRAMO*

“... O que é, por conseguinte, o tempo?
Se ninguém mo perguntar eu sei;
se o quiser explicar
a quem me fizer a pergunta
já nao sei”
(S. Agostinho).

O legado mais prezado da Espanha às ex-colônias do Novo Mundo foi a língua com tudo o que ela implica, a começar pela literatura. A literatura, por sua vez, trouxe consigo um rico repertório temático, no bojo do qual estava o tema religioso²⁸⁷. Tema recorrente na literatura latino-americana (Pinillos, 1987), freqüentemente abordado pelos escritores mexicanos (Salinas, 1997) e *leitmotiv* da ficção de Juan Rulfo (Olivera Córdova, 1998).

Efetivamente, a linguagem e os símbolos religiosos abundam na narrativa de Rulfo, contos e romance; aliás, eles são alguns dos traços que caracterizam os personagens. O tema religioso tem especial relevância nos contos analisados (Cap. I), é a razão de viver do P. Renteria (Cap. II) e o pano de fundo no qual se projeta, de diferentes maneiras, a vida dos paroquianos (Cap. III). Prosseguindo a pesquisa,

²⁸⁷ “Raro es el autor (español) que no aborda, en una u otra ocasión, la trascendencia del hombre y su relación con la divinidad, bien sea a través del diálogo del creyente, de búsqueda, de protesta o, incluso de la negación” (González de Mendoza, 1990, p.57). Os escritores latino-americanos, y mexicanos em especial, nao deixarao por menos, como atesta Adela Salina em *Dios y los escritores mexicanos* (ver bibliografía).

neste capítulo se acompanha os personagens de *Pedro Páramo* na sua viagem ao além, nesse deslocamento espaço-temporal que, na ficção literária, sobretudo na rulfiana, assume características especiais. Octavio Paz afirma que Juan Rulfo, no seu romance, nos dá “su visión de este mundo, que es en realidad, visión de otro mundo” (Paz, 1998, p.18). Do mesmo teor é a opinião de Rodríguez Monegal, que nega o *status* de fantástico a *Pedro Páramo*, embora admitindo que se trata de um romance de fantasmas (Rodríguez Monegal, 1992, II, p.181).

O que agora interessa não é a categoria do romance de Rulfo no cânone literário (para isso remeto à introdução); busca-se penetrar na estrutura narrativa da obra, focalizando predominantemente o tempo e o espaço, itens imprescindíveis no discurso romanesco. Em *Pedro Páramo*, que detona os limites entre o temporal e o *intemporal*, entre o espacial e o imaterial, o uso desses recursos assume uma complexidade fora do comum. O estudo do romance traz à tona problemas próprios da escatologia. Sendo ela cristã, mas não totalmente, mexicana mas não exclusivamente, suas verdadeiras feições são as da narrativa de Juan Rulfo: é uma “escatologia rulfiana”.

1 O Tempo na Ficção Literária

O êxito ou o fracasso do escrito ficcional depende em grande medida do tratamento do tempo dado pelo autor. Se a pintura e a escultura são artes *espaciais*, a literatura, o romance concretamente, é *temporal*; ficando assim próximo da música (Brandão Santos – Pessoa de Oliveira, 2001, p.47). Mas tampouco é estranha ao espaço, uma vez que sem ele seria inconcebível o relato romanesco ou *diegêse*. Além disso, tempo e espaço constituem um binômio inseparável na narratologia. Daí o recurso ao vocábulo híbrido: *cronotopo*²⁸⁸.

²⁸⁸ Embora o vocábulo não tenha sido cunhado por Bakhtin, foi ele quem o aplicou aos estudos literários. Irene Machado explica dita aplicação: “Tanto a experiência como a livre invenção são manifestações marcadas pela temporalidade. Para dar conta dessa cadeia de situações desenvolvidas no espaço e no tempo,

1.1 O Tempo Romanesco

Seja lá qual for a definição que se adote de romance, é impossível concebê-lo sem alguma referência ao tempo (Pouillon, 1974, p.20; Bourneuf – Ouellet, 1976, p.169; Reis – Lopes, 1988, p.295). Durante o século XX a ficção literária sofreu modificações revolucionárias em vários campos, o tempo incluído, mas de maneira alguma ao extremo de eliminá-lo. É isso que observa um dos especialistas na matéria:

No mayor artist in recent literatura, whatsoever his putative time methaphysics or temperamental intolerance of time may have been, has completly succeeded in eliminating the public referents of time (Noon, 1967, p.290).

O caráter temporal e espacial da narrativa ficcional decorre da relação que há entre ela e a vida. Com efeito, a existência humana é inconcebível sem um *aqui* e um *agora* (*hinc et nunc*), isto é, sem referência ao espaço e ao tempo. Nossa corporeidade nos fixa a um *aqui*, nossa temporalidade nos limita a um *agora*, o que pressupõe um *antes* e um *depois*, espacial e temporal. “El tiempo es la sustancia de que estoy hecho”, afirma Borges (1989, II, p.148). Os desdobramentos de natureza ontológica decorrentes dessas categorias, são objeto de estudo por parte das diversas disciplinas humanísticas (Noon, 1967, p.280). No âmbito estritamente literário, no romance tradicional, inclusive policial, a história se desenrola em um tempo linear, “cronológico”. Nesse gênero predomina a *causalidade mimética*, que no mundo real da ciência é o paradigma (Borges, 1989, I, p.226). No romance *fantástico*, pelo contrário, atua a *causalidade mágica*. Paradoxalmente, este último tipo de causalidade, possui um rigor que a anterior não tem, devido ao caráter caótico e efêmero da realidade, segundo afirma o próprio escritor argentino no ensaio *El arte narrativo y la magia* (Borges, 1989, I, p.226-232).

Bakhtin introduz um conceito complexo em seu sistema teórico: cronotopo. ... O cronotopo abrange tanto o campo de relações histórico-biográficas como sociais” (Machado, 1995, p.248).

A proliferação de teorias para explicar o papel do tempo na obra literária implica uma multiplicidade semelhante de pontos de vista sobre o tema. Porém, há consenso quanto aos aspectos fundamentais. É comumente admitida a existência de um tempo *físico* ou *cronológico* e outro *psicológico* (Noon, 1967, p.289; Vargas Llosa, 1997, p.87). Aguiar e Silva (1996, p.745) os classifica como o “tempo da diegese ou tempo da história narrada, *erzählte Zeit*, e o tempo do discurso narrativo – *Erzählzeit*”²⁸⁹. Esses dois tempos não existem isoladamente, mas se inter-relacionam de várias maneiras nas diversas narrativas. Daí deriva *el punto de vista temporal: relación que existe en toda novela entre el tiempo del narrador y el tiempo de lo narrado* (Vargas Llosa, 1997, p.90). Aguiar e Silva chama a atenção para uma modalidade do tempo diegético: um tempo subjetivo, refratário à linearidade cronológica. Esta espécie de tempo é a que caracteriza o romance psicológico moderno (Aguiar e Silva, 1997, p.748). Essa experiência de tempo é a que se expressa no “monólogo interior” ou “fluxo de consciência”, de grande importância em romances como *Pedro Páramo*.

González Boixo (1983, p.218), pesquisador da ficção rulfiana, no seu estudo do tempo, antes de abordar o tema em *Pedro Páramo*, fala de “el tiempo de la aventura, el de la escritura y el de la lectura”²⁹⁰. O tempo em que o romance é escrito e lido é de uma importância secundária relativamente ao tempo da aventura, que estabelece “una relación del propio autor con su obra: la transformación de una materia narrativa en obra literaria en su aspecto discursivo, temporal” (p. 220). Essa relação do autor com sua obra não é senão a que existe entre o tempo fictício da história e o tempo de sua narração ou tempo discursivo²⁹¹.

²⁸⁹ Ele cita e traduz Genette (*Figure III*. Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 77) *Le récit est une séquence deus fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit*. É aqui que se encontra a citação alemã, atribuída a Voir Gunther Müller.

²⁹⁰ O enfoque de Ingarden é mais abrangente, coincide em grande parte com o de G. Boixo: “... es necesario distinguir entre: (1) el tiempo homogéneo, “vacío”, determinado, del mundo; (2) el tiempo intersubjetivo, intuitivamente aprehensible, en que todos vivimos colectivamente; y (3) el tiempo estrictamente subjetivo”. E acrescenta: “Es axiomático que en las obras literarias solamente se presenta una analogía del tiempo concreto intersubjetivo o del tiempo subjetivo y no del tiempo vacío” (Ingarden, 1998, p.276).

²⁹¹ Genette chama o segundo, isto é, o *temps du récit*, “pseudo-temps” (o. c., p. 78). A relação entre esses dois tempos dá origem às “anacronias”, que se estudarão mais tarde.

A opinião do crítico espanhol acima exposta, é confirmada com a de um “crítico praticante”, ou seja, de alguém cuja teoria foi precedida e é acompanhada pela prática:

La historia se mueve en el tiempo de la ficción como por un territorio, va y viene por él, avanza grandes zancadas o a pasitos menudos, dejando en blanco (aboliéndolos grandes períodos cronológicos y retrocediendo luego a recuperar ese tiempo perdido, saltando del pasado al futuro y de éste al pasado con una libertad que nos está vedada a los seres de carne y hueso en la vida real (Vargas Llosa, 1997, p.98).

As relações entre o tempo da ficção e o tempo da narração são objeto de especial interesse pelo papel que desempenham no artifício romanesco. A primeira observação a respeito é a impossibilidade prática de coincidência entre o desenrolar cronológico da história e a sucessão no discurso, dos fatos narrados. O mais comum é existirem *anacronias* (Genette, 1972, p.79); ou, segundo a glosa de Aguiar e Silva, “desencontros entre a ordem dos acontecimentos no plano da diegese e a ordem por que aparecem narrados no discurso” (Id., Ibid, p. 751). As anacronias, por sua vez, presumem a correlata *isocronia*, um implícito “grau zero”, com outras palavras, perfeita coincidência entre a história e o discurso²⁹².

A alteração da seqüência temporal na narração é uma técnica antiga. Desde tempos remotos conhece-se o efeito que produz uma história contada, não como uma série de acontecimentos logicamente concatenados, mas estabelecendo entre eles “relaciones de causalidade e ironia entre sucesos separados en el tiempo” (Lodge, 1998, p.119). Esse recurso data da tradição greco-latina, com a abertura do poema épico *in media res*, antecipando no discurso o que na história ocorre posteriormente. O tipo de anacronia mais comum na narrativa ocidental é o salto para trás, a um passado mais ou menos identificável em que aconteceu o evento narrado: *analepse*. Menos freqüente é o deslocamento análogo, mas para o futuro: *prolepse*. Obviamente, além das anacronias referentes à sucessão dos

²⁹² Em Genette (Id., Ibid., p. 79), encontra-se o “grau zero”, mas não o correlato de anacronia, a saber, “isocronia”. Este é sugerido por Eco 1997, p. 60.

acontecimentos e à ordem em que são narrados, há mais outros elementos de caráter temporal que exercem uma influência determinante no desenrolar da narração²⁹³.

Está em primeiro lugar a *duração*, na qual se observa um descompasso equiparável ao anacronismo antes referido. Acontecimentos que tiveram lugar ao longo de anos, podem ser narrados em poucos minutos ou até segundos. Pelo contrário, algo que aconteceu em minutos ou segundos, pode ocupar muitas páginas e, portanto, necessitar um tempo relativamente extenso para ser narrado. Mencionemos ainda a *velocidade*, e a contrapartida, *morosidade*, recursos que o escritor usa para acelerar ou adiar o desenlace. O efeito far-se-á sentir na *catarse*, tanto mais intensa quanto maior tenha sido a expectativa²⁹⁴. Enfim, está a *frequência*; o normal é narrar uma vez o que aconteceu só uma vez, mas não são raros os casos em que um único fato é objeto de várias narrações; e vice-versa, uma só narração pode abranger fatos que aconteceram várias vezes (Reuter, 1996, p.90).

1.2 Reivindicação do Espaço

A pesar de sua importância no texto literário, a crítica não tem dedicado ao espaço a atenção que lhe cabe (Dimas, 1985, p.6-7). Contudo, se a teoria não se tem debruçado diretamente sobre o item *espaço* tanto quanto sobre outros aspectos da obra literária, a produção ficcional tem mostrado um progresso não inferior ao registrado em outros campos. Diferentemente do realismo, que em matéria de espaço adere ao “verismo fotográfico” (Dimas, Id., Ibid., p. 6), na atualidade

El novelista extrae a sus personajes de la realidad del momento, con sus problemas, angustia, pobreza, vivencias, etc., y todo ello influirá decisivamente *en la selección de los espacios* por donde deambular o donde refugiarse (grifado meu) (Ayuso de Vicente et al. 1997, p.133).

²⁹³ “Time in general may be viewed in three respects: order, duration and frequency” (Rimmon-Kennan, 1983, p.46).

²⁹⁴ Eco lança mão do filme para explicar a *delectatio morosa*, frequente em ambas narrativas. E, ao observar a reação dos espectadores ante uma cena longamente esperada, conclui: “se tivessem de esperar menos tempo e a trepidação fosse menos intensa, a *catarse* não seria tão completa” (Eco, 1997, p.71).

Tão importante quanto a escolha dos personagens é a do espaço, cenário em que eles atuam. O que foi dito anteriormente a respeito do tempo aplica-se, feitas as devidas ressalvas, também ao espaço²⁹⁵. É praticamente impossível imaginar um *agora* sem um *aqui*. “Los acontecimientos transcurren en un cierto período de tiempo, y en cierto orden” (Ayuso de Vicente et Al, 1997, p.377). A isso é necessário acrescentar: “... e em um espaço determinado”. Se na ficção literária há entidades, relacionadas de alguma maneira com o mundo em que se movimentam os humanos²⁹⁶, aquelas “han de representarse como existentes en el tiempo y en el espacio, o aun como siendo espaciales en sí Es un espacio único, singular, que pertenece al mundo ‘real’ representado” (Ingarden, 1998, p.264-265).

O espaço em que nos movimentamos *está* tanto em nós, quanto nós *estamos* nele (Bachelard, 2000, p.30). Em vista de sua importância o mesmo autor fala de *topoanálise*, referindo-se ao estudo sistemático dos recantos de nossa vida íntima (Id., Ibid., p. 41). No âmbito estritamente literário e em dimensões macro-espaciais, Schüller (1989, p.60-69) assinala as seguintes polaridades espaciais: verticalidade – horizontalidade, Europa – América, campo – cidade, norte – sul e leste – oeste. Como exemplo do primeiro binômio, vertical vs horizontal, aduz *La Divina Comedia* e *El Quijote*, paradigmas, respectivamente, de transcendência e imanência. Logo mais dirige-se a atenção ao *micro-espacos* (Schüller, Ibid., p.70-72; Bachelard, Id., Ibid., caps. III – VII): o povoado, a praça, o jardim, a casa e derivações: casa paroquial, seminário, casa de campo, etc. O “novo romance”, ao mesmo tempo que evita o descritivismo naturalista, focaliza o cenário em que agem os personagens, no momento e proporção adequados.

A história do romance latino-americano mostra a variedade de cenários que constituem o marco espacial para a criação literária: a mina, a floresta, a paróquia, as plantações, as comunidades indígenas; nem faltam o *locus amoenus* (Curtius,

²⁹⁵ O espaço adquire propriamente *status* de categoria narrativa. “Se é legítimo dividir o romance em rural e urbano, nada obsta que se venha a falar em romance espacial” (Schüller, 1989, p.7-8).

²⁹⁶ De fato, nenhuma realidade é concebível no vazio (Cortázar, 1979, p.50). Unamuno, por sua vez, põe a ênfase na combinação realidade-irrealidade: “recalca el modo de combinar irrealidades con realidades, a fin de lograr una dosis perfecta de arte-vida” (In Sánchez, 1976, p.21).

1996, p.274), ou os cenários infernais de Santa Maria, Macono e Comala (Franco, 1997, p.316).

Em *Pedro Páramo* o espaço assume um *status* de personagem, desempenhando até um papel de destaque²⁹⁷. O quarto em que Toribio Alderete é inforcado permanece habitado pelo fantasma do morto, que aterroriza a quem nele se hospeda. O espaço assume características antropomórficas: Juan Preciado *sente* o lugar por onde entrou a Comala “como una herida abierta entre la negrura de los cerros” (Rulfo, 1996, p.223). Comala, ajudada pela própria topografia, envolve o visitante, o estonteia e vence todas suas resistências antes de engolir-lo na voragem. “El camino, ... para quien viene, baja”. Esse é o caso de Juan Preciado; seu descenso não terá retorno. Os espaços que ele ocupa dentro da cidade não fazem outra coisa senão completar o movimento descendente até chegar ao *espaço* desde o qual nos fala: o sepulcro.

A narratologia moderna assinala uma sub-espécie do espaço romanesco: a *ambientação* (Dimas, 1994, p.20-21)²⁹⁸. Ela, diferentemente do espaço, não aparece explicitamente na narração. Para aperceber-se dela é necessário o envolvimento do leitor e um certo conhecimento da arte narrativa (Id., Ibid., p. 21). A ambientação pressupõe o espaço, mas o transcende ao criar uma atmosfera peculiar, condizente com a natureza do relato.

Em outras palavras, o espaço é denotado, a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito, a segunda é subjacente e implícita. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica (Dimas, 1994, p.20).

²⁹⁷ Neste aspecto o romance de Rulfo é até superado por *Memorias del porvenir* (Elena Garro, Joaquín Mortiz, 1998). A cidade de Ixtepec é o protagonista que, inclusive, assume a voz de narrador homodiegético.

²⁹⁸ Uma vez que o espaço romanesco é uma categoria pouco estudada, não há unanimidade quanto à classificação e subdivisões. Em Reis – Lopes (1988, p.204) indicam-se as modalidades que o espaço pode assumir, mas não se usa uma terminologia específica: “a variedade de aspectos que o espaço pode assumir observa-se, antes de mais nada, nos termos de uma opção de extensão: da largueza da região ou da cidade gigantesca à privacidade de um recatado espaço interior desdobram-se amplas possibilidades de representação e descrição espacial”.

Essas características da ambientação encontram-se nos contos de *El llano en llamas*, principalmente em “Luvina”²⁹⁹. Em *Pedro Páramo* a ambientação é ainda mais evidente. Ao debruçar-se no romance o leitor mergulha numa atmosfera de mito e mistério habilmente criada pela técnica narrativa do autor, isto é, resultado de um tipo especial de ambientação que Dimas chama “ambientação dissimulada” (Id., *Ibid.*, p. 26). No entanto, deve-se ter sempre presente que as divisões e subdivisões introduzidas no estudo do romance por razões metodológicas não implicam uma atomização; não se deve perder de vista que a obra literária é um todo cujas partes só fazem sentido se integradas no conjunto. Assim, o espaço constitui um núcleo de relações entre lugares, personagens e ações, incluindo, explícita ou implicitamente, o próprio narrador (Weisgerber, in Reis – Lopes, 1988, p.207).

1.3 O Cronotopo Literário

O estudo do fenômeno literário tem ainda um longo caminho pela frente. Navega-se num “mar de fugaces superficies, donde no es dado trazar rayas implacables” (Reyes, 1997, p.31). A indeterminação se reflete na metalinguagem, sempre a procura do vocábulo mais adequado. Isso tem aplicação de maneira especial no que diz respeito às categorias de espaço e tempo³⁰⁰. Atualmente parece ter conquistado o direito de cidadania no mundo literário um vocábulo que aglutina as duas categorias, tempo e espaço. Trata-se de *cronotopo* (início deste capítulo, nota 2).

Nossa situação de viandantes nos obriga a movimentar-nos nos estreitos limites do tempo e do espaço, conforme assentado no início do capítulo³⁰¹. No texto literário, assim como também na vida real, dificilmente pensa-se um sem incluir o

²⁹⁹ Assim prova Zenteno Borquez no seu estudo *Luvina – Geografía de la desesperanza, encuentro con la desilusión*. Colima, Col.: Universidad de Colima, 2000.

³⁰⁰ Vimos as tentativas por nomear as diferentes “anacronias” que têm lugar na prosa ficcional. O “flashback”, inglês, é comumente usado; o que não acontece com a contrapartida, “flashforward”. A terminologia de origem grega, sugerida por Genette é uma alternativa interessante que ganha cada vez maior aceitação.

³⁰¹ “Nuestro destino no es espantoso por irreal: es espantoso porque es irreversible y de hierro. ... El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy ese río; es un tigre que me destroza, pero yo soy ese tigre; es un

outro. Sendo o *tempo diegético*, o tempo da história uma “categoria pluridimensional e estática, necessariamente submetida à dinâmica temporal da narrativa, é natural que eventualmente se estabeleça uma verdadeira integração no tempo” (Reis – Lopes, 1988, p.222). O resultado dessa fusão é o *cronotopo*, mediante o qual o tempo ganha densidade e visibilidade, enquanto o espaço se reveste de mobilidade e participa no dinamismo da história.

Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o *cronotopo artístico* (Bakhtin, 1998, p.211). Grifo meu.

Concebido dessa maneira o cronotopo ultrapassa os limites puramente literários; sendo uma maneira de entender a experiência, de encarar os acontecimentos e ações que se realizam em contextos específicos, pode-se falar de “cronotopos” (plural). No entanto, é na literatura, no romance concretamente, onde o cronotopo aparece na sua plenitude. “Ao representar o homem vivendo situações, o cronotopo torna-se o centro organizador dos principais acontecimentos temáticos do romance” (Machado, 1995, p.225).

O romance justamente é que tem manifestado com maior clareza a dimensão espaço-temporal (*cronotópica*) dos acontecimentos, da História, da sociedade; com outras palavras, o romance é o gênero que tem manifestado uma maneira de conceber o tempo (Machado, Id., Ibid., p. 255)³⁰².

