

A MULHER NA NARRATIVA DE JUAN RULFO

Rafael Carmolingo Alcaraz
Universidade Federal de Santa Catarina

El más gigantesco equívoco
de nuestro idioma es hablar del hombre
como si eso incluyera a la mujer
(E. O’Gorman).

Introdução

O escritor mexicano dispensa apresentação no universo das letras. A sua narrativa se caracteriza pela brevidade, aliada à densidade. Arrigucci Jr. coloca lado a lado Guimarães Rosa e Rulfo. Embora o primeiro prime pela exuberância e o segundo pela concisão, ambos fazem *grande literatura*¹. A produção literária de Rulfo se reduz propriamente a um livro de contos, *El llano en llamas*, de cento e cinquenta páginas aproximadamente, e um romance, *Pedro Páramo*, do mesmo tamanho. Sobre essa obra exígua se têm debruçado estudiosos de diversas épocas e lugares. Nesta oportunidade enfoca-se a figura feminina em Rulfo. Na leitura de sua obra encontramos, em primeiro lugar, a mulher tradicional, típica das sociedades ibero-americanas; mas nos deparamos também com as *conspiradoras* (Franco, 1994) que põem em xeque o discurso machista.

A mulher tradicional

No que tange à mulher, Rulfo aparentemente não questiona o machismo da época, objeto de estudo dentro (Paz, 1998) e fora do México (Riding, 1985). Uma leitura superficial de alguns dos contos de *El llano en llamas* apresenta uma imagem deprimente da mulher mexicana. No conto “Es que somos muy pobres” a miséria, junto com as calamidades naturais, empurra as filhas de uma família camponesa à prostituição. No povoado de Luvina, do conto homônimo, as mulheres são antes sombras que aparecem e desaparecem, levadas pelo vento que é um “personagem” importante da história. É sobretudo em “Anacleto Morones” onde a figura feminina aparece na forma mais degradada. Lê-se já no começo: *¡Viejas del demonio! Las vi*

¹ “É possível fazer grande literatura com muito ou com pouco. Ao contrário de Guimarães Rosa, por exemplo, Rulfo escolheu a pobreza e a brevidade”. ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1987, p. 167).

venir a todas juntas en procesión. Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol (Rulfo, 1996: 159 – doravante citado só página). E o aspecto físico é sinal do desalinho moral.

Quanto ao romance, já nas primeiras páginas constata-se que Pedro Páramo é o marido de todas as comalenses. O primeiro desconhecido com quem se depara Juan Preciado ao se aproximar de Comala a procura do pai, é também filho de Pedro Páramo. O harém é variado. Uma noite o cacique bate na porta de Damiana. Ela demora para abrir, ele, então, vai com a Chacha Margarita. A própria Dolores Preciado, esposa legal de Páramo, é protótipo da esposa submissa e incondicional. Explorada em todos os sentidos pelo marido, não ousa reclamar o que é seu; manda o filho, Juan Preciado.

Entretanto, a narrativa de Rulfo apresenta outro grupo de mulheres cuja garra supera a dos homens. O papel, aparentemente anódino que elas desempenham, coloca-as num segundo plano. Mas são elas que determinam o rumo da história. É isso que acontece com a moça no encerramento do conto “El llano en llamas”. Algo semelhante acontece também com a esposa do advogado Trujillo, cúmplice dos Páramo nas questões legais. O advogado vai despedir-se do cliente, esperando receber uma polpuda recompensa pelos serviços prestados durante décadas aos Páramo. Imerso nas suas cavilações, Trujillo não escuta a advertência da esposa: *de aquí no sacarás nada* (Rulfo, 1996: 281). Os fatos dão razão à mulher: o advogado recebe apenas uma esmola e uma tremenda humilhação. Daí a sua pergunta: *¿Pero por qué las mujeres siempre tienen una duda? ¿reciben avisos del cielo, o qué?* (Ibid.).

As suicidas: Edviges e Dorotéia

No romance de Rulfo encontramos mais uma categoria de mulheres que fogem do padrão e, portanto, chamam atenção. São elas Edviges, que se suicida em circunstâncias misteriosas, e Dorotéia que “se deixa morrer”. Edviges é um dos primeiros personagens que aparecem no romance. É ela que hospeda Juan Preciado e lhe proporciona a primeira informação referente a Comala e seus moradores. A anfitriã introduz o seu discurso com a notícia: *Pues sí, yo estuve a punto de ser tu madre* (p. 192). Na oportunidade o moço fica sabendo sobre as circunstâncias em que se realizou o casamento de seus pais.

