

FANTASMAS DA MEMÓRIA: A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA DE JUAN CARLOS RULFO EM *DEL OLVIDO AL NO ME ACUERDO*

Maíra Guimarães Paschoal¹

RESUMO

O presente trabalho busca analisar uma cena do documentário mexicano *Del olvido al no me acuerdo*, do diretor Juan Carlos Rulfo. Tendo em vista que o documentário se apresenta enquanto uma biografia do escritor Juan Rulfo, pai de Juan Carlos Rulfo, mostra-se plausível traçar uma relação entre a narrativa literária do pai e cinematográfica do filho. Por estarem ambas intrincadas na realidade mexicana, funcionam como um resgate e meio de perpetuar uma tradição regional.

Palavras-chave: Cinema (Documentário); México; Juan Carlos Rulfo; Juan Rulfo.

ABSTRACT

This paper analyzes a scene from the Juan Carlos Rulfo's Mexican documentary Del olvido al no me acuerdo. Considering that the documentary is presented as a biography of the writer Juan Rulfo, Juan

¹ Graduação em andamento em Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente, desenvolve pesquisa na área de literatura e cultura latino-americana, com ênfase no gênero ensaísta.

Carlos Rulfo's father, seems plausible to draw a relationship between literary narrative of father and son film. Because they are both entangled in the Mexican reality, function as a means of redemption and perpetuate a regional tradition.

Keywords: *Movie (Documentary); México; Juan Carlos Rulfo; Juan Rulfo.*

Del olvido al no me acuerdo, de 1999, é um documentário mexicano produzido por Juan Carlos Rulfo. O filme foi o primeiro longa-metragem do diretor. Recebeu vários prêmios, dentre os quais o do Festival de Cinema de Montreal, o Ariel e o Prêmio Goya. Juan Carlos surge no cenário cinematográfico com o curta *El abuelo Cheno y otras historias*, em que conta a vida de seu avô. Com uma carreira ascendente, tem produzido vários filmes, dentre os quais se destaca *En el hoyo*, vencedor da categoria melhor documentário no Ariel e no Festival de Sundance, e o último, produzido em parceria com Carlos Hagerman, *Los que se quedan* (DIRECTORES...). Juan Carlos vem sendo reconhecido pela bela fotografia de seus filmes e pela temática recorrente que versa sobre a memória do povo mexicano.

Juan Carlos é filho de Juan Rulfo², conhecido escritor do México, identificado como uma das figuras pioneiras do *boom* da literatura latino-americana que se consolidou na década de 70³. Toda sua obra

² Ao longo do texto, sempre que mencionado o sobrenome Rulfo, refere-se a Juan Rulfo, pai de Juan Carlos Rulfo.

³ “La mayor parte de los escritores del Boom (...) emplean innovaciones técnicas que introducen en sus obras en función de un deseo evidente de alejarse de la novela de

ficcional se compõe dos livros *Pedro Páramo* (1955) e *Planalto em chamas* (1953). Apesar do número reduzido de publicações (possui mais alguns contos esparsos e crônicas), o escritor mexicano tornou-se um dos célebres latino-americanos a atingir notoriedade, sendo reconhecido mundialmente por seu trabalho. A narrativa de Rulfo, assim como sua figura, ficou marcada pela circunspeção e por uma certa “aura mágica”⁴. Sempre muito reservado, o autor concedeu poucas entrevistas, sendo representado quase que exclusivamente por sua produção. Acerca de sua vida, sabe-se que passou a infância em um pequeno povoado e, com a morte de seus pais, foi mandado a um internato, do qual guardava amargas recordações. Além da literatura, dedicou-se com afinco à fotografia. Casou-se com Clara Aparicio Reyes, com quem teve filhos, dentre os quais Juan Carlos. Faleceu aos sessenta e oito anos, em 1986.

Del olvido al no me acuerdo foi produzido a partir de um pedido de Clara Aparicio a seu filho. Constituído enquanto um documentário biográfico, Juan Carlos parte em busca de seu pai através da memória que dele construíram, em uma espécie de desejo por reencontrar a *madeleine* de Proust, que restituía a lembrança guardada. Entrevista, para isso, amigos próximos que nutrem, como Rulfo, o amor pela literatura. Acompanha Clara em sua caminhada pelo centro de Guadalajara, pelos

observación y de cuestionar la realidad que habían aceptado un tanto pasivamente los realistas de estricta observancia.”, em: SHAW, Donald L. *Nueva Narrativa Hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 140. Sobre o conceito de realismo maravilhoso, cunhado por Alejo Carpentier na tentativa de englobar a produção latino-americana do *boom*, Cf. CHIAMPI, Irlomar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

⁴ Em *Del olvido al no me acuerdo*, o escritor Juan José Arreola diz sobre Juan Rulfo: “Porque em se tratando de Juan tudo se envolve em lenda, em uma aura mágica”.

lugares que costumava frequentar com o marido. E empreende uma viagem de volta ao povoado em que Juan cresceu, Llano Grande, no estado de Jalisco.