O cronotopo passa, de categoria literária, a princípio organizador da obra. Torna-se, assim, valioso auxiliar da poética³⁰³. Agora, em vez de cronotopo, fala-se de *cronotopia*.

fuego que me consume, pero yo soy ese guego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges” (Borges, 1989, II: 148).

³⁰² Pelo contrário, fora da História, fora do romance cuja dimensão cronotópica o aproxima da história, não se vislumbra nem princípio nem fim: “Onde não há marcha do tempo, não há elementos do tempo no sentido pleno e essencial da palavra. A atualidade tomada fora da sua relação com o passado e com o futuro, perde a unicidade, decompõe-se em fenômenos e coisas isoladas, torna-se um conglomerado abstrato” (Bakhtin 1998: 263).

³⁰³ Jonathan Culler apela tanto à Hermenêutica como à Poética para dar conta da obra literária. “Poetics starts with attestad meanings or effects and asks how they are achieved... Hermeneutic models come from fields of law and religion, where people seek to interpret an authoritative or sacred text in order to decide how to act” (Culler, 1997, p.61).

La cronotopía es el centro organizador de los eventos narrativos fundamentales de una novela. A ellos les pertenece el sentido que le da forma a la narrativa. El cronotopo hace visible el tiempo en el espacio y permite la comunicación del evento: es el vehículo de la información narrativa (Fuentes, 1997, p.38).

Escritores como Borges e Rulfo, através de uma prosa austera, desprovida de artificios retóricos, fazem com que a cronotopia seja a protagonista da narração (Fuentes, Id., Ibid., p. 38). O devir espaço-temporal (ou crono-espacial), não é apenas simples marco cronológico da narrativa, ganha o estatuto de evento diegético (Reis – Lopes, 1988, p.221).

2 O Tempo no *Novo Romance*

Diante da iconoclastia *destrutora e transgressora* de nosso tempo, em vigor também nos estudos literários, o tempo e o espaço narrativos não poderiam ficar incólumes. Eles experimentam as vicissitudes dos diversos movimentos literários do romantismo ao realismo-naturalismo, até chegar à “nueva novela”, europeia e norteamericana. Além disso, adquirem matizes especiais na “nueva novela latinoamericana” (Ocampo, 1973)³⁰⁴.

Já foi mencionada anteriormente uma prática milenária presente no discurso ficcional: a alteração da seqüência lógico-cronológica. Se a principal finalidade da prosa artística é trazer luz e vida ao monótono e “monócromo” mundo do leitor³⁰⁵, nada mais a propósito que lança-lo na correnteza da diegese, fornecendo-lhe ao mesmo tempo os meios necessários para evitar o naufrágio. Ao contrário dos

³⁰⁴ A antologia organizada por Aurora M. Ocampo inclui uma série de ensaios sobre o tema, tal como o título indica: “La crítica de la novela iberoamericana contemporánea”. Entre os diversos estudos encontram-se os seguintes: *La nueva novela latinoamericana –la pluma busca otros horizontes*, *La novela en cinco países latinoamericanos* etc.

³⁰⁵ O laser, se não única, é certamente uma das razões pelas quais lemos romances. “Muitas razões conduziram o leitor ao romance. O mundo imaginário oferece espaço para rousar das agressões cotidianas. O enredo apresenta coerências que os fatos recusam ... Neutralizada a aspereza da vida no tempo da leitura, o leitor se reaparela para enfrentá-la com renovado vigor” (Schüller, 1989, p.6).

escritores que alertam o leitor sobre a introdução de alguma das anacronias no fluxo da narrativa, Joyce e Faulkner, por exemplo, “não sinalizam as suas analepses, de modo a demarcarem cuidadosamente o termo de um plano temporal e o início de outro”, observa Aguiar e Silva (1997, p.754). A seguir assinala ele mesmo as conseqüências desses “descuidos” estratégicos:

Nos seus romances, como no romance contemporâneo em geral, o discurso, abruptamente, passa a narrar acontecimentos diegéticos diferentes dos que vinha a narrar, entrecruzam-se vectores diversos da intriga, associam-se e confundem-se temporalidades distintas. Estas rupturas, descontinuidades, justaposições e interpretações cronológicas transformam com freqüência o romance numa narrativa caótica, de leitura árdua e de compreensão problemática (Aguiar e Silva, Id., Ibid., p. 754).

Os traços do romance contemporâneo são os mesmos que Bakhtin atribui ao *romance dialógico* ou *polifônico*, em contraposição à narração *monológica*, dominada por uma só voz. As intuições do teórico russo trouxeram novo alento aos estudos do romance, considerado como um gênero *híbrido* por sua capacidade para abrigar um amplo leque de sucessos e situações que a épica, por exemplo, não seria capaz de abranger (Machado, 1995, p.255); ou também gênero *impuro*, “cuya impureza brota de su constante oscilación entre la prosa y la poesía, el concepto y el mito” (Paz, 1990, p.225).

Bakhtin aprofunda no tema ao considerar o romance como o ponto de encontro das *forças centrípetas*, voltadas para o nivelamento, o conformismo, a imobilidade, e as *forças centrífugas* que pugnam em prol da heterogeneidade, o inconformismo, a inovação e a mudança. Contudo, não devemos perder de vista que o “instrumento” usado nesta pugna é a palavra, arma que o escritor terá de usar habilmente para realizar seu projeto artístico. A habilidade deve ser tal qual exige a matéria prima da obra literária, a linguagem, material que o escritor recebe já moldado. À diferença do escultor, do pintor o do músico, demiurgos diante da matéria inerte que têm em mãos, o ficcionista tem como ponto de partida a linguagem, com a gama de significados e densidade cultural que a comunidade dos

falantes lhe imprimiu. Cabe ao poeta, ao romancista transmutar os signos em símbolos, arrancando a palavra do *locus* denotativo e lançando-a no turbilhão³⁰⁶ da conotação. Assim afirma, dentre outros, o crítico e ficcionista Carlos Fuentes:

Territorio ocupado por quien habla y por quien escucha, por quien escribe y por quien lee, la palabra es siempre algo compartido. Al nivel verbal, todos somos participantes, dependemos los unos de los otros y somos parte de una labor dinámica y perpetuamente inacabada, que consiste en crear al mundo creando la historia, la sociedad, la literatura (Fuentes, 1997, p.36).

É, pois, evidente que língua e literatura têm um amplo campo em comum: a palavra. Mais do que isso: há interdependência ou reciprocidade entre ambas. Da literatura em relação à língua é obvio; a recíproca também vale, uma vez que a língua só no texto literário é capaz de realizar as suas potencialidades, virtualmente ilimitadas. A imbricação se estende também às disciplinas afins: a lingüística, por uma parte, os estudos literário, por outra.

As características do “novo romance” assinaladas por Bakhtin e o uso artístico da linguagem por parte do escritor, indicado por López-Casanova, casam bem com a “nueva novela latinoamericana”. Diferentemente de como acontecia nos tempos da colonização, na atualidade as obras literárias cruzam o oceano com grande rapidez; com igual celeridade galgam também as barreiras lingüísticas e fazem sentir a sua influências nas ex-colônias. Isto nao quer dizer que os escritores latino-americanos vão atrás dos europeus e norte-americanos. Ainda que as influências sejam inegáveis, estas sao como que o ponto de partida que tem como resultado produções originais, com as feições do solo e das pessoas que as inspiraram. É oportuna neste sentido a alusão de C. Fuentes à “cronotopia latinoamericana”:

Estas características de la novela según Bajtín convienen soberanamente a un estudio de la novela hispanoamericana: forma

³⁰⁶ López-Casanova vê no texto estético (especialmente no poético), um tríptico processo: *modalización, formalización y simbolización*. No processo de simbolização a palavra poética torna-se “palavra fundante”, isto é, “suspende su designar (verdadera correspondencia con referentes externos) y se pone a significar (funda sus propios referentes internos y sólo responde a una verdad de coherencia)” (López-Casanova, A., In Echenique M. Teresa et al. 1997, p.31-32).

incompleta, arena donde pueden reunirse *historias distantes* y lenguajes conflictivos, trascendiendo la ortodoxia de un lenguaje unitario o de una sola cosmovisión – tratase de los lenguajes y las visiones de la teocracia azteca, la Contrarreforma española, el racionalismo dieciochesco o el hedonismo postindustrial (Fuentes, 1997, p.37). Grifo meu.

Reparemos na expressão destacada. Para o romance latino-americano poder ser a arena donde se encontrem *histórias distantes* tem que passar por cima da concepção tradicional de *tempo*. É essa a condição para tornar-se o *locus* onde acontecem os outros encontros preconizados por Fuentes. Realizadas essas inovações, a América se torna o solo fértil donde surgem produções literárias como *Las Ficciones* de Borges, *El Señor Presidente* de Asturias, *El Reino de Este Mundo* de Carpentier, *Pedro Páramo* de Rulfo, *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes, etc. Estes renovadores, ou mais adequadamente fundadores da nova prosa literária latino-americana (Domínguez Michael, 1996, p.1002), realizaram mudanças revolucionárias; alguns deles passaram da categoria de discípulos à de mestres.³⁰⁷ No campo agora discutido, o tempo, a “nueva novela latino-americana” reflete claramente as mudanças mencionadas. Assim, “en vez de un hilo temporal rígido y que se mueve en una sola dirección, ... habían llegado a crear una retórica de la narración que permitía un tiempo fluido y de curso variable y caprichoso” (Rodríguez Monegal, 1992, II, p.176). Combinando elementos que a ortodoxia narrativa considerava incompatíveis, os novos narradores liberaram a estrutura romanesca da *tiranía cronológica* já nas primeiras décadas do século XX (R. Monegal, Id., Ibid.).

A onda renovadora na América Latina manifestou-se inicialmente sob a forma do *realismo*, que posteriormente assumiu forma de *realismo mágico* e *real maravilhosos*, seguidos ambos do epíteto *latino-americano*, conforme exposto na introdução. O movimento visando a superação da poética do realismo, esboçada por J. Eustacio Rivera e Rómulo Gallegos, ganha forma e expressão em Borges,

³⁰⁷ Isto se aplica de maneira especial a Borges com obras como *El Aleph* e *Tlön Ugbar, Orbis Tertius*, “donde espacio es el protagonista con los mismos títulos que un héroe de lanovela realista, como lo es el tiempo en *Funes el memorioso, Los Inmortales* o *El jardín de los senderos que se bifurcan*” (Fuentes, 1997, p.38).

Carpentier e Pietri, dentre outros. No México, o realismo, com desdobramentos naturalistas, chegou ao limite com “la novela de la Revolución Mexicana”. Surgida de um movimento social, esta narrativa inova ao considerar o próprio povo como protagonista. Contem ao mesmo tempo um elemento de ambigüidade; com efeito, “en la dinámica revolucionaria los héroes pueden ser villanos y los villanos héroes” (Fuentes, 1969, p.15). No entanto, devido provavelmente à proximidade cronológica do evento que a inspirou, “la novela de la revolución” apresentou rápidos sintomas de esgotamento³⁰⁸. Três décadas após a gesta revolucionária surgem *Al filo del agua* de Agustín Yáñez e *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Estes romances, ao mesmo tempo que são escritos em diálogo com a Revolução, dão uma nova dimensão ao realismo revolucionário, inaugurando uma nova era nas letras mexicanas, com repercussões em outros âmbitos, conforme veremos nas páginas a seguir.

3 Cronotopia de *Pedro Páramo*

A chegada de Juan Rulfo ao cenário das letras mexicanas foi gradativa. Começou pelos contos, publicados separadamente e depois compilados num só volume, *El llano en llamas*, título de um deles. O prestígio do México no campo da narrativa curta cresceu significativamente graças às contribuições de Rulfo e Arreola, “cada uno en su cauce, aparece cual escritor intenso, original, con una chispa inconfundible que tiene todo valor sobresaliente” (Souto Alabarce, 1998, p.41). Depois de exaltar o conto, o mesmo crítico observa que a literatura mexicana da época não conseguiu produzir obras notáveis no campo do romance. O panorama literário muda com Yáñez, Arreola e Rulfo, mas a assimilação é gradativa. Embora admitindo certa dificuldade na leitura de uma prosa “apertada,

³⁰⁸ Rodríguez Monegal (1992, p.41) explica a falta de valor literário duradouro, tanto da “novela de la revolución” como de obras similares da época, pela preocupação com os problemas sociais. É o conhecido problema da “literatura engajada”. Neste, como em outras campos, as dicotomias são perigosas. Segundo o teórico W. Booth (1983), pode haver obras de valor literário haja ou não outro tipo de comprometimento.

sintética, intensa”, os contos de *El llano en llamas* foram bem acolhidos pelos leitores dos anos cinquenta e pela crítica em geral. O mesmo, no entanto, não aconteceu com *Pedro Páramo*³⁰⁹, que teve que vencer não poucas resistências “antes de converterse ... en carne y sangre de nuestro patrimonio espiritual” (Quirarte, 1998, p.164).

Quando da sua publicação o romance frustrou a expectativa suscitada pelos contos. Prevaleram as opiniões deste tipo: “a *Pedro Páramo* le falta aliento; no es una obra positiva, por el contrario, es negativa; no ofrece salidas ni soluciones a los problemas que parecen ser la raíz misma del relato” (Zendejas, 1998, p.64). Os críticos acostumados às classificações vêem em *Pedro Páramo* uma mistura de elementos incompatíveis entre si que conferem à obra dimensões como que absurdas. “Primordialmente PP intenta ser una obra fantástica, pero la fantasía empieza donde lo real aún no termina” (Zendejas Id., Ibid., p. 62). Comentando logo mais as primeiras páginas do romance o crítico de Rulfo chama a atenção para os diversos acontecimentos, concebidos, segundo ele, sem delimitar os planos dos vários *tempos que transcurrem*. Devido principalmente à falta de coesão temporal e à imbricação dos planos realista e fantástico, o crítico atribui a *Pedro Páramo* falta da unidade própria do gênero romanesco. E arremata: “Sin núcleo, sin pasaje central en que ocurran los demás, su lectura nos deja a la postre un serie de escenas hiladas solamente por el valor de cada una” (Id., Ibid., p. 62-63).

Outros leitores da mesma época, mesmo se mais cautos que os anteriores, vêem em “PP la pura angustia interior, sin tesis obvia, que lo tiñe todo”. E assinalam *o tratamento do tempo* e *os personagens* como pontos onde se percebe mais claramente a visão subjetiva de Rulfo (Blanco Aguinaga, 1988, p.84).

Além daqueles que negam a *PP* o status de romance e dos que o admitem com reservas, há ainda aqueles que vêem no pequeno livro de Rulfo um trabalho pioneiro, uma obra de transição que encerra um período literário e inaugura um outro, e assim fazendo incorpora traços de ambos. Carlos Fuentes, conforme

³⁰⁹ Já desde a elaboração do romance, quanto o autor lia trechos aos colegas, as reações variavam desde uma aprovação cautelosa até um rechaço explícito. Após o “vas muy bien” de alguns seguia o parecer daqueles que achavam o manuscrito “un montón de escenas deshilvanadas”. Tompouco faltou quem considerasse o libro uma porcaria (López Mena, 1993, p.74).

exposto acima, vê em *Pedro Páramo* “el broche de oro que cierra el ciclo de la novela de la revolución mexicana”. Contrariamente aos que consideram a romance de Rulfo só como uma nova cara do realismo, Rodríguez Monegal o vê como a “certidão de óbito” do mesmo (Rodríguez Monegal, 1992, II, p.182). Evidentemente, *Pedro Páramo* inova em vários sentidos. Era, portanto, previsível o alvoroço que a sua aparição iria causar nas letras mexicanas da época. Não faltou, porém, quem encarasse o romance de Rulfo como uma obra de transição, projetada para o futuro mas com um pé fincado no passado. “*Pedro Páramo* asume los modelos, los transforma o transgrede. En el crisol de múltiples tendencias se conforma su modernidad y su historia” (Jiménez de Báez, 1990, p.129).

Brushwood, reconhecendo a dificuldade da leitura de *Pedro Páramo*, compreende recuo dos leitores menos chegados ao mundo das letras, diante do desafio. Não obstante, recomenda a leitura; os resultados acabaram demonstrando que valeu a pena (Brushwood, 1992, p.62)³¹⁰.

Estas últimas opiniões a respeito do romance de Rulfo contrastam com as anteriores e ao mesmo tempo as relativizam. Reparemos a freqüente menção do tempo como tema de controvérsia. A ruptura dos esquemas cronológicos que predominaram nas letras hispano-americanas ainda durante grande parte do século XX, não aconteceu de forma totalmente pacífica.

3.1 O Tempo em *Pedro Páramo*

Tanto em *El llano en llamas* como em *Pedro Páramo* abundam as marcas “cronotópicas”. São numerosas as referências a certos lugares do México e a uma determinada época de sua história. Viajando pelos estados de Jalisco e Colima nos deparamos com muitos dos topônimos usados pelo escritor, a começar por *Comala*; ouvimos uma linguagem semelhante à que falam os personagens do romance e observamos alguns costumes similares aos descritos na narrativa rulfiana. Os dados

³¹⁰ “La complejidad técnica no impide el mero goce hedónico de su lectura” (Rodríguez Monegal 1992, II, p.181). Uma das características do novo romance é justamente provocar o leitor para que o decifre (Shaw, 1999, p.164).

que configuram o marco temporal de *Pedro Páramo* evocam o período pós-revolucionário, bem como o levante de caráter religioso conhecido como *revolución cristera*.

Utilizando-nos justamente dos dados referidos conseguiríamos estabelecer as datas em que teria acontecido a história narrada por Rulfo e estimar a idade aproximada de alguns personagens que intervêm nela³¹¹. O esforço nesse sentido tem certa validade. Sua relevância, entretanto, é relativa, se visto como tentativa para detectar os traços que identifiquem a Comala real com a inventada pelo escritor, ou como busca de um cacique do interior mexicano que porventura tenha inspirado a figura de Pedro Páramo³¹².

Ao emprendermos a leitura do romance a primeira supressa com que nos deparamos é a organização textual: as seções de que consta não são capítulos, mas unidades ou fragmentos. O tamanho de cada um varia: de poucas linhas a algumas páginas. Sem as marcas que geralmente assinalam os capítulos, e sem os subtítulos que os precedem, o livro parece um *continuum*, um de cujos extremos aponta para acontecimentos emoldurados em um contexto histórico, enquanto outro se esvai na movediça realidade do além³¹³.

Uma conseqüência desse fluxo ininterrupto do texto é a surpresa do leitor desavisado quando, ao concluir o 5º fragmento, depois de um espaço em branco, no 6º se depara com uma cena que aparentemente não tem nada a ver com as precedentes. Trata-se de diferentes tempos narrativos ou anacronias, freqüentes na narrativa moderna, conforme exposto anteriormente. Se o livro fosse uma biografia tradicional, os fragmentos de 6 a 8 deveriam ser os primeiros, uma vez que se referem à infância do personagem principal, Pedro Páramo. No entanto, aderindo à técnica narrativa usada já por Homero, a narração inicia *in media res*, isto é, apresentando acontecimentos que só serão explicados pelo que advirá

³¹¹ É isto que faz Martínez González, R. "La cronología en Pedro Páramo: una estimación". In Medina, D. (Ed.). *Homenaje a Juan Rulfo*. Editorial Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 1989, p.115-119.

³¹² "En ningún caso de la creación de los personajes, se trata de una trasposición puntual de la realidad. Se crea más bien un nuevo orden en que coexisten elementos del mundo real y del imaginario, sin que se puedan marcar fronteras claras entre ambos" (Jiménez Báez, 1990, p.61).

posteriormente. Partindo do presente da narração o romance começa com fatos que aconteceram com certa antecendência, *flashback*, ou, em palavras de Genette, *analepse* – *Pedro Páramo morreu há muitos anos* (p. 12)³¹⁴. No fragmento sexto é introduzida uma nova cena, referente à infância de Pedro Páramo, por tanto, tivera lugar em um passado *mais-que-perfeito* – anterior ao ocorrido *há muitos anos*.

Levando em consideração a natureza dos fatos narrados e o diferente marco temporal em que se enquadram, González Boixo divide o romance em dois níveis: A e B. O primeiro forma um bloco homogêneo e é narrado em primeira pessoa, ou seja, por um narrador *homodiegético*³¹⁵. Ora, o nível B consta de múltiplas cenas, por conta de vários narradores em terceira pessoa – *heterodiegéticos*; daí a divisão deste segundo nível, para fins de análise, em cinco unidades temáticas (González Boixo, 1983, p.195).

Todo o anterior refere-se ao tempo da história, ou da *diegese*. É um tempo fictício, como são também os acontecimentos que têm lugar durante o mesmo. Contudo, há certa preocupação do autor por situá-lo dentro de um período histórico, como se depreende das reiteradas chamadas temporais:

Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente... (Rulfo 1996: 179);

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde.. (p. 183);

Aclaraba el día (p. 236)...

Cuando desperté, había un sol de medio día (p. 227);

Já era de manhã quando encontramos você... (p. 236).

A interrupção do fluxo narrativo com a inserção de um tema estranho, que por sua vez é interrompido para retomar o anterior, sugere a idéia de simultaneidade. Esta, porém, não se refere a fatos paralelos e sim ocorridos em lugares e tempos distantes uns de outros. Com esse procedimento Rulfo deixa de

³¹³ “Considerada como un todo la novela de Rulfo tiene el sabor de mito, combinado los elementos de muchos. Hay intemporalidad, *la falta de comienzo y de fin*, y la ausencia de historia que deja la leyenda en suspenso” (grifado meu) (Sommers, 1996, p.839).

³¹⁴ As citações em português são do livro *Pedro Páramo e O Planalto em Chamas*, publicado pela editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1992, (3.ed.), tradução Eliane Zagury.

lado a linearidade cronológica do relato tradicional; e juntamente com a sucessão temporal transmuda-se a existente entre causa e efeito, invertendo assim os termos do conhecido binômio filosófico. O vínculo da arte com a vida não se abandona; todavia, na vida do século XX “hay desorden, complejidad y caos” (Amoros, 1993, p.52). Neste sentido o romance de Juan Rulfo merece os elogios tecidos a seu respeito, considerando-o *preclaro exemplo* do novo romance nas letras latino-americanas (Medina, 1989, p.125) e também: paradigma da “nueva novela latinoamericana”³¹⁶.