Edviges está a par também dos acontecimentos do além. A amiga Doloritas lhe avisou que o filho “quase de ambas” chegaria. Ante o estranhamento do visitante cuja mãe acaba de morrer, ela explica com toda naturalidade: *entonces esa fue la causa de que su voz se oyera tan débil* (p.

186). Edviges continua revivendo saudosamente o passado: o que poderia ter sido e o que em realidade foi. Em relação à morte da amiga comenta:

¿De modo que me lleva ventaja, no? Pero tem 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 (grifo meu) (p. 187).

Note-se o paradoxo: se Deus quiser, Edviges agirá contra a vontade de Deus antecipando o momento da sua própria morte. O que na unidade 5 se insinua como possível saída, talvez apenas uma tentação de Edviges, na 17 a vemos através das cavilações do P. Renteria, como um fato consumado: ela decidiu encurtar as veredas, a sua vontade prevaleceu sobre a de Deus; ... *se suicidó. Obró contra la mano de Dios* (p. 207). Desconhecemos as razões que Edviges teve para “forçar a mão de Deus”. Tão somente se diz que *no le quedaba otro camino*. E ainda: *Se resolvió a ello también por bondad* – observa o P. Renteria, obrigado a negar o sepultamento religioso à suicida.

A morte de Dorotéia, a “Cuarraca”, pode considerar-se também um suicídio, embora, ao invés de se matar, como fizera Edviges, ela “se deixa morrer”. Despercebida em vida, a voz de Dorotéia ganha relevância após a morte. *Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo* (p. 238). A morte suscitou em Dorotéia uma consciência que ela não tinha em vida; daí a rebelião decorrente.

No universo de Comala donde o homem, aliás um homem é tudo, não há espaço para os outros homens e menos ainda para as mulheres. Descontada a honrosa exceção de Susana San Juan, as demais são zeros à esquerda cuja existência se reduz a um *ser para otros* (Lagarde, 1997: 202). É isso que acontece com Dorotéia. O apelido de “Cuarraca” dá uma idéia de sua deformação física: um corpo encurvado, incapaz de olhar para o céu (p. 243); corpo *achaparrado con el espinazo saliendo por encima de la cabeza* (p. 238). Dorotéia é o resultado de um erro cometido por Deus, de quem ganhou *un corazón de madre, pero el seno de una cualquiera* (p. 237). Ela vive de esmola, tendo como benfeitor o próprio Miguel Páramo. Em contrapartida, tem que arrumar moças para o “Miguelito”. Na confissão o P. Renteria pergunta se foram muitas. Foram tantas que a alcoviteira nem calcula (p. 251).

Agora, na sepultura, Dorotéia “tem tempo para pensar”. Revê a sua longa vida de miséria, como alcagüeta de Miguel Páramo, mãe frustrada, objeto de gozação de todos. Encerra a sua deprimente evocação com a frase de origem bíblica: “mais valeria não ter nascido” (Mc 14, 21).

É preferível a morte a uma vida em tais condições. E o fim chegará sem qualquer traço de dramatismo, como a chama definha por falta de combustível: *Cuando me senté para morir... 'aquí se acaba el camino' – le dije (a mi alma). 'Ya no me quedan fuerzas para más'. Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue* (p. 234).

Em *Pedro Páramo* Rulfo apresenta, nas figuras de Edviges e Dorotéia dois seres humanos diminuídos. Uma delas, matando-se, a outra “deixando-se morrer”, se insurgem não apenas contra a moral em vigor mas também contra o próprio instinto de sobrevivência; é um veemente protesto contra a vida arrastada que lhes coube, uma vida que, se lhes tivesse sido oferecida, elas teriam certamente recusado – *más vale no haber nacido*.