Por ser biográfico, e por se tratar de uma figura tão singular e reservada quanto Juan Rulfo, o caminho esperado, e inevitável, do filme é pensar seu protagonista a partir de suas obras. Há, portanto, uma ligação direta entre a forma e o conteúdo da narrativa cinematográfica e literária, do filho e do pai. Para uma análise fundamentada, parece imprescindível considerar a conexão entre o filme que Juan Carlos produz e a escrita de seu pai. Sendo assim, apresenta-se um breve roteiro de *Pedro Páramo*, obra mais conhecida de Juan Rulfo.

Pedro Páramo é recheado da mística mexicana e “rulfiana” (estas duas que muitas vezes nos parecem indissociáveis). Contando a busca do protagonista Juan Preciado pelo seu pai, o Pedro que dá nome ao livro, somos levados a um mundo de vazio, em que as lacunas parecem preenchidas pelas incertezas da memória. Entramos, assim, em um universo de vivos e mortos, de sombras e vultos. Comala, o povoadozinho perdido entre as montanhas no qual a história se passa, é fictício, mas se parece muito com qualquer lugarejo esquecido no interior mexicano, como notamos através da descrição que a mãe de Juan Preciado apresenta:

Lá encontrarás minha querência. O lugar que eu quis. Onde os sonhos me debilitaram. Minha vila, erguida sobre a planície. Cheia de árvores e de folhas, como uma área onde guardamos nossas lembranças. Sentirás que lá a gente desejava viver para a eternidade. O

amanhecer; a manhã; o meio-dia e a noite, sempre os mesmos mas com a diferença do ar. Lá, onde a brisa modifica a cor das coisas; onde se ventila a vida como se fosse um murmúrio; como se fosse um simples murmúrio de vida... (RULFO, 1969, p.63-64).

E cumprindo, portanto, o mesmo roteiro que o Juan do livro, Juan Carlos Rulfo parte em busca de seu pai. Classificado como documentário, seu filme é, antes de tudo, poesia. Quem o assiste com a expectativa de compreender melhor a figura de Rulfo pode se frustrar, pois saímos da sessão com a sensação de que ouvimos relatos sobre tudo, menos sobre o autor. A todo tempo nos são impostas pausas nos discursos, interjeições de dúvida, mudanças no assunto tratado, hesitações, que sempre terminam em silêncio. As abstenções da fala são constantes, o que, ao mesmo tempo em que nos conduz a uma desconfiança em aceitar os discursos, amplia nossa percepção para outros aspectos da narrativa cinematográfica – as imagens, por exemplo.

Assim como Juan Rulfo, Juan Carlos apresenta uma preocupação em focar sua narrativa na história do México, em oferecer ao espectador uma visão daquilo que ele considera a maior tradição de seu país: sua memória. Marcado por disputas de poder e ditaduras, o México tem uma história dura, semelhante ao resto da América Latina. A opção por não deixar esses fatos se perderem revela um enfoque histórico-social⁵ que está presente em todos os trabalhos, tanto do pai quanto do filho.

⁵ Shaw (*Nueva Narrativa Hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*, 1999, pp. 160-161) identifica em Rulfo uma duplicidade contraditória que faz o autor transitar entre momentos “militantes y pesimistas” em sua narrativa: “Si consideramos, por ejemplo, los episodios de Niña Fedina y de Carvajal en *El Señor Presidente*, y los de

O filme se constitui por uma narrativa entrecortada. Mesclando *travellings* da câmara por paisagens mexicanas a imagens de pessoas depondo e contando histórias, ele se constrói, para o espectador, a partir de um discurso bastante fragmentado.

O espaço em que a narrativa se desenrola apresenta-nos a dicotomia urbano/rural, com imagens de Guadalajara contrapostas às de Llano Grande. Há, ainda, algumas entrevistas gravadas em ambientes internos, mas que remetem à parte urbana do filme. A distinção entre Guadalajara e Llano Grande fica evidente no decorrer do documentário. Esta última, talvez por seus habitantes, talvez por seu espaço geográfico, nos provoca um estranhamento, uma distanciação. Já em 1950, o escritor Octavio Paz apontava em seu ensaio sobre “o mexicano” (enquanto unidade identitária): “(...) tudo que se encontra distanciado do centro da sociedade aparece como estranho e indecifrável” (1984, p.63, grifo meu). Há um carácter místico que se encerra nestes pequenos povoados que parece não nos pertencer, não fazer parte de nossas relações, mas que nestes lugares distantes norteia a vida da população.