Retomando a leitura do romance, pelo conteúdo dos cinco primeiros fragmentos ficamos sabendo que Pedro Páramo morreu *há muitos anos*. Seguimos com Juan Preciado até a pensão de Eduvigés, onde se hospeda. De repente a cena muda e presenciamos a infância de Páramo, obviamente muitos anos antes de sua morte, que acontecera “*havia muitos anos*”.

A seguir, deixando o futuro cacique ainda na infância-adolescência, a cena muda novamente e assistimos ao funeral de Miguel, seu filho. Sabíamos pela informação do tropeiro Abundio, que o fazendeiro era como que “o marido de todas as mulheres”³¹⁷ de Comala e arredores. Mas nada sabíamos ainda sobre esse filho “único”. O primeiro que sabemos a respeito dele é sua morte, prematura e acidental; depois, e a partir de diversos ângulos, serão fornecidos os elementos para o leitor colocar os alicerces de uma construção que já está com o teto: versão literária, *efeito – causa* do princípio *causa – efeito* antes citado.

Nessa série de seqüências aparentemente desalinhas verificamos, em primeiro lugar, um deslocamento do presente narrativo do romance para um passado remoto: a infância de Pedro Páramo. Passa-se em seguida a um passado mais próximo: tempo de Páramo, adulto, pai de um garoto de 17 anos, terror de toda a região. Esse ir, voltar e parar em diversas épocas do passado sugere que Juan

³¹⁵ Considero mais apropriado este termo que *autodiegético*, que também narra em primeira pessoa, identificada com o protagonista. *Heterodiegético* é o narrador em terceira pessoa (Genette, 1972, p.252).

³¹⁶ A última afirmação é de Rodríguez Monegal, quem acrescenta, a propósito do mesmo romance: “una obra que aprovecha la gran tradición de la tierra pero que la metamorfosea, la destruye y la recrea por medio de una hondísima asimilación de las técnicas y la visión de Faulkner” (Rodríguez Monegal, in Fernández Moreno, 1978, p.158).

Preciado, o narrador desta seção, se movimenta no tempo com a mesma facilidade com que seres de carne e osso, munidos com um veículo supersônico, se movimentariam no espaço. Em alguns casos a volta ao passado é mediante a recordação: *O padre Renteria lembraria muitos anos depois...* Em outros, as recordações são apenas uma metáfora de uma viagem real a um ponto real vagamente indicado com “hace muchos años”, e fatos acontecidos durante, antes ou depois desse marco temporal. Mas a maioria das situações sugere uma verdadeira “máquina do tempo”, posta a circular tanto pela ficção literária quanto pela cinematográfica. O enigma será desvendado quando saibamos qual o *locus* narrativo de Juan Preciado, narrador *ad hoc* desta seção.

A sobreposição de planos que assemelha uma projeção simultânea de eventos ocorridos na linearidade irreversível do tempo, ainda que desconcertante, consegue-se acompanhar, uma vez superado o sobressalto inicial. Em alguns casos há como que “ganchos” lingüísticos que ajudam para costurar uma unidade com outra. O fragmento 12 conclui com uma pergunta enigmática que Edvigés faz a queima roupa a Juan Preciado:

- ¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto?
--No, doña Eduvigés.

Ela, então, arremata com o fatídico:

Más te vale (Rulfo, 1996, p.200).

Passados seis fragmentos e mais ou menos igual número de páginas, estamos agora no frag. 18, retoma-se o episódio interrompido, com a repetição da mesma expressão:

“*Más te vale, hijo. Más te vale* – me dijo Eduvigés Dyada” (p. 208).

³¹⁷ É o que diziam de César os romanos do seu tempo. E aludindo à suposta inclinação homossexual do governante, acrescentava-se: “e a mulher de todos os maridos”.

A reiteração da advertência visa preparar Juan Preciado para o que vem a seguir: o lamento apavorante de Toribio Alderete, enforcado naquele cuarto “hace muchos años”³¹⁸.

No primeiro diálogo de Juan Preciado e Edviges (frag. 5), ela comunica ao hóspede uma das recordações que ruminou ao longo de sua vida: a possibilidade que teve de ser sua mãe – “El hijo de Doloritas debió haber sido mío” (p. 187). Detalhes por que isso ia acontecer e acabou não acontecendo, narram-se mais para frente (p. 192), quando retoma o diálogo justamente com a expressão conectiva:

“Pues sí, yo estuve a punto de ser tu madre”.

Em outros casos os espaços entre o começo de um episódio e sua continuação são bem mais longos e a espera mais demorada. É esse o caso do arriero Abundio que, segundo ele mesmo informou no primeiro encontro com Juan Preciado, ele também é filho de Pedro Páramo. Edviges afirma que o arriero é surdo; seu hóspede nega. Afinal, quantos Abundios há? De que Abundio se trata? A resposta virá só nas últimas páginas do romance.

Acompanhar Juan Preciado, que por enquanto tem a incumbência de narrador *autodiegético*, ao longo dos seus deslocamentos espaço-temporais exige o esforço do leitor. Esse não é um fato aleatório. Ouçamos o que diz o próprio autor do romance: “perseguía (en Pedro Páramo) el fin de dejarle al lector la posibilidad de colaborar con el autor y que él mismo llenara los vacíos” (In Jiménez de Báez, 1990, p.24). O ponto de vista de Rulfo sobre este assunto coincide com o de Borges, ainda que este parta de premissas diferentes. Ao relativizar o papel da crítica o escritor argentino transfere para o leitor parte do ônus e do mérito tradicionalmente atribuído ao autor. “Los ejercicios borgianos, si algo se proponen, es precisamente liberar a la producción literaria de todo *debe*” (grifado no original) (Rodríguez Monegal, 1980, p.58).

³¹⁸ O dramático do lamento (“alarido”) se deduz pelo efeito que produz: “No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire” (Rulfo, 1996, p. 209).

A ênfase no papel do leitor, teórica e praticamente reivindicado por Borges, praticamente por Rulfo, tornam-no co-participante na produção da obra literária. Contrariamente às épocas precedentes em que todo o crédito era dado ao autor (Eagleton, 1997, p.102-104), a nova abordagem privilegia a participação do leitor. A obra literária, enquanto permanecer nos estantes da biblioteca não sai do limbo da potencialidade. Precisa do “beijo do leitor” que a acorde para a vida. Isso que se pode afirmar de qualquer texto literário, *a fortiori* vale para “la nueva novela”. Sendo, por tanto, tão relevante o papel do leitor, o autor, em contrapartida, fica como que apagado. O seu mérito é o de ter montado um artifício que desencadeará um leque enorme de interpretações e significados; feito isso, deixa a cena.

• O extremo dessa valorização do leitor e o correlato eclipse do autor é a eliminação ou “morte” do segundo, proclamada por R. Barthes (1984, p.49). Ele começa reivindicando para o texto literário uma polissemia semelhante à *heteroglossia* bakhtiniana. Afirma textualmente:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, liberando um sentido único, de certo modo teológico mas um espaço de dimensões múltiplas ...; o texto é um tecido de citações saídas dos mil focos da cultura (p. 51-52).

O “locus” onde se encontram todos esses “fragmentos” de origem e natureza diversa e onde adquirem vida e vitalidade é o leitor: *não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor* (Barthes, Id., *ibid.*). A alternativa não admite meio-termo; se outrora o autor prevaleceu a ponto de anular o leitor, agora verifica-se o contrário. Assim, Barthes arremata: *o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor* (Id., *Ibid.*, p. 53).

A “teoria” ou “estética da recepção” será a incumbida de acompanhar os desdobramentos decorrentes do apagamento do autor e subsequente proeminência do leitor³¹⁹. Por enquanto, o aspecto que me interessa sublinhar é o referente à participação do leitor no romance de Rulfo; concretamente no que diz respeito ao tempo. Nos fragmentos da primeira metade do livro, mencionados até agora, além

dos saltos *prolépticos* e *analépticos* exigidos ao leitor para acompanhar o fio da meada, pede-se dele um voto de confiança, ou um “ato de fé poética”³²⁰ para continuar a leitura depois que sabe que Pedro Páramo está morto. Se a expectativa inicial se fundava no encontro de Juan Preciado com o pai, morto este, o que se pode esperar? O arriero Abundio dá uma deixa ao se separar de Preciado para continuar o caminho: “... no estaría por demás que le echara una ojeada al pueblo, tal vez encuentre un vecino viviente” (p. 185). Os poucos moradores que encontra o recém-chegado mostram tão poucos sinais de vida que custa perceber se são deste ou do outro mundo. Mesmo assim fornecerão retalhos de lembranças do cacique que confirmarão as antecipações pessimistas de Abundio sobre o pai de ambos: *un rencor vivo* (p. 11). Pedro Páramo é isso e muito mais, como poderá verificar o filho inquiridor ao ser informado dos múltiplos desmandos cometidos pelo *marido de sua mãe*, conforme atestarão as numerosas vítimas, vivas e/ou mortas.

3.2 Entre o Tempo e a Eternidade

Apesar da polêmica suscitada pelo romance *Pedro Páramo* quando da sua aparição com relação à fragmentação e falta de coesão espaço-temporal, leituras e estudos posteriores revelaram que o livro possui uma estrutura em que *el orden temporal – cronológico – se ha sustituido por el orden espiritual* (Frenk, M., in Ortega Galindo, 1984, p.243). J. Franco vê em *Pedro Páramo* uma estrutura mais poética que lógica, “ya que los vínculos entre los diferentes pasajes son a menudo un tono, una palabra repetida o una asociación de recuerdos” (Franco, 1997, p.321). É inegável também a diferença existente entre os primeiros 36 fragmentos e os 34 restantes. Com base nisso alguns críticos falam de duas partes ou níveis (González Boixo 1983; Ortega Galindo 1984). Entretanto, Rodríguez Monegal salienta que a tentativa de dividir *PP* em partes pressupõe a influência da “retórica do realismo”. Afirma textualmente:

³¹⁹ A bibliografia sobre o tema é abundante. Remeto a T. Eagleton (1997, p.343).

³²⁰ Empresto a expressão de Borges (1989, I, p.226), que traduz e glosa *suspension of disbelief* (suspensão da descrença), de Coleridge.

No hay verdaderamente partes, como no hay capítulos en Pedro Páramo: hay fragmentos articulados de narración que van del monólogo o trozo del discurso, a la tercera persona, y viceversa (Rodríguez Monegal, 1992, II, p.178).

O crítico uruguaio assinala o discurso paralelo que percorre a primeira metade do romance: o que acontece com Juan Preciado a partir de sua chegada a Comala e os fatos referentes a *Pedro Páramo* até o casamento (ou equivalente) com Susana San Juan. (O lapso de algumas horas do primeiro está em contraponto com toda a vida do segundo.) Sobre um item há unanimidade: o viés que assume a narração mais para a metade do romance, quando constatamos que Juan Preciado, que supúnhamos dirigindo-se a nós, leitores, desde algum canto de Comala, se dirige a Dorotéia. No fim do seu longo relato o narrador nos revela detalhes de sua morte. Conta como lhe faltava o ar “hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. Diogo para siempre” (Rulfo, 1996, p.234) (Tratando-se de um narrador autodiegético isso só é possível se a sua voz vem de além a tumba. A suspeita é confirmada com a intervenção de Dorotéia que, depois da prolongada escuta, responde: “quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado?” (Id., Ibid., p. 51). Ficamos sabendo também que o lugar em que conversam é a sepultura que ambos compartilham. Este tipo de desfecho, análogo à revelação da morte de Pedro Páramo já nas primeiras páginas do romance, de cunho realista (Rodríguez Monegal 1992, II, p.180), satisfaz a alguns leitores, mas não a outros, isto é, àqueles que teriam preferido que aquela “explicação” chegasse mais tarde, ou simplesmente ficasse insinuada³²¹.

┘ A constatação de que o narrador está morto, como também estão todos aqueles com quem ou de quem fala, muda radicalmente a visão dos leitores. “La modificación ocurre debido a un simple suceso que altera la visión del tiempo dentro de la novela y altera la naturaleza misma de la narración” (R. Monegal, Id., Ibid., p. 178). Não se trata de *tempo* propriamente dito, e sim de um ponto em que o

³²¹ R Monegal se inclina pela segunda opção, assim como faz Borges no conto *El Sur*, que deixa o leitor com a dúvida, mesmo após terminar a leitura (Borges II, 1989, p.525-530).

temporal acaba e o intemporal – a morte, aparece. (A estrutura temporal de *Pedro Páramo* finca-se sobre a ilusão do tempo narrativo (Rodríguez Monegal, Id., *Ibíd.*, p. 180).

O desenlace, alcançado ao saber onde se encontra e a quem se dirige Juan Preciado, constitui um olhar da morte para a vida. Em contraponto com essa retrospectiva encontramos no conto de *Luvina* uma antecipação da morte, vislumbrada “como uma esperança”. Retrospectiva e perspectiva pressupõem um denominador comum: o tempo. O tempo para o qual se olha, no primeiro caso; o tempo desde onde se olha, no segundo. (Com a morte de Susana San Juan Pedro Páramo perde todo interesse pela vida) “se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto” (Rulfo, 1996, p.257). Essa passividade é uma antecipação da morte. Em “Luvina” encontra-se uma descrição mais explícita da atemporalidade em que vivem seus moradores, dando assim a impressão de uma morte antecipada:

(...) es que allá el tiempo es tan largo (...). Estar sentado en el umbral de la puerta, mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera en la eternidad (Rulfo, 1996, p.109).

À antítese vida e morte corresponde a de tempo e eternidade. Estes são temas que as diversas disciplinas humanísticas encaram e resolvem, cada uma à sua maneira. Para a literatura o tempo é um problema a ser resolvido ou mais um elemento que pode enriquecer o discurso narrativo. Rulfo escolheu a segunda opção mediante um tratamento *sui generis* do tempo. As pausas, hesitações e interrupções nos diálogos ou nos monólogos dos personagens desempenham a função dos silêncios nas sinfonias. Assim como o narrador, o tempo da ficção é também uma criação do escritor (Llosa, 1997, p.98). Na primeira metade do romance, segundo vimos, a voz do narrador chega até nós “através da janela da sepultura”³²². O tempo, desde a perspectiva do não-tempo é mais um elemento que o narrador pode

³²² *A través de la ventana de la sepultura* é também o título de um ensaio sobre Rulfo, escrito por Sommers (Juan Rulfo, 1996, p. 830-842).

manipular a contento. Isso supõe ter transposto o limiar do tempo e contemplar o devir humano a partir da eternidade (*sub specie aeternitatis*).

Qualquer tentativa de encontrar alguma explicação do tempo leva-nos como que fatalmente ao conceito de eternidade. E ao fá-lo não é fácil contornar o círculo vicioso de definir um em função do outro: temporal é o que não é eterno; eterno o que não é temporal. A religião dir-nos-á que o tempo é o âmbito do humano, enquanto a eternidade é atributo divino. É isso que constatou Borges ao evocar a definição de Boécio (480-524), que define a eternidade como “posse perfeita, simultânea e total da vida” (*tota simul at perfecta vitae possessio*). O escritor cita esta definição, traduzindo livremente como: *simultânea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo* (Borges, 1989, II, p.26). Segundo ele, nas suas reflexões *El tiempo y J. W. Dunne* aqui citadas, os humanos, de certo modo, usurpamos a prerrogativa divina mediante os sonhos, incursões na eternidade. Borges conclui adotando a idéia, “esplêndiada”, de Dunne sobre a eternidade:

En la muerte aprenderemos el manejo feliz de la eternidad. Recobramos todos los instantes de nuestra vida y los combinaremos como nos plazca. Dios, nuestros amigos y Shakespeare colaborarán con nosotros (Id., Ibid., p. 27).

Reparemos a afinidade entre esta noção de eternidade e a teológica, antes mencionada. Sem esquecer, no entanto, que se trata de uma eternidade bem aventurada. A amena colaboração de Deus, dos amigos e de Shakespeare (contribuição borgiana, decerto), confere um tom paradisiaco à vida *post mortem*. Não é essa, de maneira alguma, a eternidade vivida pelos personagens rulfianos que falam desde as tumbas. É verdade que têm a seu dispor o “manejo feliz, o sea, *exitoso*, de la eternidad”. Podem “recobrar y combinar como les plazca todos los instantes del tiempo”. Utilizando-se dessa prerrogativa evocam diversos episódios da vida temporal, manipulando e recombinao a contento, formando um enorme painel. Entretanto, esse “manejo feliz” em nada contribui para a felicidade deles. O ponto de observação privilegiado que lhes cabe está longe de conferir-lhes o gozo reservado aos bem-aventurados. As evocações são tristes: Dolores Preciado morreu

de tristeza – *suspirava muito*; são cenas de violência: vingança de Pedro Páramo quando assassinaram seu pai; homicídios de Miguel Páramo por causas banais...; venalidade dos representantes da lei: subserviência do advogado Gerardo aos Páramo; exploração dos mais fracos: casamento de Pedro Páramo com Dolores Preciado de olho nos bens dela, etc. As evocações individuais não são menos deprimentes: o remorso dos irmãos incestuosos, o terror de Susana ao ser suspensa de uma corda e descida na profundidade de um poço obscuro onde, em vez do tesouro que o pai queria, encontrou uma caveira; o sepultamento da mãe em total abandono, devido à doença contagiosa que a defunta padecia etc³²³.

A experiência amorosa de Susana San Juan com o esposo Florencio, as recordações fugazes da Comala paradisíaca de outros tempos, os jogos infantis de Pedro Páramo com Susana, por quem sentira uma forte atração já então, são tão somente “proyecciones de las frustraciones ..., paraísos privados que existen únicamente en el pasado” (Franco, 1992, p.873); são centelhas que não conseguem dissipar as densas trevas em que se debatem os personagens.

3.3 Escatologia a la Juan Rulfo

–*Pedro Páramo* apresenta uma visão do mundo que não é deste, mas “de outro mundo” (O. Paz). Rodríguez Monegal vê no romance, onírico, uma contínua oscilação entre o lúgubre realismo e a desenfreado pesadelo (R. Monegal, 1972, p.158). Borges, leitor de Rulfo, diante das primeiras revelações – “yo también soy hijo de Pedro Páramo, Pedro Páramo murió hace muchos años...” – manifesta seu embaraço. Este, porém, longe de afugentar o leitor, o cativa (Borges, 1996, IV, p.495).

Pode-se afirmar que o feitiço de *Pedro Páramo* tem na escatología uma de suas explicações. Como disciplina da área humanística, a literatura trata do humano, do relativo ao “reino deste mundo”. A princípio distancia-se de qualquer esoterismo transcendentalista ou moralizante. No entanto, dada a abrangência do seu escopo e

³²³ “La mayoría de los ejemplos de experimentos radicales con la cronología narrativa que le vienen a uno a la mente parecen referirse a delitos, crímenes y pecados” (Lodge, D., 1998: 125).

seu caráter de *humana*, ela sente-se no direito de incursionar em todo o que interessa aos humanos. Sabemos, por outro lado, que as preocupações existenciais do ser humano, embora ancorado no presente, se estendem tanto ao passado (origens) quanto ao futuro (destino), que envolve a morte e o que lhe diz respeito³²⁴.

O enigma da morte intriga o homem da antigüidade, preocupou o da Idade Media e continua desafiando o da atualidade. Conseqüentemente, a presença de personagens-defuntos na ficção literária tem antecedentes remotos e próximos. Exemplo dos primeiros é o *Diálogo dos mortos* de Luciano de Samosata (s. II d. C.). Em época mais recente encontram-se as *Danzas macabras* (s. XIV – XV), bem como *Los sueños* de Francisco de Quevedo (Peralta – Beffumo Boschi, 1975, p.62). O tema da morte, mesmo sem ser tão onipresente como na poesia, é recorrente também na prosa literária (González de Mendoza, 1990, p.156-157)³²⁵.

O enigma do além continua a desassossegar o escritor contemporâneo. Jean Franco que chama a atenção para o fenômeno, cita, dentre outros, o autor de *Pedro Páramo*³²⁶. Ela considera relevante o fato de que Rulfo e os congêneres citados pertençam a culturas isoladas ou minoritárias (Franco, in Rulfo, 1996, p.866). A leitura desses escritores, na opinião dela, traz à tona questionamentos como o seguinte: por que, após de dois mil anos de cristianismo, autores como os mencionados, em vez de apresentar o otimismo cristão no concernente ao outro mundo, evocam antes traços do pessimismo pagão?

— Quanto ao escritor mexicano, a característica de sua ficção é a continua aparição da morte, quase sempre num marco de miséria e violência, conforme vimos nos contos de *El llano en llamas*. Em *Pedro Páramo* a presença da morte generaliza-se; a vida fica reduzida a manifestações esporádicas e pouco definidas | O

³²⁴ “Tre son los principales mitos que todo pueblo presenta: el cósmogónico o creación del mundo; el antropogénico o creación del hombre; el el no resignarse a morir o dejar de ser, busca una proyección al más alla: trata de trascender” (Matos Moctezuma, 1996, p.15).

³²⁵ “Tematizada nos mitos, encenada nos ritos, pranteada em espaços privados, alardeada ou escondida nos públicos, a morte, como tema, acompanha a história da literatura e do teatro ocidental” (Heloísa Pontes, in Folha de S. Paulo, *Jornala de resenhas*, 10-11-01, p. 8).

³²⁶ Os outros autores citados são: Amos Tutola, autor de *The Palm Wine Drinkard*, Londres, 1962 e Leroi Jones autor de *The System of Dante's Hell*, Londres, 1966 (Franco, J., “El viaje al país de los muertos”, in Rulfo, 1996, p. 865-876).

tempo e o espaço em que se movimentam os personagens apresentam traços inusitados. Daí a perplexidade dos leitores e até dos críticos³²⁷.