Susana San Juan, “uma mulher que não era deste mundo”

Uma vez que Pedro Páramo é o rolo compressor que esmaga tudo o que lhe oponha qualquer tipo de resistência de caráter masculino, com maior razão atropela o frágil mundo feminino. Para comprovar, basta bisbilhotar as confissões das mulheres ao P. Renteria: “*me acuso, padre, que ayer dormí con Pedro Páramo, ... que tuve un hijo de Pedro Páramo, ... que le presté mi hija a Pedro Páramo*” (p. 246). Juntando esses aos outros dados esparsos ao longo do romance podemos imaginar Comala e as redondezas como o serralho dos Páramo, pai e filho.

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, 1989: 309).

Entretanto, Pedro Páramo, ente duas vezes pedra, tem o seu calcanhar de Aquiles: o amor por Susana San Juan, *mulher que não era deste mundo*” (p. 287). A apresentação dessa Venus do sertão mexicano é feita em pequenas doses, a partir das primeiras páginas do romance. É com ela que sonhava Pedro Páramo, ainda adolescente: *Pensaba en tí, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire* (p. 188). O engrandecimento da mulher ideal e a diminuição da real é uma das heranças do mundo hispânico, posteriormente desenvolvida em solo hispano-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, l. c., 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 realçar a figura 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 mi es el personaje más bello, el personaje femenino más hermoso, más encantador, más apasionantemente bello que hay en toda la literatura hispanoamericana (Ibid., p. 305).

Convidado a dizer algo sobre sua personagem preferida, Rulfo comenta que Susana simboliza o ideal que todo homem tem da mulher que pensa encontrar algum dia na vida (Rulfo, p. 452). Valencia Solanilla, ao mesmo tempo que vê 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 libertad que les há sido negada ancestralmente* (Ibid., p. 306). Rulfo vislumbra, na década dos cinqüenta, alguns dos *cativeiros* que as feministas de fins do s. XX e princípios do XXI assinalariam com mais detalhes. São esses “Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas”, título do livro que aborda o tema (Lagarde, 1997). Susana S. Juan, porém, não conhece outro cativeiro que o do amor a Florencio. Fora dele não a dobram nem as investidas do amor unilateral de Páramo, nem o assédio do P. Renteria para obter sua conversão; nem sequer as imposições da autoridade paterna.

Uma das apostas de Páramo para conquistar sua amada é o poder econômico. A estratégia não deu certo. O mesmo resultado teve o expediente de deixar Susana órfã, assassinando o pai. O estratagema revela-se contraproducente. Bartolomé, morto, adquire uma mobilidade antes desconhecida: sua alma se introduz misteriosamente 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 causa 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. No entanto, o que faz, é refugiar-se na loucura.

E enfermidade de Susana coincide com as incursões dos revolucionários na região. As ameaças que a insurreição representa para a fazenda de Páramo, bem como o assassinato de seu fiel administrador Fulgor Sedano, empalidecem frente à preocupação com a amada e os cuidados que lhe dedica. Ela, no entanto, 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 Páramo: a loucura. Se, normalmente este é um dos cativéis desenhados para as mulheres que não agem conforme o paradigma da racionalidade masculina (Lagarde 1997: 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, l. c., 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: 40). A partir de seu *status* de louca, Susana desafia, em primeiro lugar, a autoridade paterna, Bartolomé San Juan.

¿De manera que estás dispuesta a acostarte con él (P. Páramo)?

Sí, Bartolomé.²

¿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, 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 no mundo religioso de Susana com o intuito de “convertê-la”. Na queda de braço entre o padre e a penitente, é ela quem leva a melhor. Com efeito, longe de infundir-lhe as imagens aterradoras que o discurso religioso incute nos moribundos, foi ela que, com suas figuras e formas de mulher colocou em xeque até a

² 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.

castidade do sacerdote.³ Na primeira visita de Renteria à doente, esta o confunde com Bartolomé, seu pai, recentemente assassinado. A ambivalência do termo em espanhol “padre” coloca em dúvida qual deles Susana rejeita ao dizer: “*Adiós, padre, ... no vuelvas. No te necesito*” (p. 271).. 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, indaga-se: “*¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música del pasado?*” (p. 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 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 (p. 279).

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 arrancou-lhe exclamações tão duras. Visto sob a ótica da religião, o atrevimento de Susana de pedir contas a Deus caracteriza uma verdadeira blasfêmia.