Em tais espaços, as personagens que neles se inserem possuem características idiossincráticas marcantes que se deixam entrever, inclusive, no modo de vida que se opera. O espaço, portanto, mais do que apenas um meio de convivência, aparece como mantenedor de uma

«Nos han dado la tierra», de «El llano en llamas», o las fechorías de Pedro y Miguel Páramo, es forzoso confesar que estas obras contienen innegables elementos de denuncia social y política. Cumplen así las esperanzas de un largo sector del público y de la crítica militante en sus respectivos países. Pero si analizamos luego el substrato mítico de estas obras, nos topamos con un mundo sumido en un tiempo circular en que nada cambia y en que el hombre desempeña el papel de víctima eterna oprimida por una fatalidad ineludible.”.

postura social, e a câmara de vídeo, dessa forma, auxilia na diferenciação visual dos ambientes através de seu próprio movimento e enquadramento das cenas.

Mas, apesar de tão diversos, há entre os entrevistados uma semelhança de idade que os identifica: durante toda a película nenhum jovem fala. A única imagem que tem como protagonista alguém mais jovem, é a de uma criança correndo, brincando com a câmara, enquanto uma música tipicamente mexicana é entoada ao fundo.

A presença dos velhos é marcante e marcada. A câmara se aproxima do rosto dos senhores, ou então os filma de baixo para cima, sem medo de lhes expor as rugas, os sinais da velhice. E há, no filme, uma preocupação em reiterar a idade das personagens, mostrando fotografias da juventude, falando dos tempos passados, conversando acerca da morte. O próprio vestuário, o modo de se portar, já são indicadores de que lidamos com um outro tempo. E são esses senhores que preservam a memória do lugar. Por meio de suas histórias nos familiarizamos aos poucos com o povo, seus costumes e seus mitos.

Os movimentos da câmara são muito importantes no filme, já que constantes e intrincados a uma significação narrativa: além dos *closes* dos rostos e *travellings* por paisagens, muitas vezes a imagem aparece desfocada, ou no momento em que começa a perder o foco. Numa cena, por exemplo, em que acompanhamos um velhinho andando só, de costas para nós, em direção a um vazio, e a imagem vai se perdendo na medida

em que a distância aumenta, fica uma sensação de morte, de esquecimento, que não necessita de palavras que a apreendam⁶.

Quanto às paisagens, são lugares do interior mexicano sem qualquer interferência humana perceptível. Elas nos revelam, além do contraste entre urbano e rural, o passar dos anos: seja pelas mudanças ocorridas (como, por exemplo, quando Clara passeia pelas ruas de sua mocidade, não as reconhecendo), pelos quadros pitorescos da natureza de Jalisco (em que assistimos o entardecer ou a formação de uma tempestade), ou pelo próprio recurso de acelerar tais cenas destas naturezas (como forma de nos fazer perceber o tempo). A câmara passeia por locais vazios e imensos, silenciosos. Conhecê-los parece muito importante ao longo do filme, como uma forma de nos identificarmos com aquelas pessoas que, num primeiro momento, parecem tão distantes de nosso tempo e espaço.

El *Del olvido al no me acuerdo* o silêncio está sempre presente. Mas não apenas como ausência de fala, como uma pausa no discurso. Nele, o silêncio é discurso.

—¿Qué es? — me dijo.

—¿Qué es qué? — le pregunté.

—Eso, el ruido ese.

—Es el silencio.” (RULFO, “Luvina”).

⁶ De acordo com Barthes (*O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*; tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990), essa “sensação de morte, de esquecimento” descrita pode ser identificada como o sentido obtuso da imagem: aquele que “está fora da linguagem (articulada), mas no entanto, no interior da interlocução” (p. 55). Para o autor, o sentido obtuso é aquele que nos permite apreender “o que, no filme, não pode ser descrito” (p. 57). Portanto, não se trata aí da dispensabilidade das palavras, mas sim da sua impossibilidade, pois “a consequência é que se, diante dessas imagens, permanecemos, vocês e eu, no nível da linguagem articulada [...] o sentido obtuso não conseguirá existir” (p. 55).