3.3.1 As Respostas da Escatologia

A resposta ou pelo menos uma das respostas aos enigmas suscitados pelo “inframundo de *Pedro Páramo*” podem encontrar-se nas crenças religiosas da época do escritor. Surge de saída o cristianismo católico com o rico imaginário sobre as *postrimerias*: juízo, inferno, glória. Ao elemento judeo-cristão romanizado, imposto no Novo Mundo pelos evangelizadores, precisa acrescentar o substrato indígena que o cristianismo conseguiu inibir mas não eliminar (Henriquez Ureña, 1992; Picón-Salas, 1994). Além disso, não se deve esquecer que, na obra literária, a labor criativa do escritor é determinante.

Doutrina Católica

A escatologia é o ramo da teologia católica incumbida com o estudo das “coisas drradeiras”³²⁸, isto é, as relativas ao fim da vida terrena, individual e coletiva (Pozo, 1992, p.3)³²⁹. Esta disciplina teológica pressupõe a imortalidade da alma e estuda o destino da mesma após a dissolução do corpo. Privada de sua dimensão escatológica, a religião perderia um dos alicerces que a sustentam. A crença no além, a espera por ele e a esperança de obtê-lo nutrem a fé do cristão durante a vida terrena³³⁰. O povo de Israel vivia na espera de uma epifania espetacular que mudaria seu destino para melhor. A vinda de Jesus Cristo opera

³²⁷ Cabe lembrar a resistência inicial com que se deparou o romance. Aconteceu com ele o mesmo que com outras obras semelhantes: têm que chegar ao México, lugar de origem, após um longo rodeio pelo exterior. O prestígio de Rulfo no México cresceu quando se soube que a sua obra tinha sido traduzida e bem aceita em língua alemã (Vital, 1994, p.69).

³²⁸ *Esxata*, forma neutra plural substantivada de *esxatos* (último), semelhante aos vocábulos latinos *omnia* (todas as coisas), *pauca* (poucas coisas), etc. Conforme a etimologia, a escatologia trata do referente ao fim da vida e do que advirá depois.

³²⁹ O autor considera essencial para compreender a concepção católica do *além*, a distinção entre *lo posterior a la vida terrena y lo posterior a la historia humana*, e chama a primeira, conhecida tradicionalmente como “escatologia individual”, de *escatología intermedia* (Pozo, Id., *Ibid.*).

uma reviravolta na escatologia veterotestamentária. Jesus se apresenta como o cumprimento da promessa (Lc 4, 21); nele “o reino de Deus está próximo” (Lc 1, 15). Não obstante, “es preciso distinguir entre el presente escatológico y el futuro escatológico” (Le Goff, 1991, p.62). O cristianismo vive no primeiro desses estágios e caminha para o segundo: a salvação plena. A escatologia entrou na história porque o reino se realiza já neste mundo e no tempo. O cristianismo pode considerar-se como a escatologia transformada em história (Le Goff, Id., Ibid., p. 64). O retorno triunfante de Jesus Cristo (*parousia*), esperado como iminente pelos primeiros cristãos, não aconteceu. Enquanto isso a doutrina do Nazareno institucionalizou-se e as realidades últimas se tornaram objeto de especulação.

Posteriormente a Escolástica se encarregou de investigar e o catecismo de reduzir a fórmulas dogmáticas as verdades que o cristão devoto deve acatar. Os dois últimos artigos do credo ou profissão de fé, espinha dorsal do dogma católico, rezam: *creio na ressurreição da carne*” (Catecismo da Igreja Católica, n. 918) e *creio na vida eterna* (Id., Ibid., n. 1020). A ressurreição pressupõe a supervivência da alma e seu reencontro com o corpo, conforme a doutrina oficial católica: “Pela morte a alma é separada do corpo, mas pela ressurreição Deus restituirá a vida incorruptível ao nosso corpo transformado, unindo-o novamente à nossa alma” (Catecismo, n. 1016). A crença na vida eterna, por sua vez, implica a continuidade do ser humano, a sobrevivência, resuscitado, em algum dos “lugares” mapeados pelo dogma católico: céu ou inferno³³¹. A admissão a um ou a outro deses dependerá da sentença proferida no “juízo particular”: vida ou morte eterna, segundo tenha sido a vida do “réu”. Desfrute de prazeres inarráveis no primeiro caso, suplício eterno no segundo.

³³⁰ A escatologia crista se nutre da judaica, mas a partir da vinda de Cristo, os caminhos se separam: “el judaísmo espera siempre al Mesías y la realización de la promesa, el cristianismo profesa que por medio de Jesús la escatología ha ingresado en la historia y ha comenzado a realizarse” (Le Goff, 1991, p.64).

³³¹ O purgatório é um lugar transitório e, enquanto tal, um dia deixará de existir. O limbo, lugar aonde vão as crianças que morrem sem batismo, tem sido deixado praticamente de lado pelo debate teológico atual (Pozo 1992). A reflexão teológica tem salientado a incongruência de semelhante castigo para as crianças que morrem sem o batismo. O limbo, “lugar sem pena nem glória”, a simples privação da contemplação de Deus seria em realidade uma penalidade comparável à do inferno. Merece isso alguém só por não ter sido batizado? Os defensores do princípio “extra Ecclesiam nulla salus” responderiam afirmativamente.

Além do julgamento particular advirá o “juízo universal”, de dimensões cósmicas³³², “no fim dos tempos” (Mt 25, 31-32). Então serão julgados tanto os vivos quanto os mortos, resuscitados na oportunidade. A sentença, favorável ou condenatória não dependera da *ortodoxia* e sim da *ortopraxis*: ação ou omissão relativamente ao irmão necessitado: “tive fome e me destes de comer, etc. (Mt 25, 35). “E irão estes (os maus) para o castigo eterno, enquanto os justos irão para a vida eterna” (Mt 25, 46).

Cosmovisão Indígena

O índio azteca que os europeus encontraram no fim do século XV e início do XVI defrontava-se com questionamentos semelhantes aos dos conquistadores, relativos à origem, ao *aquí-e-agora* e ao destino do ser humano. A efemeridade da existência é expressa pelo poeta náhuatl em termos comparáveis com os do Kohelet bíblico: “Príncipes chichimecas, ... sólo estamos de paso. ¡De verdad, de verdad nos vamos (Garibay, 1998, p.66). Um anônimo pensador indígena contemplou a vida com os encantos e desencantos próprios dos sonhos. Sua constatação é semelhante à do célebre personagem de “La vida es sueño”:

Sólo venimos a dormir, sólo venimos a soñar:
¡No es verdad, no es verdad que venimos a vivir en la tierra (Leon-Portilla, 1993, p.203).

O poeta Nezahualcoyotl, rei de Texcoco, contempla a fugacidade da vida em termos equivalentes aos dos profetas bíblicos:

¿Es verdad, es verdad que se vive en la tierra?
¡No para siempre aquí: un momento en la tierra!
Si es de jade se hace astillas. Si es de oro se destruye.
Si es de plumaje de quetzal, se rasga.

³³² Na liturgia solene de defuntos da Igreja Católica até época recente se cantava, a “sequência” *Dies irae*. Nesse canto, em gregoriano, o juízo final assume dimensões épicas: *Tuba mira sparget sonum/ per sepulcra regionum/ coget omnes ante tronum. Justus Judex dum sedebit/ quidquid latet apparebit/ nihil in ultum remanebit*. Describe-se também a prostração do “homo reus”: *quid sum miser tunc dicturus?/ quem patronum rogaturus/ cum vix justus sit securus...* E encerra invocando a misericórdia de Deus.

¡No para siempre aquí: un momento en la tierra!
(Garibay, *Ibid.*, p. 63).

A resposta imediata aos mencionados dilemas é o cetisismo que toma conta de qualquer ser humano ao encarar tanto o enigma da morte como o do *post mortem*:

¿Acaso por segunda vez hemos de vivir?
Tu corazón lo sabe:
¡Una sola vez hemos venido a vivir!
(Leon-Portilla, 1993, p.207).

Contudo, não faltará também o surgimento de uma mitologia que dê conta dos questionamentos levantados. Diferentemente da cosmovisão cristã, a azteca não postula uma, mas várias criações do mundo, com as correspondentes destruições. Antes do atual, houve quatro “Sois”, que foram sucessivamente destruídos. A criação do Quinto Sol, o atual, foi objeto de séria deliberação. A mesma atenção mereceu a criação dos homens para habitá-lo. Na segunda empreitada foi determinante a intervenção de Quetzalcoatl que, recolhendo os ossos do reino dos mortos, os reanima com sangue do seu membro viril. “En seguida todos los dioses hacen penitencia y por esto dijeron luego: *nacieron los merecidos de los dioses, pues por nosotros hicieron penitencia meritoria*” (Séjourné, 1994, p.81).

Criados o Sol e a Lua, tinham de ser postos em movimento para dar origem à sucessão do dia e noite a fim que os homens pudessem viver. Surge, então, a resposta generosa dos deuses: “¡Que por nuestro medio se robustezca el Sol. Sacrifiquémonos, muramos todos!” (Matos Moctezuma, 1996, p.53). Este mito exercerá uma poderosa influência nas práticas religiosas. Se os deuses se sacrificaram para dar vida aos seres humanos, estes deverão corresponder sacrificando-se em prol daqueles. Encontra-se aqui a explicação de muitas das penitência corporais bem como dos próprios sacrifícios humanos (Portilla, 1986, p.27)³³³.

³³³ Camorlinga, J. M., baseando-se na pesquisa de Leon-Portilla e outros estudiosos do tema demonstra a coerência do sistema religioso náhuatl, incluindo os sacrifícios humanos e a antropofagia sagrada, nem tao

A escatologia asteca difere ainda da cristá quanto aos estágios existentes no além. Contemplado verticalmente o “supramundo” dos astecas se apresenta dividido em treze céus para cima. As camadas superiores estão habitadas pelos deuses, ficando a última reservada a *Ometéotl*, deus da dualidade. Para baixo há nove “infernos”. Para entrar no inframundo e adentrar até o *Micltlan*, o defunto terá de superar numerosos obstáculos. No último ou nono estrato, lugar onde desaparecem definitivamente os mortos, encontra-se o casal de deuses *Micltantecuhтли* e *Micltantecihuatl*.

O *Micltlan* é o lugar aonde vão os defuntos comuns, aqueles que morrem sem pena nem glória, ao passo que o *Tlalocan*, espécie de paraíso terrestre, é a moradia reservada aos mortos por raio, afogados, às mulheres que morrem ao dar à luz etc., ou seja, aos eleitos por Tlaloc, deus da chuva. Há ainda o céu propriamente dito, lugar donde “mora o Sol”. Lá vão os que morrem nas “guerras floridas” e os cativos mortos em poder do inimigo (Leon-Portilla, 1993, p.208).

Existe mais um espaço alocado para as crianças que morrem antes de atingir o usa da razão; é o *Chichihuacuauhco*. Os frades evangelizadores identificaram esse lugar, “arvre ama”, com o limbo cristão. A semelhança, porém, é remota, uma vez que o “limbo” azteca (Leon-Portilla, 1993, p.209), apresenta um aspecto bem mais positivo que o cristão “lugar sem pena nem glória” (ver acima, nota 45 deste capítulo).

Cabe ainda assinalar duas características importantes que distinguem a escatologia asteca da cristã. O além, feliz ou desventurado, não depende da conduta observada durante a vida, mas do tipo de morte que se padeça (Leon-Portilla, Id., Ibid., p. 210). Quanto à natureza do prêmio ou castigo, nem o céu nem o inferno asteca apresentam os cimos de sumo prazer e suma desdita dos equivalentes cristãos.

distante da comunhão dos cristãos que “comem a carne de Cristo e bebem seu sangue” (Camorlinga, 1993, p. 47).

Sincretismo Religioso

A cosmovisão asteca é eminentemente religiosa, conforme se pôde apreciar. A religião impregna também a organização política. O predomínio do religio sobre o político faz com que o governo se torne uma verdadeira teocracia (Paz, 1998, p.95; Camorlinga, 1993, p.22). O sistema religioso em vigor à chegada dos espanhóis era uma síntese obtida com a fusão das idéias religiosas dos povos nômades do norte e as dos habitantes sedentários do centro e sul-este. A integração se concretizou na construção do templo de Tenochtitlan, espécie de *Pantheon* em que conviviam pacificamente Tlaloc e Quetzalcoatl (Marroquín, 1989, p.16).

O catolicismo imposto pelos conquistadores também vivia em simbiose com o sistema político da época. Sem o auxílio da espada, a cruz não teria conseguido tanto êxito em tão pouco tempo; sem o apoio da cruz, a espada teria perdido a justificativa ideológica (Camorlinga, 1993, p.58). Uma das características mais salientes da nova religião é o monolitismo; efetivamente, ela exige uma adesão total, com exclusão de qualquer outra. Assim, na América recém descoberta se enfrentaram dois sistemas religiosos, “uno abierto que no excluía nada, y otro cerrado que no toleraba diversidad; un concepto de conversión como ruptura, y otro como integración” (Marroquín, 1989, p.16-17).

O rápido triunfo do cristianismo sobre as religioes indígenas foi semelhante ao triunfo militar dos conquistadores sobre o povo conquistado. Mas a religião dos vencidos não desapareceu completamente. Sob a camada do simbolismo cristão vicejavam as crenças da religião indígena. A religiosidade do mexicano é um fato que salta aos olhos, conforme observa o autor de *El laberinto de la soledad*. Mas ele mesmo pergunta: “¿quién es su Dios: las antiguas divinidades de la tierra o Cristo? (Paz, 1998, p.108).

A resposta à disjuntiva posta por Paz está num novo sincretismo³³⁴, um “indo-cristianismo” ou cristianismo “à mexicana”, vivo e atuante, embora sem a

³³⁴ Atualmente ninguém negaria que o próprio cristianismo foi resultado de um sincretismo, integrado por elementos judeo-cristãos, dentre outros. Por outro lado, “calificar de *sincretismo* al cristianismo indígena no debe ser tomado peyorativamente. Todas las religiones –el cristianismo en especial– están en proceso de constante renovación y asimilación” (Marroquín, 1989, p.11).

chancela oficial. Ao anterior convem ajuntar um dado de grande importância: junto com o cristianismo oficial de cunho neo-tomista, foi trazido ao Novo Mundo também o catolicismo ibérico. Este, impregnado pela espiritualidade cluniasense, mostrava especial interesse pelas proceções e romarias, uma grande devoção aos santos, um fascínio pelas relíquias e forte inclinação para a penitência e sofrimento autoinduzidos. O quadro ainda inclui um culto mariano e eucarístico, fruto da euforia contra-reformista (Mirroquín, Id., Ibid., p. 16).

O povo, pouco chegado à especulação filosófica, mostrou sua preferência pelas práticas religiosas, permeáveis à influência do imaginário indo-americano. No que diz respeito à escatologia, a nomenclatura indígena é substituída pela cristã, mas isso não garante que o conteúdo doutrinal também tenha sido substituído.

O conceito aristotélico-tomista de alma como princípio animador ou “forma” do corpo é alheio ao pensamento indígena. Vista, porém, como *ánima*, separada do corpo depois da morte, exita poderosamente o imaginário popular. Em relação com a morte, salta à vista o significado especial que ela tem mesmo para o mexicano atual, herdeiro da mestizagem cultural gestada durante a colonização espanhola. Octavio Paz, após salientar a indiferência do mexicano diante da morte, reflexo da indiferência diante da vida, comenta: “El desprecio a la muerte no está reñido con el culto que le profesamos. Ella está en nuestras fiestas, nuestros juegos, en nuestros amores y en nuestros pensamientos” (Paz, 1998, p.63). Como verdadeiro objeto de culto, a morte é propriamente hipostaseada e invocada com títulos divinos ou semi-divinos: “Santísima Muerte, yo te suplico...” (Matos Moctezuma, 1997, p.148). Torna-se merecedora desses atributos pelo seu poder insubornável e nivelador, uma vez que não poupa nem rico nem pobre, bonito ou feio, velho ou novo. A oportunidade por excelência para comemorar realidades tão antagônicas e ao mesmo tempo tão irmanadas, a Morte e a Vida, é no dia dos mortos³³⁵. A celebração

³³⁵ Referindo-se ao dia de defuntos, O. Paz observa: “Adornamos nuestras casas con cráneos, comemos el día de los difuntos panes que fingen huesos y nos divierten canciones y chascarrillos en los que ríe la muerte pelona, pero esa fanfarrona familiaridad no nos dispensa de la pregunta que todos nos hacemos: ¿qué es la muerte?” (Paz, 1998, p.64).

inclui rituais próprios do catolicismo, mas as práticas nos cemitérios, lares e até instituições públicas ultrapassam as práticas convencionais do catolicismo³³⁶.

3.3.2 Escatologia e Literatura

A morte, sendo uma realidade ou uma experiência universal, é encarada de maneira muito diferente e interpretada de muitas formas pelos diversos povos; ora, o *depois da morte* com maior razão está sujeito a todo tipo de especulações. Se isso acontece até mesmo dentro do universo religioso, onde predomina o discurso monolítico e autoritários por excelência, o que dizer da abordagem literária que age no ilimitado campo da estética? Já vimos como a literatura, tanto antes como também na atualidade, inclui entre seus temas o fenômeno religioso na dimensão escatológica. (*Pedro Páramo* pode ser assinalado como paradigma do gênero. Após um rápido percurso pelas escatologias cristã e asteca, ver-se-á de que maneira elas configuram o pano de fundo do romance de Juan Rulfo³³⁷).

A morte em *El llano en llamas*, embora onipresente e causada de mil maneiras, permanece no âmbito do convencional: o personagem que morre deixa de existir. O além fica na penumbra, subentendido pela religiosidade e implícito nas práticas religiosas dos personagens. (Pelo contrário, em *Pedro Páramo* a morte constitui o ponto de vista narrativo. Já nas primeiras páginas do romance sabe-se que Pedro Páramo está morto e que Comala é uma cidade fantasma. Na metade do romance aproximadamente inteiramo-nos que Juan Preciado, o narrador da primeira parte, também é defunto. O conteúdo anecdótico está já apresentado, congelado com a inexorabilidade da morte. O *suspense*, eliminado dessa maneira, compensa-se com a combinação dos elementos narrativos (Sommers, in Rulfo, 1996, p.832).

³³⁶ No dia 2 de novembro, além da movimentação em torno aos cemitérios, pode-se ver por todo lado, inclusive na universidade, altares com oferendas para os defuntos. As autoridades encorajam essa prática também como meio para neutralizar a celebração do “dia das bruxas”, um dos muitos “produtos” importados dos vizinhos do norte.

³³⁷ Um estudioso da obra rulfiana se pergunta sobre o papel da morte em *Pedro Páramo*: “Irrefutable, desde luego, la condición peculiar de tratarla – por tradición religioso-cultural – de conformidad con el pensamiento cristiano. La idea de la muerte, también puede ser el entorno total de la obra” (Estrada, R. “Los indicios de Pedro Páramo”, in Harss, 1995, p.123).

¿Por que essa obsessão pela morte? – é a pergunta dirigida ao próprio Rulfo. Ele responde aduzindo as cenas violência padecidas pela família durante sua infância: assassinato do avó e do pai, ambos ainda novos; ataques dos “cristeros” e contra-ataques do exército, etc. (Benites, in *Inframundo de J. Rulfo*, p. 8). Em outra ocasião a pergunta é: “Como surgiu a idéia de *Pedro Páramo*? Rulfo:

— empezó a nacer la idea de contar una historia en donde el tiempo y el espacio no existieran. Entonces ... creí que lo mejor sería utilizar muertos, un pueblo muerto, con todos los personajes muertos (Entrevista a Silvia Fuentes, in Rulfo, 1996, p.473)³³⁸.

Estando, portanto, os personagens fora do tempo e do espaço, ¿que tipo de existência levam? A resposta a esses e análogos questionamentos tem gerado interpretações fantásticas de *Pedro Páramo* (Chiampi 1983). Já a abordagem que remete ao substrato indo-ibero-americano (Fuentes), resultado das cosmovisões acima expostas, dá uma interpretação diferente do romance. Uma estudiosa contemporânea da obra rulfiana vê em *Pedro Páramo* a simbologia cristã claramente perfilada, ainda que com uma dose de sincretismo que envolve outros valores e crenças (Jiménez de Báez, 1990, p.65). Assim confirma o próprio autor, que vê em sua obra “una mezcla de tiempo indígena y tiempo español. Un sincretismo” (Id., *Ibid.*, p. 66).

O sincretismo religioso presente no romance de Rulfo assume uma complexidade especial ao conjugar a multiplicidade dos elementos que integram as tradições da América Espanhola. Está, em primeiro lugar, a herança mediterrânea, impregnada pela filosofia cristã com seus dogmas e estruturas hierárquicas. Estão também o Renascimento e a contrarreforma, a conquista e contra-conquista; e ainda a nova civilização mestiça, crioula, indígena e negra (Fuentes, 1997, p.41). Ao anterior deve-se acrescentar a experiência religiosa da população do sul de Jalisco, maioritariamente descendentes de *criolos*³³⁹.

³³⁸ Em outra ocasião Rulfo afirmou ter escrito *Pedro Páramo* porque queria lê-lo. “Tú te pones a leer y no hallas lo que buscas. Entonces tienes que inventar tu propio libro” (Benites, Id., *Ibid.*, p. 7).