A atitude desafiadora da doente, pondo-se num plano de igualdade 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.

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, l. c., p. 315-316).

A liberdade com que Susana põe a nu seu erotismo⁴ só é concebida, pela 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*

³ Detalhes sobre este ponto se encontram em J. DE BÁEZ, Yvete (Org.). *Los Cuadernos de Juan Rulfo*. Apresentação: Clara A. de Rulfo. México, Era, 1994 - publicados postumamente.

⁴ “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” (PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998 [5ª reimpresión], p. 40).

consideradas por su definición esencial erótica como malas mujeres, se trata de las putas” (Lagarde 1997: 202). A transgressão de Susana ao afirmar o erotismo dentro do âmbito da sexualidade derruba mais um tabu fortemente enraizado na cultura ocidental cristã: a procriação como única justificativa 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, l. c., p. 200). Ao contrário 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*” (Ibid., p. 204).

Curiosamente, a idealização que Pedro Páramo faz de Susana San Juan coincide com os atributos semi-divinos que a Igreja Católica atribui a Maria (Valencia Solanilla, l. c., 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: 198). A Susana real, velha e doente que finalmente Páramo consegue ter em sua casa, a seu alcance, de modo algum modifica o conceito que formara dela, pois para ele é e será sempre perfeita.

Susana, no entanto, 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: 254). Posteriormente encontraremos a Susana adulta banhando-se nua na praia, em companhia de Florencio: “*En el mar sólo me sé bañar desnuda ... Y él me siguió el primer día, desnudo también*” (p. 274).

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; mástico 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

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 (Ibid.).

Chega ao ápice quando o padre dá a comunhão à doente. *Susana San Juan, semidormida, estiró la lengua y se tragó la hostia*. Entretanto para ela o corpo de Cristo não é senão o corpo de Florencio: *‘Hemos pasado un rato muy feliz, Florencio’*. *Y se volvió a hundir entre la sepultura de las sábanas* (p. 289).

Renteria, diante da recusa da paciente que quer ficar só e que não tem nada de que se arrepender, duvida de suas certezas teológicas. *Le entraron dudas. Quizá ella no tenía nada de que arrepentirse. Tal vez él no tenía nada de que perdonarle* (p. 293). Em outras palavras, como Pedro Páramo, tampouco o sacerdote 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 sono: *... como si se hundiera en la noche* (Rulfo 1996: 294).

Conclusão

Os personagens que povoam a narrativa de J. Rulfo são seres humanos diminuídos, vítimas da injustiça e abandonados até por Deus. Dentre eles as mulheres levam a pior; além das opressões comuns, elas sofrem as próprias do gênero. Porém, já nos contos de *El llano en llamas* que precederam a publicação do romance, encontram-se mulheres que transgridem as regras da sociedade machista da época e superam os homens. No romance, *Pedro Páramo*, se destacam Edviges e Dorotéia, que optam pelo suicídio, e Susana S. Juan que apela para a “doença”. A loucura e a sepultura são as trincheiras desde as quais as mulheres de *Pedro Páramo* resistem à opressão. Após ter perdido o juízo ou a vida, não têm mais nada a perder, e tampouco a temer. Paradoxalmente, é a partir dos cativos que elas deflagram um movimento, tímido no início, imprevisível no seu alcance.

Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI, D. Jr. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1997.
- FRANCO, Jean. *Las Conspiradoras*. Traducción de Mercedes Córdoba. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- LAGARDE, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, presas, putas y locas*. México, UNAM, 1997 (3ª ed.).
- PAZ, Octavio. *El Laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económico, 1998.
- RIDING, Alan. *Vecinos distantes*. Traducción de Pilar Macaró. México: Joaquín Mortiz/Planeta, 1985.
- RULFO, Juan. *Toda la Obra*: edición crítica. UNESCO – Fondo de Cultura Económico, México, 1996 (2ª edición).
- RULFO, A. C. – BÁEZ, J. Y. (Orgs.). *Los Cuadernos de Juan Rulfo*. Ediciones Era, México, 1995 (1ª reimpresión).
- VALENCIA SOLANILLA, César. “Juan Rulfo: mito femenino e identidad cultural”, in MEDINA, D. (Org.) *Homenaje a Juan Rulfo*. Universidad de Guadalajara, 1984.