A música também não funciona somente como pano de fundo para as ações que se passam na tela. Ela é fala. É através da música que alguns dos entrevistados se comunicam, conversam sobre as lembranças da juventude e sobre a memória traiçoeira, que lhes impele ao esquecimento. A imagem dos velinhos recordando as canções da juventude é lírica. Falando do amor perdido, ou nunca conquistado, mas também zombando, eles, além de transmitirem uma tradição, nos contam parte de sua vida: “De qué me sirve que tú me quieras / de qué me sirve el amarte yo / si el cruel destino se nos opone / a que vivamos juntos tú y yo”. Essas músicas permeiam todo o filme e são entremeadas pelas histórias destes senhores, cujos temas predominantes das narrativas são sempre os mesmos: fala-se do namoro, do amor, da morte, do diabo.

Pretendendo uma análise mais detalhada, destaca-se uma cena do filme, justificando-a por seu caráter emblemático das questões que, crê-se, sejam mais pertinentes ao conteúdo geral. Tal cena se dá, aproximadamente, na metade do longa, nos seus trinta minutos. Nela, dois velinhos de Llano Grande conversam e, na sequência posterior, uma voz *over* (do escritor Juan José Arreola), que logo depois é revelada, fala.

Inicia-se com um *close* em um senhor, que chamaremos de “A” para auxiliar na compreensão (dado que os personagens da cena não são denominados). Logo o plano se expande e podemos ver que são dois velinhos sentados ao ar livre, com uma casa rústica ao fundo (Figura

1). Os dois usam chapéus de palha, roupas simples e, logo a seguir, notamos que usam bengalas. O senhor “B” questiona “A” a respeito da lembrança que este teria do pai de Juan Carlos (o escritor Juan Rulfo). Nesta pergunta já é possível notar que há um terceiro interlocutor, um entrevistador⁷, que questionou os dois senhores, primeiramente, delineando o rumo da conversa.

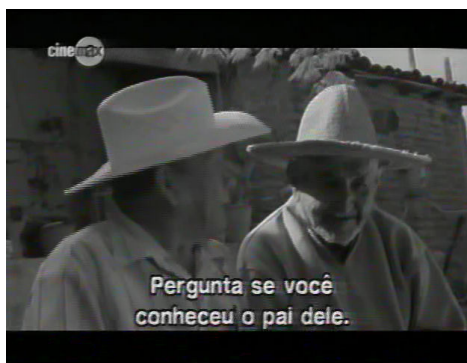


Figura 1

“A” afirma que conheceu Juan Rulfo e se cala. “B” não se surpreende com a resposta, dizendo que o outro senhor passou naquele lugar toda sua vida e, portanto, é óbvio que tenha conhecido todos que por lá estiveram. Novamente há um foco da câmara no senhor “A”, que permanece calado, com ares de quem recorda. Diz que Juan era jovem, quando o conheceu. Faz, então, uma referência à árvore de Acácia (que está ao lado do banco dos senhores, como é possível perceber quando há um corte e a câmara muda de posição): ela, que era tão bonita naquela

⁷ Acerca do uso da entrevista em documentários: Cf. D’ALMEIDA, Alfredo Dias. “O processo de construção de personagens em documentários de entrevista”. In: *Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2006.

época, agora está velha, assim como os dois. O senhor “B” brinca, dizendo que ele ainda é novo.

Segue um corte, que amplia a visão da câmara, e podemos ver os dois velhinhos sentados, com a Acácia ao fundo. Referem-se às olheiras que agora têm, mas que não existiam na época em que a árvore era bonita e Juan Rulfo estava em Llano Grande (Figura 2). Há uma hesitação na conversa dos dois, e “B” termina falando de como eles se sentiam na juventude: “Como se a vida fosse nossa”. Segue o silêncio. Há um novo corte, e foca-se no solo, onde um chapéu aparece ao lado dos pés de um senhor, e uma bengala risca o chão com movimentos repetidos. Foco em “A”. Uma voz *over*, que logo depois vemos se tratar do escritor Juan José Arreola, comenta sobre as origens de Juan: apesar deste nunca ter contado nada aos amigos, José sabe que sua história familiar é muito interessante. E assim termina a cena, composta destas duas breves sequências.

No que toca ao conteúdo geral do filme, tal cena funciona como um breve enunciado de questões que fundamentam a narrativa. Desde seu início, podemos elencar características referentes ao espaço, ao tempo e às personagens que a constituem: vemos uma casa rústica, senhores idosos trajados de maneira simples, o chapéu de palha que remete ao interior, a paisagem natural.

A presença de um terceiro interlocutor, que orienta o início da discussão, e que notamos pela fala de um senhor, nos traz a figura do entrevistador. É preciso enfatizar a condição de entrevistados dos senhores, pois isso expressa o caráter documental que Juan Carlos

pretendia, trazendo à tona um viés antropológico de pesquisa. Dar voz aos velhos pressupõe expor seus valores, imortalizar suas histórias e a condição social daquele momento.