³³⁹ “Criollos” eram os descendentes de espanhóis nascidos em solo americano. Para uma explicação detalhada do termo, remeto a Carpentier, A. “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas

A fé cristã da sobrevivência depois da morte, matizada pelas crenças indígenas resultou na criação de um mundo subterrâneo que, em parte rivaliza com o dos vivos, em parte o substitui³⁴⁰. Estabelecida a sobrevivência da alma, é necessário alocar-lhe um “lugar”. Este poderá ser definitivo – céu ou inferno – ou provisório: purgatório. A este último vai a alma quando não está suficientemente purificada (catolicismo), ou quando deixa algo pendente na vida (imaginário popular). Sumando um motivo ao outro, o resultado é uma multidão de almas em pena, superior ao número dos vivos, totalmente insuficientes para rezar pelos mortos³⁴¹. (A última anfitriã de Juan Preciado em Comala, comenta: “(las ánimas) son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas. No ajustarian nuestras oraciones para todos” (Rulfo, 1996, p.228). Damiana, segunda guia do mesmo Preciado, alerta o pupilo sobre os ecos e fantasmas do passado, ocultos nas ruínas de Comala e prestes a surgir em qualquer momento, como fez sua irma Sixtina, falecida muitos anos antes. Apareceu apenas para dizer: “¡Damina! ¡Ruega a Dios por mí, Damiana! E desapareceu” (p. 219).

Juan Preciado em breve desconfia que sua nova guia, igual que a anterior, Edviges, possa ser uma alma em pena. Ao perguntar, recebe como resposta o eco com fragmentos do nome que ele acaba de pronunciar aos gritos. O atordoamento do visitante ultrapassa todos os limites; dirige-se, então, a sua mãe perguntando aonde é que o mandou.

↳ A ambigüidade, nota predominante na narrativa de Rulfo, dificulta a identificação do tema de *Pedro Páramo*: busca do pai?, opressão dos poderosos? Devastação causada por um amor não correspondido?, denúncia social? (Portal, 1990, p.223). Cada um destes itens encontra ressonância no texto e é susceptível de análise em termos convencionais. As dificuldades surgem quando se coloca o mundo dos mortos ao lado do dos vivos, com incursões em ambas direções sem previo

y su repercusión en la música”, in *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 1981, p. 170 e ss.

³⁴⁰ Algo semelhante acontece nas “Cidades invisíveis” de I. Calvino, particularmente em “as cidades e os mortos 1 e 2” (Calvino, 1999, p.76 e 89).

³⁴¹ Curiosamente, nas “Cidades invisíveis” encontra-se um dado semelhante: “Pensei: ‘chega um momento da vida em que, entre todas as pessoas que conhecemos, os mortos são mais numerosos que os vivos’” (p. 90).

aviso. O elo inicial no encadeamento de ambos mundos é o filho de Dolores Preciado, que a pedido da mãe vai a Comala.

Al introducir Rulfo el personaje de Juan Preciado, con quien el lector se identifica, las posibilidades de interés se hacen infinitas porque con él se pasa de un mundo a otro y se alcanza una superanécdota de una grandiosa y vaga y poética universalidad (Benites Rojo, in Harss, 1992, p.70).

O inframundo habitado pelos personagens rulfianos não é o da *Eneida* nem o da *Divina Comedia*, com limites bem marcados entre o aquém e o além, e com guias oniscientes que instruem os videntes, sem perigo de erro. Por isso a perplexidade de Juan Preciado, o atordoamento e, por fim, o pânico que o levará à tumba. Seu primeiro informante, ao se aproximar de Comala, é o arriero Abundio. Surdo e morto segundo afirma Edviges, vivo e em pleno uso dos seus sentidos, na opinião de Preciado. Durante maior parte do romance o enigma fica sem solução. Sobre Edviges, primeira anfitriã do visitante e sobre Damiana que fora sua babá, não há dúvida: após acompanhar e instruir o pupilo até uma certa altura, desaparecem tão misteriosamente como tinham aparecido. O moço torna-se, então, hóspede involuntário do casal de iramos “incestuosos”. Escarmentado pelas experiências precedentes, a primeira pergunta que lhes dirige é se estão vivos ou mortos. Quando decide deixar o local, o informam que há muitos caminhos. No final, obrigado a escolher, rumo para aquele que todos acabam escolhendo – “por el que todos se van”³⁴². Morre por falta de ar, segundo ele; “acalambrado por el miedo”, conforme afirma Dorotéia. “Es cierto, me mataron los murmullos”, admite por fim.

Curiosamente, em *Pedro Páramo* a vida não acaba com a morte. Com ela sobrevem a vida mendicante das almas em pena, em consonância com os ensinamentos da doutrina católica tradicional, ou uma situação de tranquilidade e resignação na sepultura, como no caso de Dorotéia cuja alma “descansou do vício

³⁴² A expressão é de Pedro Páramo, pouco antes de “desmoronarse como un montón de piedras”: *todos escogen el mismo camino. Todos se van. Después volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos* (Rulfo, 1996, p.302).

dos remordimentos” (Rulfo, 1996, p.243), segundo a “escatologia literária” de Rulfo. A separação corpo – alma, ao contrário do que prega o catolicismo, não acarreta o esfacelamento do primeiro e a sobrevivência da segunda como princípio consciente e incorruptível. Enquanto a alma de Dorotéia “anda vagando por la tierra..., buscando vivos que recen por ella”, seu corpo repousa na sepultura, “seu céu”, em posse de uma lucidez e autodomínio que não conhecera na sua existência “supraterrestre”.

A busca iniciada por Juan Preciado, motivo da sua vinda a Comala, tampouco se interrompe com a morte; antes, continua e se completa³⁴³. A tumba que compartilha com Dorotéia, resulta um posto impar para o *voyerismo*. Além de que, sendo ele “do outro mundo”, não se limita ao que os vizinhos-defuntos dizem e fazem, estende-se também aos solilóquios e reflexões de quem, tendo transposto o limiar da existência, olham retrospectivamente para ela. É assim que o filho de Dolores Preciado adquire informação sobre a outra mulher de Páramo, aquela que ele verdadeiramente amou; a qual, porém, respondeu de maneira muito diferente à de Dolores Preciado, sua mãe.

Da tumba monumental, ao lado da modesta sepultura de Juan Preciado e Dorotéia, filtram-se as “meta-recorções” de quem a habita: Susana San Juan. A calma e a atemporalidade do sepulcro favorece não só a evocação dos recordos, como também a recordação dos mesmos. Deitada na cama da mãe, Susana lembra a morte dela e as circunstâncias que acompanharam; aliás, está deitada “dentro de un cajón negro”... e lembra as lembranças de outrora³⁴⁴.

A situação espaço-temporal (*cronotopia*) de Juan Preciado, a sepultura, permite-lhe completar a informação fragmentada, fornecida quando de sua chegada a Comala. A descrição de Pedro Páramo como *rencor vivo*, esboçada por Abundio no diálogo inicial, será ilustrada com os fatos violentos do cacique trazidos à tona na segunda parte do romance. Capaz de exterminar a população de El Vilmayo –

³⁴³ Em termos. J. Preciado consegue formar-se uma idéia sobre Pedro Páramo, seu pai, quem procura. Mas o encontro pai – filho, esperado no início do romance, não acontece.

³⁴⁴ Eis uma reflexão de Borges ao respeito: “Locke dijo que lo único que existe son las percepciones y las sensaciones, y los recuerdos y percepciones sobre esas sensaciones. ... Berkeley sostiene que la materia es una serie de percepciones y esas percepciones son inconcebibles sin una conciencia que las perciba” (Borges, *Borges oral*. Madrid: Alianza, 1998, p. 29).

quando o seu pai, Lúcas Páramo, foi assassinado por engano –, *hace bolas de rencor* pensando vingar a morte do filho – acontecida acidentalmente –, causante da morte de Comala etc.; esse é Pedro Páramo³⁴⁵, “el marido de su madre”. Fatos acontecidos “há muitos anos” ganham não só palpitante atualidade mas também *perenidade* no “hinc et nunc” do túmulo e proporcionam a Juan Preciado as peças que faltavam para armar o quebra-cabeça³⁴⁶.

3. 3. 3 Olhar Retrospectivo

Durante séculos o tempo determinou o desenvolvimento e o curso do relato romanesco com a fixidade de uma estrada de ferro. Tentativas bem sucedidas visando a alteração da seqüência temporal foram empreendidas já na antigüidade clássica, com o início da história *in medias res*. Dentre as muitas transgressões realizadas durante o século XX no campo da narrativa ficcional, está a de ter reduzido o tempo a mais um elemento ficcional. Tão freqüente quanto a presença do tempo é a do *espaço* no relato de ficção. O binômio tempo-espaço deu origem ao *cronotopo* literário. Ao mesmo tempo que fornece o cenário para o desenvolvimento da diegese, o cronotopo participa nela com a versatilidade de personagem.

É esse o tratamento do tempo que vimos em *Pedro Páramo*; análogo destaque ganhou o espaço, tendo Comala como concretização de um cronotopo *sui generis*. Sendo, tanto o tempo quanto o espaço, entidades ficcionais, quando projetadas no *além*, onde nenhum deles conta como no *aquém*, ficam reduzidos à seimi-existência do metafictional. As multiloções e a marcha contra o tempo deixam de serem impossíveis, ou pelo menos, impensáveis, nesse mundo, no âmbito da escatologia. A busca de Juan Preciado não termina ao saber que Pedro Páramo morreu muito tempo atrás; pelo contrário, esse dado constitui o ponto de

³⁴⁵ “Pedro Páramo comete las crueldades de un solo golpe; y distribuye los beneficios uno por uno” (Fuentes, 1997, p.153).

³⁴⁶ “Pedro Páramo murió hace muchos años”. O cacique nao é mais emissor mas passado absoluto. No entanto, “como una estrella muerta cuya luz aún contemplamos, sus ondas aún resuenan en la historia de Juan Preciado con quien el lector se identifica. Son ecos que hielan la sangre. Desaparecido el actante aún perduran sus acciones” (Trigo, 1987, p.261).

partida. Navegando contra a correnteza do tempo encontrará as respostas que procura, e mais outras. A ordem é o de menos; a seqüência antes-depois, aqui-aquí, efeto-causa, não têm mais vigência no inframundo de Comala.

O uso freqüente do vocabulário religioso de extração católica pode induzir a pensar que Rulfo recorreu ao catolicismo como única ou principal fonte de inspiração. Uma abordagem comparativa do credo cristão com as crenças pré-hispânicas revelou que o próprio cristianismo praticado no México é resultado de um sincretismo religioso. A isso deve-se acrescentar o ingrediente regional para se ter uma idéia do que acontece na Comala rulfiana.

Juan Rulfo convoca as escatologias judeo-cristã, índia e crioula para integrar o mundo de Comala, onde Pedro Páramo desmorona como um monte de pedras, Susana San Juan, no sossego da tumba, remoe suas recordações, e aonde chega Juan Preciado, atrás de uma miragem: *vine a Comala, ... me trajo la ilusión.*

CONCLUSÃO

A problemática religiosa na obra de Juan Rulfo, principalmente no romance, costuma ser colocada nestes termos: é *Pedro Páramo* totalmente negativo no concernente aos valores religiosos como asseveram alguns críticos (Zenteno – Serrato 1998; Freeman 1974; Jong Deut 1998; Monsivais 1983)? Ou, pelo contrário, a crítica impiedosa é antes uma *desconstrução* dos pseudovalores da religião hegemônica, visando preparar o terreno para o advento de um *novo céu e uma nova terra*, em termos bíblicos (Peralta – Beffumo Boschi 1975; Jiménez de Báez 1990)?

Ouçamos, mais uma vez, o que os personagens têm a dizer sobre o assunto. Bartolomé San Juan, representando a vários deles, apostrofa este mundo que atazana o ser humano – “que lo aprieta a uno por todos lados” –, e pergunta angustiado: “¿Por qué se nos ha podrido el alma?”. São essas as últimas palavras que se ouvem do sogro de Pedro Páramo, antes de ser assassinado, por ordem do próprio genro. A filha de Bartolomé, Susana, se insurge contra um Deus que “no existe”, e caso exista, se ocupa apenas das almas. Dorotéia, ao contemplar retrospectivamente sua vida miserável na terra e a impossibilidade de chegar ao céu,

conclui com a expressão bíblica: *más vale no haber nacido*³⁴⁷. Alderete, enforcado muitos anos atrás, lança um lamento (“alarido”) que ainda ecoa no quardo onde se hospeda Juan Preciado: *¡Vida, no me mereces!* Vida que Gamaliel Villalpando, num intervalo de lucidez na confusão da embriaguez, amaldiçoa repetidamente, pois *vale un puro carajo* – afirma literalmente.

A ausência de Deus provoca nos personagens rulfianos um vazio comparável à confiança que nele depositaram³⁴⁸. A religião, em vez de amenizar os males que os afligem, lhes impõe um peso insuportável, nesta vida, e passam à outra endividados por toda a eternidade. Diante desse beco sem saída, “el alivio sólo es posible fuera del marco de las fuerzas religiosas” (Giacoman, 1974, p.281). É isso que sugere a atitude de Dorotéia na tumba: despreocupada com o destino da alma, descansa por fim “do vício do remorso”. Os dois personagens principais do romance, Pedro Páramo e Susana San Juan, se realizam à revelia da religião ou em pugna com ela³⁴⁹.

No entanto, deve-se ter presente que se lida com um texto literário, em que a linguagem, além de signo, é símbolo. Na sua dimensão simbólica, portanto, recusa a interpretação unívoca, isto é, que não leve em consideração o caráter polissêmico e seu correlato, a ambigüidade. Já vimos como Rulfo, utilizando-se de realidades deste mundo, transmite a visão de “outro mundo”. Na sua narrativa, ao lado de caminho, pó, pedra etc., encontram-se nuvens, estrelas, chuva, buracos para o céu – igreja de Luvina e casa dos irmãos “incestuosos”. Jiménez de Báez (1990, p.121) vê futuro no mundo de Juan Rulfo. Os signos auspiciosos acabarão prevalecendo sobre os ominosos (parábola do trigo e a cizânia, Mt 13, 24-31). Ao contrário dos personagens Natividad e Chonita de Revueltas (em *El luto humano*), que vão da

³⁴⁷ A Bíblia diz, literalmente: “Melhor seria para aquele homem (Judas) não ter nascido!” (Mc 14, 21). Repare-se no tempo verbal usado em *Pedro Páramo*: “más vale no haber nacido” (p. 243), em vez de “valiera” ou “valdría”. Salvo outra interpretação mais convincente, na expressão de Dorotéia percebe-se uma referência velada à sua vida na terra, que não foi propriamente vida; ela não viveu, nem sequer nasceu – “más vale no haber nacido”.

³⁴⁸ Outra, muito diferente, é a reação dos personagens de Arreola, contemporâneo e amigo de Rulfo, ante o silêncio de Deus. Arreola “convierte la ausencia de Dios en una farsa que divierte al hombre y desordena los objetos” (Domínguez Michael, 1996, p.1007).

³⁴⁹ Naturalmente a atitude de Susan baseia-se em motivos muito superiores aos de Pedro Páramo, ambos têm em comum a revolta contra a religião. “Sólo a ellos les es dada la ilusión de la vida espiritual fuera de las humillaciones y las alucinaciones de un mística bajo el control parroquial” (Monsivais, Id., Ibid., p. 34).

esperança à desesperança, Juan Preciado e Susana San Juan percorrem o caminho inverso (Jiménez de Báez, *Ibid.*, p. 187). A abordagem otimista do romance de Rulfo interpreta em termos positivos até a morte de Pedro Páramo. Ele conseguirá, na outra vida, o que não conseguiu nesta: a realização do amor que sempre sonhou (Chavarri, in Giacomani, 1974, p.253). Até a morte, com o rasto de violência e miséria, é contemplada na dimensão cristã, ou seja, como passagem para uma vida bem-aventurada (Jiménez de Báez, *Ibid.*, p. 188).

A interpretação positiva da obra de Rulfo aduz em seu favor a opinião do autor. “El propio Rulfo ha declarado que la novela no es pesimista, sino que censura la mercantilización de las costumbres y los valores religiosos” (J. de Báez, *Ibid.*, p. 187-188)³⁵⁰. Não é negado o valor da afirmação, mas convém lembrar que o autor comentando sua obra é apenas mais um leitor da mesma. O texto, uma vez produzido, tem vida própria; não tem mais dono, ou tem tantos quantos são os leitores e as leituras. Considero mais adequada a opinião de Trejo Fuentes, que também encontra respaldo em declarações do escritor: “Rulfo no juzga sino muestra. Así, no es teólogo, ni escolástico (sic), ni moralista; es un conocedor profundo de la existencia humana, convencido de su esencia conflictiva y contradictoria” (Trejo Fuentes, 1998, p.60).

Como conhecedor profundo do povo de sua região, sul de Jalisco, conhece a importância que para ele tem a religião, com seus ritos e mitos que combinam o cristianismo com elementos indígenas. O intuito moralizante fica fora de cogitação. Efetivamente, *Rulfo no predica, no declama, no juzga abiertamente* (Monsivais, 1983, p.30). Não às escâncaras, é verdade, mas sutil ou veladamente, parece dizer: pelo fruto se conhece a árvore, apropriando-se da máxima bíblica (Mt 7, 16; 12; 33). E, julgando pelos frutos, o cristianismo de Comala não é melhor que o solo, que apenas produz uvas, laranjas e “arrayanes” azedos (Rulfo, 1996, p.249). Ao *mostrar* essa realidade parece como que Rulfo empresta a linguagem de um dos personagens

³⁵⁰ A autora atribui um valor especial a esta afirmação pelo fato de ter sido proferida quando o escritor estava preste a morrer.

do romance: *como la supe, se las endoso* (vendo o peixe como comprei)³⁵¹. Entretanto, partindo do fato que em literatura nada é gratuito, embora possa ser fortuito, e com base na discussão apresentada no *corpus* da presente investigação, pode-se ver na obra de Rulfo uma acerba crítica à religião. Além do que, nos quadros de miséria, violência e corrupção institucionalizada é difícil não detectar uma denúncia nem tão sutil de um governo “bastardo”, ilegítimo³⁵². Essas são apenas algumas das interpretações autorizadas pela natureza polissêmica dos textos.

A pesquisa agora apresentada se propôs a dar conta do aspecto religioso da ficção rulfiana, tema escassamente estudado pela crítica. Dedicar um estudo de alento ao assunto se justifica pela frequência com que elementos de caráter religioso aparecem em alguns dos contos e principalmente no romance. Na realidade, falar dos camponeses de Jalisco, centro-oeste do México, de sua vida familiar e social, sem tocar no fator religioso seria uma omissão injustificável. A adesão à terra e ao tempo em que lhe coube viver, induziu o escritor a levar muito em conta na sua narrativa a Revolução Mexicana, bem como a Cristiada. E uma vez que o levante “cristero” foi de caráter religioso, deixou profundas marcas no México da época, o que também está refletido na narrativa rulfiana.

A situação socio-política e religiosa, como também o momento histórico, aproximam a narrativa de Rulfo da literatura realista do seu tempo. Na realidade, isso é apenas a roupagem sob o qual vicejam os conflitos do ser humano, vivenciados pelos personagens humildes do interior do México. Um dos êxitos de Rulfo, freqüentemente assinalado pela crítica, é o de ter conseguido “alcançar o céu, sem deixar a terra”. O sucesso em conciliar realismo e fantasia mereceu que se aplicasse ao escritor o título de “precursor del realismo fantástico”, título que para ele não tinha um significado especial.

³⁵¹ O personagem em questão é um arriero que vem de Contla e conta aos peões da Media Luna o que se comenta por lá sobre a morte de Miguel Páramo. “Murió muy a tiempo”, comenta um deles (Rulfo 1996: 206).

³⁵² Assim se deduz claramente da expressão mexicana que os habitantes de Luvina aplicam ao governo: “no tiene madre”. Uma atitude semelhante se observa em “Nos han dado la tierra” e também em “El día del derrumbe”.

Tudo quanto foi dito a respeito de lugares e acontecimentos, aplica-se também ao fator religioso. As práticas piedosas da época, os ritos sacros, as crenças incutidas pela Igreja Católica, amalgamadas com o variado repertório do imaginário regional, são encarados, não religiosa e sim *literariamente*. Ganham um significado que transcende, e não raro, transgride o da ortodoxia cristão-católica. Foi isso que se constatou nos contos de “Talpa”, “Macario” e “Anacleto Morones”, e posteriormente em *Pedro Páramo*.

Em “Talpa”, o título, nome da cidade em que se venera a imagem da Virgem, evoca imediatamente o tema religioso. Mas conforme progredimos na história nos apercebemos que a peregrinação, as rezas e a atmosfera religiosa proporcionam o quadro da relação incestuosa, acompanhada de homicídio, que são o âmago da história. A religião cria as circunstâncias para que se realize o que ela mesma proíbe. O resultado é um final duplamente infeliz: morte do enfermo e profundo senso de remorso dos acompanhantes cuja atração recíproca torna-se repulsa. “Macario” desvenda a vida de um desses personagens sem história, sem família, sem identidade, carente até de consciência individual. Uma madrinha “caridosa” o alimenta material e espiritualmente, tão deficiente em um campo como no outro. O seu oásis são os afagos de Felipa; mas o efêmero refrigerio acaba misteriosamente, deixando no lugar o vazio da saudade. O que realmente permanece é o temor do inferno, castigo que pode ser desferido pelos santos que a madrinha tem a seu dispor na sua igreja doméstica. Em “Anacleto Morones” as práticas religiosas aparecem no “papo” de Lucas Lucatero com um grupo de beatas. Fala-se de Anacleto Morones, morto com fama de santidade, segundo elas; trapaceiro ganancioso e lascivo, segundo Lucas. Conforme a história progride, vão caindo um a um os véus que cobrem a verdadeira identidade do candidato a santo e das devotas “congregantes”; enquanto isso, o leitor conclui que a religião serve apenas como fachada para encobrir fatos inconfessáveis.

Se nos atermos ao aspecto de denúncia, as práticas religiosa nos três contos indicados se apresentam inúteis e até perniciosas. Tanilo Santos morreu de qualquer maneira; aliás, morreu antes devido às penalidades da peregrinação; são forças

mágicas a disposição de quem as detém como instrumento de poder para controlar suas vítimas. Também podem ser meios ilicitamente manipulados para obter todo tipo de benefícios temporais, fingindo interesse pelos valores espirituais. Não obstante, sem deixar de lado o aspecto de denúncia, constatamos que a narrativa rulfiana vai além: a orfandade do ser humano de qualquer tempo e lugar que, ao não encontrar nem sequer na religião alívio para suas penas, mergulha na desesperança.

Nos capítulos II e III foram enfocados o pároco e a paróquia de Comala, com ênfase no *pastor* e nas *ovelhas*, respectivamente. A importância do ministro, abordado no segundo capítulo, decorre do papel preponderante que a religião desempenha na paróquia de Comala. O P. Renteria é quem faz presente a Igreja Católica junto a população. É ele o detentor do poder espiritual, mas diante da propotência de Pedro Páramo a força divina fica anulada; daí o questionamento do Sr. Cura de Contla: “¿qué has hecho de la fuerza de Dios?”. Deduzimos a resposta de Renteria pela atitude do colega, que lhe nega a absolvição. Nas diversas atitudes dos eclesiásticos vimos esboçadas as duas tendências predominantes na Igreja latino-americana nos cinco séculos de história: um cristianismo comprometido com a salvação histórica que começa no aqui-e-agora, versus uma religião transcendentalista que adia a solução dos problemas para o além. À exceção de curtos intervalos e exemplos isolados, tem prevalecido a segunda atitude. A teologia da libertação, encorajada durante a época conciliar, foi tolerada posteriormente e por fim estigmatizada pela autoridade eclesiástica atual.

Angustiado pelas dúvidas, pelos conflitos morais e pelo remorso, o pároco de Comala escolhe o levante “cristero”. Em vista das freqüentes alusões ao movimento na obra de Rulfo, pareceu conveniente incluir uma breve informação sobre o mesmo. Ao mesmo tempo indagou-se sobre o sentimento anti-cristero que transpira de seus escritos.

Ao abordarmos “La Parroquia de Comala” no capítulo terceiro nos deparamos com os paroquianos, freqüentemente em companhia do pastor. O cenário aparece dominado pela maldade; os fiéis fazem ou sofrem o mal sob alguma de suas formas, e todos são vítimas do mal moral, o pecado. Segundo o ensino tradicional

do catolicismo, o pecado original explicaria tudo; para Pedro Páramo e suas vítimas não explica nada. Não há força humana ou divina capaz de desafiar a Páramo ou de socorrer a suas vítimas. O cacique subjuga o padre, suborna o advogado, compra os revolucionários, manda assassinar quem se opõe a seus ditames. Seu domínio, sendo absoluto, se estende também ao mundo feminino. Já do diálogo inicial do romance pode-se deduzir que “todos son hijos de Pedro Páramo”. Susana San Juan é a exceção. Ela lidera a “rebelión femenina”, tendo como seguidoras Edvigés e Dorotéia, “las suicidas”. A fatalidade que atazana os personagens rulfianos os empurra para o levante revolucionário (Rentería), para o suicídio (Edvigés), para a loucura (Susana San Juan). Curiosamente, entrincheirada no “cativeiro” da loucura, Susana resiste com sucesso à tríplice opressão que esmaga a mulher de seus tempo: paterna, religiosa e sexual.

O capítulo conclui com uma consideração sobre literatura e religião, onde se aduz a opinião de um padre católico sobre o conteúdo religioso de *Pedro Páramo*. Seu parecer sobre o romance é propriamente negativo. O padre consultado assinala principalmente a falta de esperança, a impossibilidade do perdão e a indefinição vida-morte. Carlos Monsivais, olhando a partir da literatura, vê na religiosidade dos personagens de *Pedro Páramo* um elemento de animalização. Na opinião deste crítico Rulfo se utiliza dos símbolos religiosos, mas os esvazia do seu significado para infundir-lhes o seu próprio.

Às transgressões antes apontadas, praticadas por Rulfo, deve-se acrescentar a espacial e temporal, que confundiu os críticos. Tempo e espaço caminham juntos, tanto na realidade como na ficção. O binômio deu origem ao vocábulo *cronotopo*, neologismo que expressa a inseparabilidade e o destino que ambos compartilham. Borges, no “Antidecálogo del escritor”, recomenda “evitar en el desarrollo de la trama, el recurso a juegos extravagantes con el tiempo y con el espacio, como hacen Faulkner, Borges y Bio Casares” (in Zavala, 1993, p.38). A lista poderia ter sido ampliada de maneira a incluir o autor de *Pedro Páramo*. Mas, se Borges e Rulfo tinham uma admiração recíproca era porque ambos eram transgressores pertinazes do preceito borgiano.

A originalidade de *Pedro Páramo* e parte de sua complexidade decorre justamente do recurso aos jogos extravagantes com o tempo e o espaço, “reprovados” pelo escritor argentino. Mediante esse procedimento ultrapassa os limites da existência terrena e realiza incursões no além, onde as categorias de tempo e espaço não têm mais vigência. E o leitor fica sem o eixo *crono-espacial* sobre o qual se assenta tanto a realidade quanto a ficção. Na procura de explicação aos enigmas encontrados apelou-se às escatologias cristã e indígena, bem como ao sincretismo que resulta do encontro entre ambas. É preciso ainda o ingrediente do imaginário regional, recheado de histórias sobre “aparecidos”, lamentos de almas penadas e lugares assombrados.

A escatologia é um item em que a concepção cristã-católica e a rulfiana se contrapõem. Conforme a primeira, com a morte sobrevém o fim da vida temporal e o começo da eterna; no início puramente espiritual, posteriormente também corporal, com um corpo não apenas reanimado, mas também *glorificado*. Segundo a escatologia “a la Juan Rulfo”, no entanto, a morte não implica uma transição de caráter irrevogável. Os mortos habitam um mundo paralelo ao dos vivos, e podem exibir um nível de atividade que não possuíram em vida. Neste ponto Comala assemelha as “Cidades Invisíveis” de Italo Calvino. Mas a referida vitalidade, não é a do além cristão: nem a dos bem-aventurados no céu nem a dos condenados no inferno. É a existência diminuída dos que morreram em pecado, quer dizer todos, condenados a mendigar sufrágios dos vviventes. Por outro lado, sendo tantos os mortos e tão poucos os vivos, a esperança de saldar a dívida é nula. Um purgatório privado de esperança torna-se inferno. É emblemático o que se diz a respeito de Luvina no conto homônimo: “San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el puro purgatorio”.

As chamadas à religião na obra de Rulfo aqui discutida são freqüentes. Alguns as interpretam positiva, outros negativamente, conforme exposto. Quem está certo? Uma vez que a discussão é sobre um texto literário, a resposta mais adequada pode ser: ambos e ninguém. Excluída a intenção moralizante, a ênfase é sobre a estética. A sensibilidade do escritor nos aproxima de um mundo em que ele viveu

na sua infância e reviveu na sua prosa. Os seus personagens são o que são *também* pela religião que professam. São bons ou maus?, agem bem ou mal?, merecem prêmio ou castigo? O escritor não julga nem condena. Não ousa atirar a primeira pedra. Quem ousaria!?

BIBLIOGRAFIA

Geral

AA. VV. *¿Agoniza Dios?- La problemática de Dios en la novela latinoamericana*. Docomuntos Celam 98. Bogotá, 1988.

AA. VV. *Literatura en latinoamérica*. México: Ediciones Coyoacán, Literatura, 2000.

AI CAMP, Roderic. *Política y Religión en México*. Traducción Héctor Costa A. México: Siglo XXI, 1998.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.

ALBÈRES, R.-M. *Historia de la novela moderna*. Traducción Fernando Alegria. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1966.

AMOROS, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. México: Red Editorial Iberoamericana, 1993.

AMOROSO LIMA, Alceu. *Estudos Literários*. Rio de Janeiro, vol. I, Aguilar, 1966.

ANDERSON IMBERT, E. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

A NEW CATECHISM. *Catholic faith for adults*. London, BURNS & OATES, 1970.

ARRIGUCCI, JR. DAVI. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1997.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abenländischen Literatur*, Berna, 1946.

AA. VV. *Atualidade do Mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

AYUSO DE VICENTE, M. Victoria et Al. *Diccionario Akal de términos literarios*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

BACHELARD, Gaston. *La práctica del espacio*. México: Fondo de Cultura Económico, 1965.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance*. 4.ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo:UNESP/Hucitec, 1998.

_____. *Speech genres and other late essays*. Translated by Vern W. McGee. Edited by C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986.

BELFUMO BOSCHI, Liliana. “Descubrimiento de la realidad latinoamericana”, in AA. VV. *Hacia unacrítica latinoamericana*. Buenos Aires: Centro de Estudios Latinoamericanos, Fernando García Gambeiro, 1970, p.167-183.

BALZA, José. *Este mar narrativo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BANDERA, Cesáreo. *El juego sagrado: Los sagrado y el origen de la literatura moderna de ficción*. Traducción Esther Hernández de Alvaro. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1997.

BAREI, N. S. *Bartes y la crítica literaria*. Tauro publicaciones, S. L., 1999.

BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. Tradução de Antonio Gonçalves. Lisboa: Signos, 44,1984.

_____. *Crítica y verdad*. 12.ed.Traducción de José Blanco. México: Siglo XXI, 1996.

_____. *O prazer do texto*. Traducción J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Traducción Julieta Fombona. Caracas: Monte Avila Editores, 1998.

BAYER, Raymond. *Historia de la Estética*. Tradução de Jasmín Reuter. México: Fondo de Cultura Económica, 1998 (7ª reimpressão).

BESANÇON, Alain. *A Imagem Proibida – Uma História Intelectual da Iconoclastia*. Tradutor C. Sussekind. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BELLEI PRADO, Sérgio Luis. *O cristal em chamas. Uma introdução à leitura do texto literário*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1986.

_____. *Theory of the novel: Henry James*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1998.

BELLINI, G. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Castalia, 1997 (3.ed. Corregida y aumentada).

BENEDETTI, M. *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1967.

_____. “Temas y problemas”, in FERNANDEZ MORENO, C. *América Latina en su literatura*, p. 354-367.

_____. *El Escritor Latinoamericano y la Revolución Posible*. 8.ed. México: Nueva Imagen, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas volume 1, tradução: S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERGEZ, Daniel et al. *Métodos críticos para a análise literária*. Tradução de Olinda M. R. Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERNSTEIN, C.; POLITI, M. *Sua Santidade João Paulo II e a história oculta de nosso tempo*. 3.ed.. Tradutor M. H. C. Côrtes. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

BERRIMAN, PH. *Teología de la liberación – los hechos esenciales en torno al movimiento revolucionario en América Latina y otros lugares*. Tradução de Sergio Fernández B. México: Siglo XXI, 1989.

BIBLIA DE JERUSALEN. Versión española. Bruwelles (Belgium), Desclée de Brouwer, 1967.

BLANCHET, A. *La littérature et le spirituel*. Paris: Aubier, 1959-1960.

BLOCK DE BEHAR, L. *Una teoría del silencio – Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. 2.ed. México: Siglo XXI, 1994.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOFF, Leonardo. “Inquisição: um espírito que continua a existir”, in BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. 2.ed. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1983.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, vol. I, 1923 – 1949; vol. II, 1952 – 1972, Barcelona: Emecé Editores, 1989.

_____. *BORGES - Borges oral*. Madrid: Alianza Editorial, El libro de bolsillo, 1998.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. *O universo do romance*. Tradução de J. C. Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almeida, 1976.

BRANDAO SANTOS, L.; PESSOA DE OLIVEIRA, S. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais. Introdução à Teoria Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRAUDEL, F. *Gramática das Civilizações*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de C. Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1997

BRUSHWOOD, John S. *La Novela hispanoamericana del siglo XX*. Traducción Williams, R. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

BURGOS, Fernando (Editor y presentador). *El cuento hispanoamericano en el siglo XX* (III vols.). Madrid: Clásicos Castalia, 1997.

CABRERA, Isabel – NATHAN, Elia (Compiladoras), *Religión y Sufrimiento*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.

CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*. Traducción Domenchina, J. J. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMORLINGA ALCARAZ, José M. *¿Cristianismo o marxismo. O cristianismo y marxismo? - Tesis de doctorado en filosofía*. México: UNAM, 1992.

_____. *El choque de dos culturas (dos religiones)*. México: Plaza y Valdez Editores, 1993.

CANCLINI GARCIA, Nestor. *Culturas Híbridas – Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Ensayos y Comentarios*. Traducción de Rodolfo Mata S. y Ma. Teresa Celada. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

CARBALLO, Emmanuel. *Cuentistas mexicanos modernos*. México: Eds. Libro-Mex, 1956.

- _____. *El cuento mexicano del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1964.
- _____. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones del Ermitaño SEP, Lectura Mexicanas, 1986.
- CARPENTIER, Alejo. *La novela Latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 1981.
- _____. *Guerra del tiempo – El acaso – Otros relatos*. México: Siglo XXI, 1983.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas. II El pensamiento Mítico*. Tradução Armando Morones. 2.ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- _____. *Mito y Lenguaje*. Traducción Carmen Balzer Buenos Aires: 1973. Ediciones Nueva Visión, 1973.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CASTRO LEAL, A. *La Novela de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, 1960, (2 vols).
- CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. São Paulo: Vozes, Edições Paulinas, Edições Loyola, Editora Ave Maria, 1993.
- CORTAZAR, Julio et Al. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. 6.ed. México: Siglo XXI, 1979.
- COSTA, Horácio. *Mar abierto – Ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica. Sección de lengua y estudios literarios, 1998.
- DE LIZAU, Blanca. El cuento (J. L. González, J. E. Cortés, B. Espejo, A. Clavel). *La experiencia literaria*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Invierno 1993 – 1994. p.11–15.
- DESSAU, Adalberto. *La Novela de la Revolución Mexicana*. Tradução Utrilla, J. J. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- DORFMAN, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- DE ANDA, José Guadalupe. *Los Cristeros*. México: Compañía General Editora, 1941.
- DE LEON GARZA, Rodolfo. *Fray Servando: Vida y obra*. Monterrey: Fondo Editorial Nuevo León, 1993.

DIAZ, J. Y RODRÍGUEZ, R. *El movimiento cristero. Sociedad y Conflicto en Los Altos de Jalisco*. México: Entro de Investigaciones Sociales, Nueva Imagen, 1979.

DIETL-ZEINER, Johannes. *Das kastrierte Evangelium – die falsch übersetzte Bibel und die Wiederentdeckung der Lust*. München: Ariston Verlag, 1996.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (2 vols). 2.ed. México: Fondo de Cultura Económica. Letras Mexicanas, 1996.

DONOSO, José. *Historia personal del Boom*. Santiago de Chile: Alfaguarra – Aguilar de Chile, 1998.

DORRA, Raul. *Hablar de literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

DUBY, Georges (Org.). *A Civilização Latina. Dos tempos antigos ao mundo moderno*. Tradução de Isabel St. Aubyn. Lisboa: Publicações Don Quixote, Lisboa, 1985.

DUMÉZIL, Georges. *Mito y Epopeya*. Traducción Trias E. Barcelona – Caracas – México: Editorial Seix Barral, 1977.

EAGLETON, Terry. *Ideologia da Estética*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Jorge Zahar, 1993.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Traducción Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Obra Abierta*. Traducción Roser Berdagué. México: Editorial Planeta – De Agostini, 1992.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ECHENIQUE ELIZONDO, M. T. et al. *El análisis textual – Comentario filológico, literario, lingüístico, sociolingüístico y crítico*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva. Debates – Filosofia, 1963.

_____. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernández. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *El mito del eterno retorno*. Traductor Ricardo Anaya. Madrid: Alianza, El libro de bolsillo, 1998 (12ª reimpresión).

ELIZONDO, Salvador. *Teoría del infierno*. 2.ed. México: Fondo de Cultura Económica, lecturas mexicanas, 2000.

EMERIC, Nicolau. *Manual de inquisidores*. Tradução: Maria José Lopes da Silva. 2.ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993. p.7-28.

FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.). *América Latina en su Literatura*. 5.ed. México: UNESCO – Siglo XXI, 1978.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. México: Editorial Nuestro Tiempo, 1976.

FERNANDEZ, Sergio. *Algunos escritores hispanoamericanos*. 2.ed. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000.

FERRARO, José. *Telología de la liberación – ¿revolucionaria o reformista?* México: Universidad Metropolitana, 1991.

FLORES, Angel. *Narrativa Hispanoamericana*. México: Siglo XXI, 1984, (8 volúmenes).

FOSTER, E. M. "Flat and round characters", in STEVICK Ph. (Ed.) *The theory of the novel*. London: The Free Press, Collier McMillan, 1967.

FOSTER, H. Merlín – ORTEGA, Julio (Editores). *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*. México: Editorial Oasis. Colección Alfonso Reyes, 1986.

FOUCAULT, Michel. *Discurso, poder y subjetividad*. Buenos Aires: Oscar Terán (compilador), Ediciones "El cielo por asalto", 1989. p.165-189).

_____. *O que é um autor?* Traducción Antonio F. Cascais. Vega – Passagens, 1992.

FRANCO, Jean. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1983.

_____. *Critical Passions. Selected Essays*. Edited and with an introduction by M. Louise Pratt. Durham and London, Duke University Press, 1999.

_____. *The moderns culture of Latin America*. New York: Praeger, 1967.

_____. *Marcar diferencias, cruzar fronteras – Ensayos*. Traducción Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996.

FRAZER GEORGE, J. *El folklore en el Antiguo Testamento*. México: Fondo de Cultura Económico, 1981.

FRIEDMAN, Richard e Miller, Seumas. *Re-pensando a teoria. Uma crítica da teoria literária contemporânea*. Tradução Aguinaldo J. Gonçalves e Álvaro Hattner. São Paulo: UNESP, 1994.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica. Quatro ensaios*. Tradução Péricles E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *The Great Code – The Bible and Literature*. A Harvest Book, San Diego New York London, 1982.

_____. *Words with Power. The Bible and Literature*. New York San Diego London: 1992: A Harvest /ABJ Book, 1992.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1980.

_____. *Tiempo Mexicano*. México: Joaquín Moritz, 1997.

_____. *Valiente Mundo Nuevo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997 (3ª reimpresión).

_____. *NUEVO tiempo mexicano NUEVO SIGLO*. México: Aguilar, 1998.

GARIBAY, Angel M. *La literatura de los Aztecas*. México: Joaquín Mortiz, 1998 (vigésima reimpresión).

GARRIDO, Felipe. "Prólogo", in JUAN RULFO, *Pedro Páramo – El llano en llamas*, México: Promexa Editores, 1997.

GENETTE, Gerard. *Fiction et diction*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

_____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GÓMEZ CAFFARENA, José (Editor). *Religión*. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía (3). Madrid: Editorial Trotta S. A., 1993.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (Coord.). *América Latina: Historia de medio siglo*. México: Siglo XXI, 1985.

GONZÁLEZ DE MENDOZA, P. *Diccionario de Temas de la Literatura Española*. Madrid: Istmo, 1990.

GONZÁLEZ NAVARRO, M. *Masones y Cristeros en Jalisco*. México: El Colegio de México, 2000.

GONZÁLEZ PADRÓN, Francisco. *América en sus novelas*. Madrid: ICI, 1983.

GUTIERREZ, Gustavo. *Teología de la liberación*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1990, 14.ed. Revisada y aumentada.

HAAG, Herbert. *El problema del mal*. Traducción Xavier Moll. Barcelona, Editorial Herder, 1981.

HALPERIN, D. T. *Historia Contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

HÄRING, Bernard. *La ley de Cristo*. Traducción Juan de la Cruz Salazar. Barcelona: Herder, 1968 (III vols.).

HARSS, Luis. "Juan Rulfo, o la pena sin nombre", in *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. Casa de las Américas, Centro de investigaciones literarias, 1995.

_____. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

HEGEL, G. W. F. *Curso de Estética – O belo na arte*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HERRERA L. M. (Coord.). *Teorías de la interpretación – Ensayos sobre Filosofía, Arte y Literatura*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

HERZOG S. Jesús. *Breve Historia de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995 (14ª impresión).

INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. Tradução Gerald Nywnhuis. México: Taurus, Universidad Iberoamericana, 1998.

KAHLER, E. *La desintegración de la forma en las artes*. 2.ed. México: Siglo XXI, 1972.

KOFMAN, Andrei. "El problema del realismo mágico en la literatura latinoamericana", in *Cuadernos Americanos – nueva época*. Año XIV (82) v. 4, p. 67-72.

KRICKEBERG Walter. *Las Antiguas Culturas Mexicanas*. Traducción Sita Garst y Jasmín Reuter. México: Fondo de Cultura Económica, 1993 (9ª reimpresión).

LAGARDE, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. 3.ed. México: UNAM, 1997.

LE GOFF, Jacques. *El orden de la memoria – El tiempo como imaginario*. Traductor Hugo F. Bauzá. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1991.

LEON-PORTILLA, Miguel. *La filosofía náhuatl*. México: UNAM, 1993.

_____. *Visión de los vencidos – Relaciones indígenas de la conquista*. México: UNAM, 2000.

- LEWIS, C. S. *An Experiment in Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- LODGE, David. *El arte de la ficción*. Traducción Laura Freixas. 2.ed. Barcelona: Ediciones Península, 1999.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, Eleazar. *Espiritualidad y teología de los pueblos amerindios*. México: UNAM, 1999.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUDMER, Josefina. *ONETTI. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.
- MARROQUÍN, Enrique. *La Cruz Mesianica – Una aproximación al sincretismo católico indígena*. Oaxaca: Universidad Autónoma de Oaxaca, 1989.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. *Muerte a filo de obsidiana – Los nahuas frente a la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- MARTÍNEZ BONATTI, F. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1972.
- MACHADO, Irene. *Oromance e a voz – a proposta dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago FAPESP, 1995.
- MENTON, Seymour. *El cuento hispanoamericano - Antología histórico-crítica*. 6.ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. (1ª ed. 1964).
- _____, *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, 1ª reimpresión (1ª ed. 1988).
- MEYERHOFF, H. *O tempo na literatura*. Mc Graw Hill do Brasil, 1976.
- MEYER, JEAN. *La Cristiada*. Traductor Aurelio Garzón del Camino, México: Siglo XXI, 1981 (3 vols).
- MEYER-MINNEMANN, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Traducción de Alberto Vital Díaz. 2.ed. México: Fondo de Cultura económica, 1997.
- MOELLER, Charles. *Literatura del Siglo XX y Cristianismo*. Madrid: Gredos, 1955 (6 volúmenes).
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MORALES PADRÓN, Francisco. *América en sus novelas*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1983.

MORRISON, G. S. (Comp.). *Bajtín – Ensayos y diálogos sobre su obra*. México: UNAM – Fondo de Cultura Económica, 1993. Traductora Claudia Lucotti y Angel Miguel.

NEGGED, Nahum. *Más allá de las palabras*. México: El Colegio de México, 1985.

NEUBAUER, J. “Bakhtin versus Lukács”. *Inscriptions of Homelessness in Theories of the novel*. In: POETICS TODAY, vol. 17, n. 4, Winter 1996, p.531-545.

NOON, T. William. “Modern Literature and the sense of time”, in STEVICK, Ph. (Editor). *The theory of the novel*. London: The Free Press. Collier. Mcmillan Publishers, 1967.

O’GORMAN, E. *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

PIZARRO, Ana. (Org.). *Palabra, Literatura, Cultura*. (3 vol.) Campinas: UNICAMP, 1993.

PUPO-WALKER, Enrique. (Coord.) *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Editorial Castalia, 1995.

PAZ, OCTAVIO. *El Laberinto de la Soledad. Posdata. Vuelta a El Laberinto de la oledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998 (5ª reimpresión).

_____. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultrua Económica, 1990 (7ª reimpresión).

_____. *Pasión crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

_____. *Corriente Alterna*. 20.ed. México: Siglo XXI, 1998.

PLATAS TASENDE, Ana. María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa, 2000.

POLLMANN, Leo. *La “nueva novela” en Francia y en Iberoamérica*. Madrid: Gredos, 1971, versión española de Julio Linares.

PUENTE OJEDA, Gonzalo. *Fe cristiana, Iglesia, Poder*. 3.ed. Madrid: Siglo XXI de España, 1997.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

PRIEM, Hans-Jürgen. *Historia del Cristianismo en América Latina*. Salamanca (Esp.): Editora Sinodal; São Leopoldo (Brasil), 1980.

PROP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

POZO, Cándido. S. J. *Teología del más allá. Historia Salutis – serie de monografías de Teología domática*. 3.ed. Madrid: 1992, Biblioteca de Autores Cristianos.

PUENTE OJEA, Gonzalo. *Fe cristiana, Iglesia, poder*. 3.ed. Madrid: Siglo XXI Editores, México – España, 1997.

QUEZADA Noemí (Coord.). *Religión y sexualidad en México*. México: UNAM – UAM – Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1997.

RAMA, Angel. *Trnsculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1981.

RAMOS MEDINA, Manuel. *Los Cristeros*. México: Centro de Estudios de Historia de México. CONDUMEX, 1996.

RANKE-HEINEMANN, Uta. *Eunucos pelo reino de Deus*. Tradução Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

REIS, C. – LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução Angela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

REYES, Alfonso. *La experiencia literaria*. Barcelona: Bruguera, 1984.

_____. *Deslinde – Apuntes para la Teoria literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997 (2ª reimpresión).

REYES, Alfonso y BORGES, Jorge Luis. *La máquina de pensar y otros diálogo literarios*. México: Asociación Nacional del Libro, 1998.

RIBEIRO, Jorge Cláudio (Ed.). *Interfaces do sagrado*. São Paulo: PUC – SP, Olho D'água, 1996.

RICOEUR, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Traducción Cecilio Sánchez Gil. Madrid: Taurus, 1969.

_____. *O conflito das interpretações: ensayos de hermenéutica*. Tradutor Hilton Japissu Rio de Janeiro: Imago Editora, 1978..

_____. *Tiempo y narración*. Vol. I: *Configuración del tiempo en el relato histórico*. Vol. II: *Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Vol. III: *El tiempo narrado*. México: S. XXI, 1998 (2ª ed. En español). Tradutor Agustín Neira.

RIMMON – KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London and New York: Methuen, 1983.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges por él mismo*. Caracas: Monte Avila Editores, 1980.

_____. "Tradición y renovación", in FERNÁNDEZ MORENO, C. *América Latina en su literatura*, p.139–166.

_____. *Narradores de esta América*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1992 (2 vols).

_____. *El Boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

RODRÍGUEZ, J. C. – SALVADOR, A. *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana. Las literaturas criollas de la independencia a la revolución*. 2.ed. Madrid: AKAL, 1994.

ROJAS GONZÁLEZ, Francisco. *Obra literaria completa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

ROJAS GARCIDUEÑAS, J. *Breve historia de la novela mexicana*. 9.ed. México: Ediciones de Andrea, Colección Manuales Sutudium, 1959.

ROWE, William. *El llano en llamas*. London: Grant & Cutler, 1987.

_____. *Hacia una poética radical – Ensayos de Hermenéutica Cultural*. Lima, Perú: Estudios Culturales. Beatriz Viterbo Editora/Mosca Azul Editores, 1996.

RUFFINELLI, Jorge. *Literatura e Ideología*. México: Ediciones Coyoacán, Diálogo Abierto, 1994.

SADE, Marqués de. *Ideas sobre la novela*. Traducción Pilar Ortiz Lovillo. México: Verdehalago, 1998.

SAHAGÚN, Fray Bernardino de. *Historia General de las cosas de la Nueva España*. México: Editorial Nueva España, 1946.

SALINAS, Adela. *Dios y los escritores mexicanos*. México: Nueva Imagen, 1997.

SANCHEZ, Luis. Alberto. *Proceso y contenido de la novela hispano – americana*. 3.ed. Madrid: Gredos, 1976.

SANZ VILLANUEVA, et al. *Teoría de la novela. La narrativa latinoamericana*. Madrid: Sociedad Española de Librería, 1976.

SCHLARMAN, Joseph H. L. *México, tierra del volcanes*. Traducción Carlos de María Campos. 13.ed. México: Porrúa, 1984.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SEGRE, Cesare. *Os signos e a crítica*. Tradutor R. Ilari e C. Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SHAW, L. DONALD, *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, sexta edición ampliada, 1999.

STEINBERG, Erwin (Editor). *La técnica del fluir de la conciencia en la novela moderna*. Traducción Elisa Moreno C. México: Noema Editores, 1982.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Tradução de Wilma Freitas e Roland de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

TRIGO, Pedro. *Cristianismo e historia en la novela mexicana contemporánea*. Lima: SEP, 1987.

UREÑA HENRIQUEZ, Pedro. *La corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a un novelista*. Barcelona: Ariel, 1997.

VERANI J. Hugo. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM, 1996.

WELLEK, R. – AUSTIN, W. *Teoria da Literatura*. 3.ed. (port). Publicações Europa – América. Editora Francisco Lyon de Castro, 1976.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logicus-Philosophicus*. Tradução, apresentação e ensaio introdutório: Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EDUSP, 1994.

XIRAU, Ramón. "Crisis del realismo", in *América Latina en su literatura*, p.185 – 203.

ZAVALA, Lauro (comp.). *Teorías del cuento I – Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1993.

_____. *Mito y Poesía - Ensayos sobre literatura contemporánea y lenguas española*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1973.

ZEA, Leopoldo. *América como conciencia*. México: UNAM, 1972.

_____. *Conciencia y posibilidad del mexicano. El occidente y la conciencia de México. Dos ensayos sobre México y lo mexicano*. México: Editorial Porrúa, 1982.

_____. *Discurso desde la marginación y la barbarie*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

_____. (Coord.). *América Latina en sus Ideas*. México: UNESCO, Siglo XXI, 1993.

Específica

1. Obras de Juan Rulfo.

RULFO, Juan. *Toda la Obra*. Edición crítica coordinada por Claude Fell, CNA, México: Fondo de Cultura Económica – Ediciones UNESCO, (Colección Archivos), 1996 (2ª edición). Cultura Económica, colección Archivos (17), 1996 (2ª ed.).

_____. *Obra Completa*. Ruffinelli, G. (Coord.), Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985 (2ª edición).

_____. *Pedro Páramo y El llano en llamas*. La Habana: Ed. Casa de las Américas, Colección Latinoamericana, 1968.

_____. *Pedro Páramo e O Planalto em Chamas*. Trad. Eliane Zagury. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra., 1992.

_____. *Pedro Paramo. Roman mit einem Nachwort von G. García Márquez*. Traducción al alemán por Mariana Frenk. München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1989.

_____. *Pedro Páramo*. Traducción al francés por Roger Lescot. Gallimard, 1979.

_____. *Pedro Páramo*. Traducción al inglés por M. Sayers Pedem, with a Foreword by Susan Sontag. New York: Grove Press, 1994.

_____. *The Burning Plain and Other Stories*. Translated with and introduction by G. D. Schade. Illustrated by K. Oliver. Austin, University of Texas Press, 1996.

_____. *El gallo de oro y otros textos para cine*. México: Era, 1980.

_____. *O galo de ouro e outros textos para cinema*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *Antología Personal*. México: Editorial Nueva Imagen, 1978.

_____. *Los cuadernos de Juan Rulfo*. Presentación: Clara Aparicio de Rulfo, transcripción y notas: Yvete Jiménez de Báez. México: Ediciones Era, 1995 (1ª reimpression).

_____. "Prólogo al libro de J. M. Machado de Assis" *Memorias Póstumas de Blas Cubas*. Traductor T. de Alatorre. México: SEP-UNAM, (Clásicos Americanos, 24. Narrativa), p. 1-4.

_____. *Aire de las Colinas. Cartas a Clara*. México, Plaza y Janes, Areté, 2000.

2. Sobre Rulfo.

AA. VV. *JUAN RULFO – Un mosaico crítico*. México: UNAM/UDEG/INBA, 1988.

ACKER B. *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo Arreola y Fuentes*. Madrid: Ed. Player, 1984.

ACENCIO, Juan Antonio. JUAN RULFO: Clara. *EQUIS – Cultura y Sociedad*. México, n. 7, Nov. 1998. p. 4 – 9.

_____. JUAN RULFO: El que no exagera miente. *EQUIS* (supra), p. 10 – 14.

AA. VV. *Inframundo. El México de Juan Rulfo*. New Hamshire, Hannover: Ediciones del Norte, 1983.

ARENAS, Reinaldo. “El Páramo en llamas”, in HARSS, *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 1995, p.60–64.

ARRIGUCCI, Jr. Davi. *Juan Rulfo: pedra e silêncio*. In: Enigma e Comentário, Ensayos sbre literatura e experiênciã. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENEDETTI, M. *Juan Rulfo y su purgatorio a ras de suelo*. In: *Letras del Continente Mestizo*. Montevideo, S. R. L., 1967. p.98-107.

BENÍTEZ, Fernando. “Conversaciones con Juan Rulfo”, in JANNEY, *Inframundo: el México de Juan Rulfo*, p. 3-10.

BENITES ROJO, A. *El llano en llamas y Pedro Páramo*. La Habana, Casa de las América, 1968.

BLANCO AGUINAGA, Carlos. “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, in MARTINEZ CARRIZALES, *Juan Rulfo, los caminos...*, p. 82-109.

BLOCK DE BEHAR, Lisa. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y los procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo XXI, 1984.

BORGES, J. L. *Juan Rulfo – Pedro Páramo*. Obras completas vol. IV, p. 495.

CHIVITE FERRER, Manuel. *El laberinto mexicano en Juan Rulfo*. México: Organización editorial Novaro, 1972.

CHOUBEY B. Chandra. *Rulfo: liberado de lo mágico, atrapado en lo fantástico*. Trabajo presentado en evento literario promovido por la UAM (Universidad Autónoma Metropolitana), segundo semestre de 2000 (memeografiado).

CLARK D'LUGO, Carol. "Pedro Páramo: The reader's journey through the text", *Hispania*. 3, Sep. 1987, p. 468-74.

CLINTON T., Stephen. "Form and meaning in Juan Rulfo's 'Talpa'". *Romance Notes*, 1975, nº 16, p. 520-525.

COULSON, B. Graciela. *Observaciones sobre la visión del mundo en Juan Rulfo*, in GIACOMAN, *Homenaje a Juan Rulfo*, p.323 – 334.

COLEMAN, Alexander. "JR", en *Cinco Maestros: Cuentos modernos de Hispanoamérica*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1969, p. 117-119.

DÁVALOS PARDO, Irma. "Una estrella hinchada de noche", in López Mena, Sergio (org.) *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*. México: Editorial Praxis, 1998, p. 75-85.

DORFMAN, Ariel. "En torno a Pedro Páramo", en *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Edit. Universitaria, 1970 (Col. Letras de América, 26), p. 181-192; en *Homenaje a JR*. 1974, p. 147-158.

DORRA, Raul. "Espacio y memoria en un cuento de Rulfo", in Idem, *Hablar de literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p.75-98.

DURAN, Manuel. "Juan Rulfo y Mariano Azuela: ¿Sucesión o separación?", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, num. 421-423 (1985).

_____. "La obra de Rulfo vista a través de Mircea Eliade", en INTI. *Revista de Literatura Hispánica*, num. 13-14 (1981), p. 25-33.

ESPINOSA-JÁCOME, José. T. *La focalización inconsciente en Pedro Páramo*. Madrid: Editorial Pliegos, 1996.

ESQUERRO, Milagros. *Juan Rulfo*. París, L'Harmattan, 1986.

ESTRADA, Julio. *El sonido en Rulfo*. UNAM, 1990.

FERNANDEZ, Sergio. "Una manera de hacer poesía". In *Martínez Carrizales* (Coord.), México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 45-58.

_____. *El mundo paralítico de Juan Rulfo*. In *Algunos escritores hispanoamericanos*. 2.ed. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000.

FERRER, CHIVITE, M. *El laberinto mexicano de/en Juan Rulfo*. México: Novaro, 1972.

FRANCO, J. *Una nueva estancia en el infierno: Comala*. In: Id., *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. 11.ed.. revisada y puesta al día (traducción de Pujol, C.), Ariel, Barcelona, 1997, p. 316 – 323.

_____. "El viaje al país de los muertos", in *Juan Rulfo. Toda la obra*, p. 865 – 876.

FREEMAN, Donald. "La escatología de 'Pedro Páramo'", in GIACOMAN, *Homenaje a Juan Rulfo*, p. 255-281.

FRENK, Mariana. "El llano en llamas" in MEDINA, D. (coord.), *Homenaje a Juan Rulfo*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1989.

_____. "Pedro Páramo", in Martínez Carrizales, L. *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública* (Cf. más abajo).

FREEMAN, Ronald George. *Paradise and fall in Rulfo's Pedro Páramo*. Cuernavaca: C.I.D.O.C., 1970.

GARCÍA PÉRES, David. "Pedro Páramo, una novela construida sobre una sintaxis mitológica", in *Literatura en Latinoamérica*, AA. VV. Ediciones Coyoacán, 2000, p. 9-21.

GÓMEZ CAFFARENA, José. (Editor). *Religión*. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía (3). Madrid: Editorial Trotta, 1993.

GIACOMAN, Helmy (Editor). *Homenaje a Juan Rulfo*. Madrid: Anaya/Las Américas, 1974.

GLANZ, Margo. "Juan Rulfo: la forma de la muerte". In HOMENAJE A JUAN RULFO. In *Medio siglo de literatura latinoamericana, 1945-1995*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, p.539-550.

GONZALEZ BOIXO, José Carlos. *Claves Narrativas de Juan Rulfo*. Leon: Colegio Universitario de Leon, 1983.

GORDON, Samuel. *Juan Rulfo, una conversación hecha de muchas*, in Idem, *De calli y tlan*, p. 37-47, *Escritos Mexicanos*, UNAM, 1995.

HARSS, Luis. "Juan Rulfo o la pena sin nombre", en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, La Habana, Casa de las Américas, 1969, p.9 – 39.

HOMENAJE A JUAN RULFO. In: Domenella, A. R. et al. (Compiladores), Colección cultura Universitaria, Serie ensayo *Medio siglo de literatura hispanoamericana, 1945 – 1995*. UNAM, 1997, vol. II, p. 521 – 572.

IRBY, James E. *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores Hispanoamericanos* (tesis). México: UNAM, 1957.

JANNEY, Frank (Editor). *Inframundo: El México de Juan Rulfo*. Ediciones del Norte, 1983.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Y. *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

_____. "Del erotismo, lo sagrado y la mística en Juan Rulfo". In HOMENAJE (supra), p.521-538.

JONG DEUK, Lee. "Mito en *Pedro Páramo*", in LÓPEZ MENA, S. *Revisión crítica...*, p.99-102.

JURADO VALENCIA, Fabio. "El lugar de Dios en la narrativa de Rulfo", in AA. VV. *¿Agoniza Dios? La problemática de Dios en la novela latinoamericana*. Celam, Bogotá, 1988, p.179-188.

LANGFORD, Walter M. "JR, novelist of the dead" en *The mexican novel comes of age*. Notre Dame Indiana-London, University of Notre Dame Press, 1972, p. 88-102; en *La novela mexicana. Realidad y valores*. Diana, 1975, p. 113-129.

LEAL, Luis. *Juan Rulfo*. In: *Narrativa y Crítica de Nuestra América*. Ruy J. (Coord.). CASTALIA, Madrid, 1978, p.258-286.

LEVINE JILL, Suzanne. *Pedro Páramo . Cien años de soledad: Un paralelo*, in GIACOMAN, *Homenaje a Juan Rulfo*, p.173 - 187.

LÓPEZ MENA, Sergio. *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*. UNAM, 1993.

_____. (Org.). *Revisión Crítica de la obra de Juan Rulfo*. Editorial PRAXIS, México, 1998.

MARTÍNEZ CARRIZALES, Luis (Compilador). *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rubén. "La cronología en *Pedro Páramo* - una estimación", in MEDINA, *Homenaje a Juan Rulfo*, p.112-122.

MEDINA, Dante (org.). *Homenaje a Juan Rulfo*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1989.

MELGOZA, Arturo. "Juan Rulfo - entrevista", in *Modernisadores de la narrativa mexicana*. México: SEP/INBA/Katún, 1984.

MONSIVAIS, Carlos. "Sí. Tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente". In JANNEY, *Inframundo: el México de Juan Rulfo*, p.27-37.

MONTE ALTO, Rômulo. "Comala, un lugar ¿Dónde?", in *Panorama Hispánico*, Belo Horizonte, 1999, p. 197-203.

MUÑOZ, Mario. *Dualidad y desencuentro en Pedro Páramo*. CH. 421-423, jul-sep, 1985, p. 385-398.

OLIVERA CORDOVA, M. Elena. "Los caminos de la eternidad", in LÓPEZ MENA, S. *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*, p. 69 – 75.

O'NEILL, S. "Pedro Páramo", en *Homenaje a Juan Rulfo*, Anaya-Las Américas, Madrid, 1974.

ORGEGA, José. "La novela de Juan Rulfo, Summa de arquetipos", en *La contemplación y la fiesta*, Monte Avila, Caracas, 1969.

ORTEGA GALINDO, Luis. *Expresión y sentido en Juan Rulfo*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1984.

PAIS SVITAPOL MIRSKY, Marina. *Pedro Páramo: o traçado mágico*. Instituto de Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Recife – Brasil, 1983 (Tese de Mestrado em Literatura).

PERALTA, Violeta e BEFUMO DE BOSCHI, Liliana. *Rulfo. La soledad creadora*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975 (Estudios Latinoamericanos, 16).

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón. "La tradición bíblica en Juan Rulfo", in MEDINA, Dante (Org.). *Homenaje a Juan Rulfo*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1989, p. 225-235.

PORTAL, M. *Análisis semiológico de Pedro Páramo*. Madrid: Narcea, 1981.

_____. *Rulfo: dinámica de la violencia*. Madrid: Cultura Hispánica, 1990.

PRIETO, Francisco. "La experiencia poética de la culpa en los cuentos de Juan Rulfo", in *Juan Rulfo, un mosaico crítico*. México: UNAM, 1998, p. 80-85.

RAMOS DIAZ, Martín. *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1991.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. "Relectura de Pedro Páramo", in *Narradores de esta América*. Alfadil Ediciones, Caracas, 1992. Tomo II, p. 174-191.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Hugo. *El arte de Juan Rulfo. Historia de vivos y difuntos*. México: IMBA, 1965.

ROFFÉ, Regina. *Juan Rulfo – Autobiografía armada*. Barcelona: Montesinos, 1992.

RUFFINELLI, Jorge. "Prólogo", in JUAN RULFO, *Antología personal*. México: Ediciones Era, 1988.

_____. "La leyenda de Rulfo: cómo se construye un escritor desde el momento en que deja de serlo", in *Juan Rulfo. Toda la obra*, p. 549 – 572.

_____. "Prólogo", in *Juan Rulfo, Obra completa*. 2.ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. p. IX-XXXVII.

ROSALES CARRILLO, Saul. *Autorretrato con Rulfo – Cuentos*. Torreón Coah.: Editorial del Norte Mexicano, 1995.

SANDOVAL, Alejandro et Al. (Org.). *Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*. México: Delegación Cauauhtémoc, 1986.

SCHÄRER, Maya. “Lectura ideológica de Pedro Páramo”, in FOSTER – ORTEGA (Editores). *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. México: Editorial OASIS, 1986.

SOMMERS, José. *A través de la ventana de la spultura: Juan Rulfo*, in *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Juan Loveluck Madrid: Ed. Taurus, 1984.

_____, *La narrativa de Juan Rulfo – Interpretaciones críticas*. México: Sepsetentas, 1974.

_____, *Yáñez, Rulfo, Fuentes. La novela mexicana moderna*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.

_____. “Juan Rulfo: a través de la ventana de la sepultura”, in *Juan Rulfo. Toda la obra*, p. 830-842.

SOUTO ALABARCE, Arturo. “Rulfo, el mejor cuentista de México” in MARTÍNEZ CARRIZALES, *Juan Rulfo, los caminos...*, 1998.

TAGGART KENNETH M. *Yáñez, Rulfo y Fuentes: el tema de la muerte en tres novelas mexicanas*. España: Playor, 1983.

TREJO FUENTES, Ignacio. “La noción de pecado en Juan Rulfo”, in *Juan Rulfo, un mosaico crítico*. México: UNAM, 1998, p. 47-60.

TREJO VILLAFUERTE, Arturo. “Rasgos autobiográficos en “Diles que no me maten”, in LÓPEZ MENA, S., 1998.

TRIGO, Pedro. “Juan Rulfo: Pedro Páramo o “¿Qué has hecho con la fuerza de Dios?”, in *Cristianismo e historia en la novela mexicana contemporánea*. Lima: CEP, 1987.

VALENCIA SOLANILLA, Cesar. “Juan Rulfo: mito femenino e identidad cultural”, in MEDINA, *Homenaje a Juan Rulfo*, p. 303-320.

VEAS MERCADO, L. Fernando. *Los modos narrativos en los cuentos en primera persona de Juan Rulfo*. México: UNAM, 1984.

VERDUGO, Iber H. *Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo*. México: UNAM, 1981.

VITAL, Alberto. *Un arriero en el Danubio – Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. México: UNAM, 1994.

_____. *Juan Rulfo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

ZENDEJAS, Francisco. “Donde los sollozos hablan”, in MARTINEZ CARRIZALES, *Juan Rulfo, los caminos...*, p. 64-68.

ZENTENO B. Genaro Eduardo. *Luvina – Geografía de la desesperanza, encuentro con la desilusión*. Colima: Universidad de Colima, 2000.

ZENTENO, Genaro y SERRATO, Eduardo. “El paisaje del deseo en *Pedro Páramo*”, in LÓPEZ MENA, Sergio. *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*. México: Editorial Praxis, 1998, p. 95-98.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS SOBRE RULFO

Para terminar la presente bibliografía remito a dos fuentes de considerable porte:

RAMÍREZ Arthur. Hacia una bibliografía de y sobre Juan Rulfo. *Revista Iberoamericana*. (86), Enero – Marzo de 1974, vol. XL, p. 135 – 171.

OCAMPO, Aurora. “Una contribución a la bibliografía de y sobre Juan Rulfo”, in *Juan Rulfo. Toda la obra*, p. 985 – 1037.

El primer trabajo consta de 517 títulos, entre estudios bibliográficos, entrevistas, referencias a la obra de Rulfo y traducciones. El segundo comprende, además de la obra de Juan Rulfo, inclusive fotografía, hemerografía, homenajes, bibliografías y referencias.

ANEXOS

A – RULFO E AS LETRAS BRASILEIRAS

Rulfo é lido no Brasil, sendo ele próprio profundo conhecedor da literatura brasileira. Assim demonstrou em várias ocasiões. Numa delas declarou:

En Brasil existe una literatura de primerísima calidad, en conjunto mejor quizá que en todas las partes del mundo. Existe una gran lista de verdaderos talentos: Guimaraes Rosa, Nérida Piñón, Clarice Lispector... (Rulfo – entrevista).

Mais uma amostra da sua admiração pelos escritores brasileiros é o prólogo que escreveu para a publicação em espanhol de *As memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. O texto, retirado de *Juan Rulfo – Toda la obra*, é reproduzida a seguir.

MACHADO DE ASSIS

La literatura brasileña nace y se desarrolla en la segunda parte del siglo XIX, durante el reinado de Pedro II Niño, mucho después que ha logrado su independencia de Portugal, habiéndose liberado también del colonialismo holandés e inglés, los cuales intentaron controlar ese inmenso territorio. (De tales invasiones aún quedan algunos vestigios como Tananaribo y Georgetown en las Guayanas y Curazao en el Océano Atlántico.) Por otra parte, Brasil fue para estos aventureros “un país de ficción o “un infierno verde” en una época donde se ignoraba la “ecología” y la “etología”; pero sobre todo desconocían las características del nacionalismo brasileiro. Los únicos colonos o “bandeirantes” europeos que permanecieron en Brasil fueron los alemanes, asimilados al país hasta fundirse totalmente con los pobladores portugueses.

No obstante las fronteras geográficas, lingüísticas e históricas que separan esta gran nación del resto de América Latina, parece que hubieran establecido también barreras intelectuales, ya que hasta la fecha aún son muchos los hispanoamericanos ajenos a la literatura brasileña, y lamentablemente, muy pocos quienes se ocupan de estudiar las numerosas obras que aportan a nuestro continente una valiosa riqueza cultural.

Sin embargo, esta opinión, si bien ha regido en tiempos pasados, puede afirmarse que ya no es el común denominador predominante entre aquellos lectores, quienes atentos a las actuales corrientes literarias, sean ajenos a las letras brasileñas las cuales, con un impulso próprio, han atravesado todas las fronteras, imponiéndose por su alta calidad y cantidad no sólo al ámbito latinoamericano, sino a ser reconocidas universalmente.

Y no podría ser de outro modo, ante tales exponentes como José de Alencar (1829-1877) autor de *El sertanero*; de Manuel Antonio Almeida (1831-1861) con *Memorias de un sargento de milicias*; de Joaquín Machado de Assis (1839-1908) en *Memorias póstumas de Blas Cubas* (de quien nos ocuparemos más extensamente en el presente prólogo); así como Aluisio de Azevedo; de Lima Barreto (Alfonso Enríquez) (1881-1922) autor de *Clara de los Ángeles*, *Policarpo Cuaresma*, *El cementerio de los vivos* y más de una docena de obras. Para todos ellos, según expresa el crítico Antonio Cândido de Mello e Sousa “la literatura era una especie de pasión y deber. Era una forma de existencia a la cual sacrificaban todo lo demás”.

Estos autores no abandonan todavía la tradición romántica europea, no obstante luchan por un estilo y espíritu totalmente brasileño, a pesar de que el ensayista Paulo Pardo afirma “que sólo cuando Euclides de Cuña (1866-1909) publica *Los sertones* en 1902, relatando la acción en la guerra de Canudos, este visionario del Sertão, al mismo tiempo que refleja el panorama totalizador del Brasil, pone fin a lo que él llamó “El ciclo de la tristeza” pues hasta entonces, según su opinión, desde el siglo XVI, desde el padre José de Anchieta (1534-1997), todo era melancólico en este país”.

Ignoramos a cuál “ciclo de tristeza” se refiera don Paulo Pardo, ya que es el único autor de esta afirmación. La realidad es que Brasil había librado, entre Almeida y Machado de Assis, es decir, durante veinte años, una lucha tenaz contra las diversas corrientes europeas: parnasianismo, positivismo, naturalismo, simbolismo y otros ismos importados de Francia através de Portugal, hasta desembocar en las tres etapas del romanticismo. Eran en fin, las mismas influencias que asolaban no sólo al Brasil, sino a todos los países latinoamericanos, lo cual retrasó el encuentro con la propia identidad de nuestras naciones.

El crítico Afranio Coutinho, al igual que Otto María Carpeaux, dan una cifra impresionante de narradores y poetas; sobre todo poetas, que no querían deshacerse del

ambiente parisino, pues se consideraban desmembrados de la metrópoli cultural. Metrópoli acaparada por los hermanos Goncourt, los Regnier, Combière, Guérin, Paul Fort, Le Condonnel, Francis James e infinidad de seguidores de Verhaeren, muchos de ellos muertos para la literatura y hasta para la historia.

Sin embargo, conviene señalar que contra estas influencias surgieron escritores rebeldes, como el ya mencionado José de Alencar, Sousandrade (Franco Junior), Castro Alves y otros más quienes, con Almeida y Machado de Assis, torcieron el rumbo al simbolismo artificioso a pesar de una oposición reaclitrante de los simbolistas y naturalistas, mientras aparecían autores ejemplares como Raúl Pompeia, Arinos, Coelho Neto, Peixoto, Monteiro Lobato, novelistas y cuentistas que descubren en la realidad de su país los valores supremos de la vida y llegan a crear una obra llena de mágica espiritualidad y belleza.

Dentro de este ambiente hace su aparición Machado de Assis, quien había nacido el 21 de junio de 1839 en Río de Janeiro. Era hijo de padre mulato, José Francisco de Assis, y de madre portuguesa, doña María Leopoldina Machado; estaban al servicio del palacio o Quinta Livramento, actualmente un barrio de Río, donde el niño pasó los primeros años de su infancia. La patrona de Livramento pertenecía por lo tanto a la realeza del emperador niño, Pedro II, y su casa era frecuentada por nobles y aristócratas de aquella época. Esto, así como la curiosidad propia de la criatura, le permitieron acercarse al mundo cortesano a muy temprana edad, pues su madrina, doña María José Mendoza Barroso, viuda de un funcionario del Palacio Imperial, lo trataba con tolerancia y hasta con cariño, de tal modo que desde su infancia llegó a conocer las desigualdades sociales infundiéndole, sin embargo, el carácter orgulloso que aparentó conservar durante toda su vida. Y si bien sus primeros años fueron felices, pronto se tornaron desdichados pues, a la muerte de su madre, el padre abandonó la Quinta y se casó de nuevo con una mulata muy humilde que, aunque para el niño fue una madrastra bondadosa, esto no salvó a la familia de padecer grandes miserias.

Se ignora cómo logró subsistir y sobre todo estudiar, ya que al morir su padre, la madrastra tuvo necesidad de dedicarse a penosos menesteres. Suponen algunos biógrafos que al parecer un sacerdote se hizo cargo de él; pero se ignora por cuánto tiempo. También suponen que un panadero amigo del huérfano se encargó de su instrucción.

Lo cierto es que Machado de Assis libró su lucha por la vida en una ciudad donde, junto a la nobleza y las "favelas", pudo agenciárcelas para llegar a la cúspide literaria válido de un espíritu aristocrático a pesar de su condición de mulato.

Desde muy joven comenzó a escribir narraciones que publicaba en el *Comercio Mercantil*, periódico donde se editó por entregas la novela de Antonio de Almeida, *Memorias de un sargento de milicias*, a quien quizá tomó como maestro y consejero. En el taller donde se editaba el *Comercio* ... trabajó Machado como impresor por algún tiempo.

Sus cuentos, que abarcan 7 volúmenes, dedicó escribirlos entre 1861 y 1879, fecha en que apareció su primera novela, precisamente *Memorias póstumas de Blas Cubas*, la cual ya le dio el prestigio que todavía se le reconoce en nuestros días, muy a pesar de ciertos críticos para quienes, si bien no le reprochaban su calidad, afirmaban que se trataba de una serie de relatos, debido quizá al haber puesto título a cada uno de los sesenta capítulos en que está estructurada. Con todo, pronto fue reconocida y aceptada por aquellos intelectuales de Río de Janeiro, aún aferrados a las diversas influencias europeas. Blas Cubas, aunque no estaba desligado totalmente del romanticismo, señalaba ya un arraigo con el Brasil y la potencial identidad con el país. Sus personajes eran típicos de Río, pero recreados por la memoria pretérita de Blas Cubas; esto le permitió operar sobre ellos libremente. La sátira y la ironía que utilizó le dieron margen para hacer una crítica

despiadada de la sociedad; pero al mismo tiempo creó un lenguaje nuevo, evocador y lleno de matices hasta entonces no experimentados por otros autores. Y así, este hombre, quien por su origen se decía que “no era bien nacido”, logró encumbrarse como maestro de varias generaciones y fue además el fundador de la Academia de Letras del Brasil, quizá la más prestigiosa de América Latina y de la que fue Director hasta su muerte.

(Prólogo de Rulfo ao livro de Joaquim Maria Machado de Assis, *Memorias póstumas de Blas Cubas*. Tradução de Antonio Alatorre. México, SEP – UNAM, 1982. [Clásicos Americanos, 24. Narrativa], p. 1-4).

B – RULFO FOTÓGRAFO

Como fotógrafo Juan Rulfo é um digno *ascendente* do brasileiro Sebastião Salgado. As cenas captadas pela câmara não desmerecem das descritas em *El llano en llamas* e em *Pedro Páramo*.

A seguir, uma amostra de dez fotografias retiradas do livro INFRAMUNDO DE JUAN RULFO, com textos da obra do mesmo autor.



Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en esa como cantera que es la tierra del Llano ("Nos han dado la tierra").



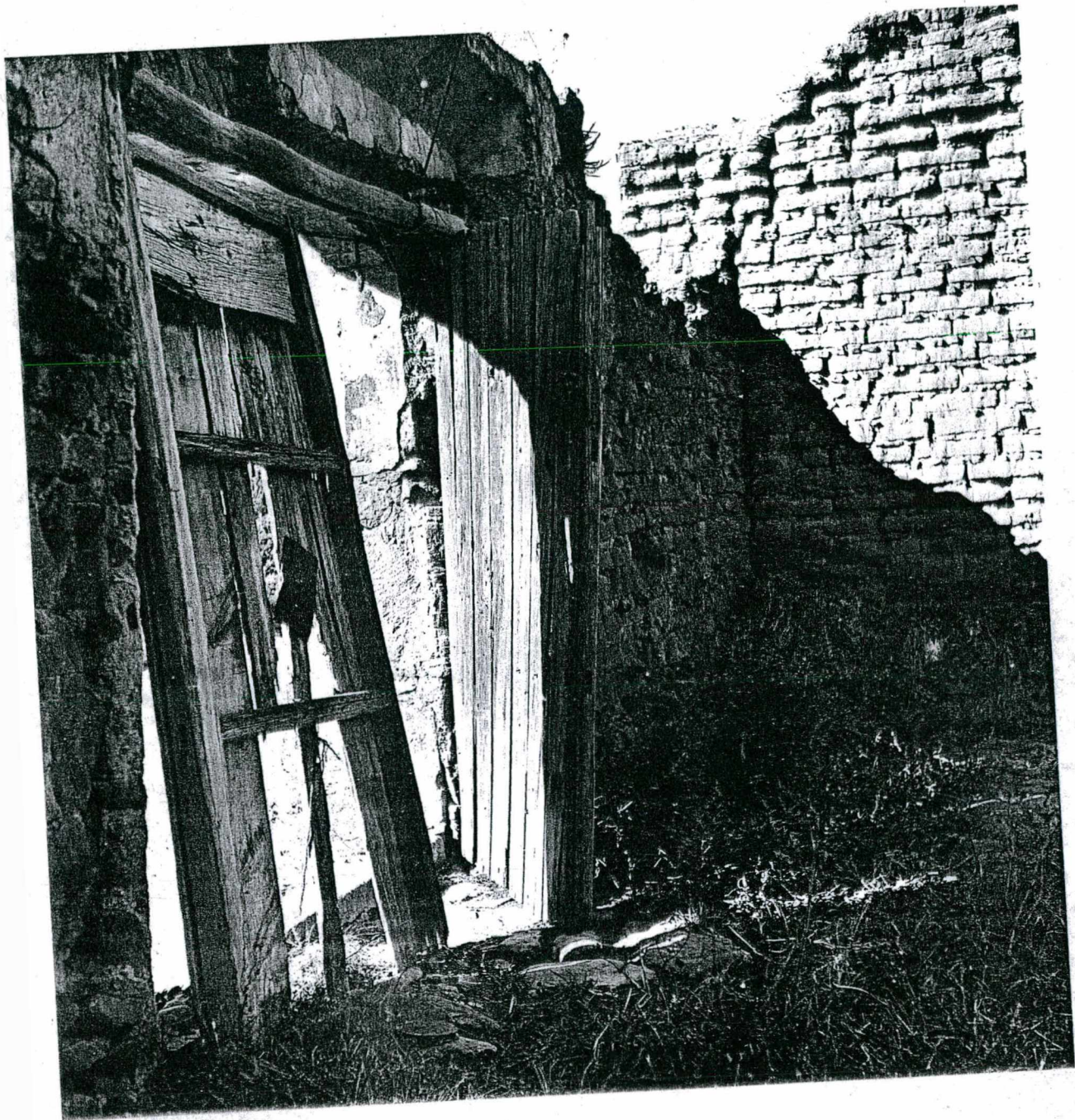
Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos... ("Talpa").



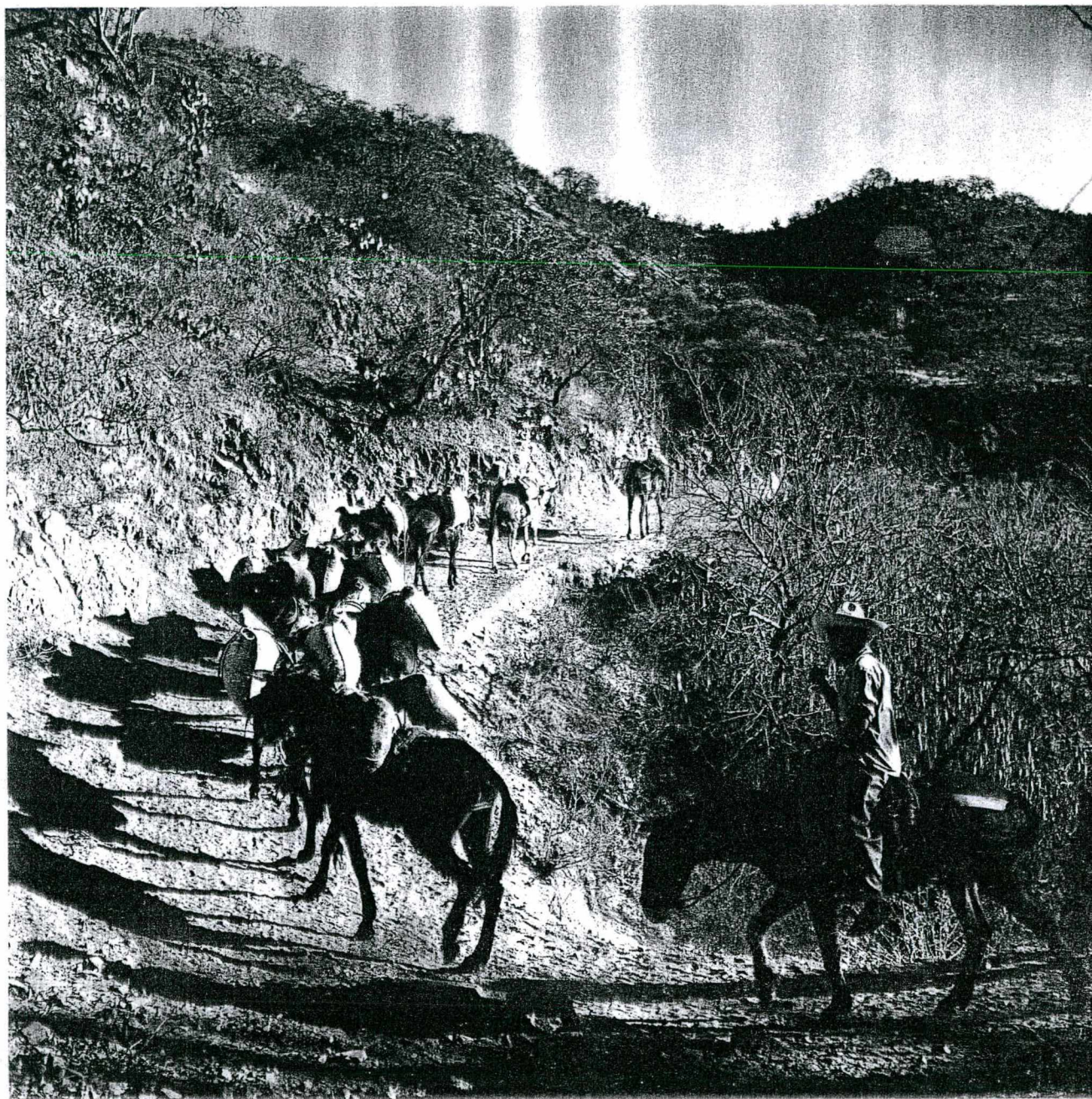
Allí sólo florece el chicalote..., pero pronto se marchita. Entonces uno lo oye rasguñando el aire con sus ramas espinosas, haciendo ruido como el de un cuchillo sobre una piedra de afilar ("Luvina").



Cuando mi madrina me saca a dar la vuelta es para llevarme a la iglesia a oír misa. Allí me acomoda cerquita de ella y me amarra las manos con las barbas de su rebozo ("Macario").



Entré. Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo (*Pedro Páramo*).



Ustedes saben, uno es arriero. Por puro gusto. Por platicar con uno mismo mientras se anda en los caminos ("La herencia de Matilde Arcángel").



Cerraron la sepultura con arena mojada; bajaron el cajón despacio, con la paciencia de su oficio, bajo el aire que les refrescaba su esfuerzo. Sus ojos fríos, indiferentes. Dijeron: "es tanto" (*Pedro Páramo*).



Así que se veía muy bonito ver caminar el fuego en los potreros; ver hecho una pura brasa casi todo el Llano ("El llano en llamas").



... ¿Y las leyes?

¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros (*Pedro Páramo*).



Aún en la actualidad ocurre a menudo que junto a una cruz, en la iglesia, o en el altar, los indios van colgando los símbolos de sus antiguas deidades, a las que rezan como si fuera un Cristo o algún santo católico (Rulfo – entrevista).

C – MAPA DO MÉXICO

Mapa para ajudar a localizar a região em que nasceu e passou a sua infância o escritor; alguns topônimos mencionados na sua obra.



Vine a Comala...

... Me trajo la ilusión.