E essas memórias antigas se mostram difíceis de serem recuperadas. O silêncio e as hesitações da fala, acompanhadas do *close* no rosto dos idosos, deixam-nos com uma sensação de angústia. A

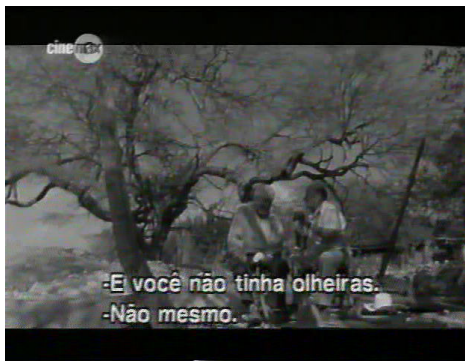


Figura 2

opção por revelar tais momentos e, até mesmo, intensificá-los, através de recursos cinematográficos, se justifica pelo mote do filme: resgatar as memórias do pai presume tratar de questões como esquecimento, lembrança, velhice, morte, e o modo de se lidar com todas elas.

Na conversa de dois senhores que tentam se lembrar de uma situação da juventude (a presença de Juan Rulfo em Llano Grande) é quase inevitável a discussão acerca da velhice e da aproximação com a morte. Portanto, ao usar uma metáfora como a da Acácia, e como metonímia as olheiras, temos aí símbolos para tratar do curso da vida, que se inicia belo e forte, como a árvore jovem, mas que termina com suas folhas ao chão, e com os olhos marcados pelas olheiras, pelo cansaço.

Há uma lucidez na fala dos idosos, um questionamento constante acerca da maneira como se posicionavam frente à vida quando jovens, e o que mudou com a idade. O modo como tratam questões da vida e da morte revela um “desprendimento” destes senhores. Eles sabem que a vida não lhes pertence, e que tal sensação não passava de uma ilusão da juventude. Há uma proximidade cotidiana em relação à morte conduzindo a uma indiferença em falar a respeito, que por vezes nos choca. Mas, como lembra Octavio Paz (1984), tal modo de lidar com a morte se estende para os mexicanos em relação à vida. Assim como dizem não temer a morte, celebram a vida em sua efemeridade. E, para esses velhos, falar do que passou não parece vir carregado da melancolia de seu fim, mas sim de uma exaltação à memória.

Pensando na figura dos senhores em relação a *Del olvido*, a imagem que mostra um chapéu, o chão, e uma bengala a riscá-lo (Figura 3), ao mesmo tempo em que conota a passagem do tempo, a espera, nos conduz ao pensamento do senhor, ao esforço por reavivar suas reminiscências. Tal imagem, que poderia ter qualquer significação, dentro do contexto do filme e, mais especificamente, da conversa dos senhores, remete imediatamente para a entrevista, para a hesitação em contar, pelo desejo de se lembrar e para os momentos de silêncio (que podem ser da



Figura 3

espera, ou do pensar).

Na sequência final, em que, com o foco no senhor, a voz de José Arreola comenta as origens de Juan Rulfo, tal recurso cria uma ligação entre a imagem e a fala, sugerindo que a procedência de Juan esteja simbolizada através daquele velho. E, assim, temos como problemática a questão identitária que a busca de uma origem propõe, atrelada à consciência da memória, demonstrada ao longo de todo o filme.

Mas, e Juan Rulfo? Qual seu lugar na narrativa do filho? Podemos deixar o filme com a sensação de que não se falou em Juan, contudo, engana-se quem pensa que o pai foi esquecido. Apesar de seu nome quase não ser mencionado, algo pouco convencional de ocorrer em um documentário que se propõe biográfico, Juan está de tal forma retratado na película, que se imiscuiu a ela. E, pelo próprio modo como se comportou perante toda sua vida, e mesmo em seus escritos, não poderia ser diferente em um filme que se dispõe a resgatar sua lembrança.

A figura de Juan adentra pela narrativa cinematográfica proposta por Juan Carlos já no fato que instiga seu contar: a busca pelo pai. Tanto em *Pedro Páramo*, quanto em *Del olvido*, essa ausência paterna constitui algo tão forte a ponto de estimular sua busca. E buscar é sempre uma forma de nos depararmos com nós mesmos. Ainda mais neste caso, em que o filho busca aquele que lhe concebeu, que lhe possibilitou a vida; procura, portanto, suas origens, algo que lhe transforme em um ser único, com uma identidade particular, com uma história. Inevitável relacionar este processo individual a algo maior, pois como já apontava Octavio Paz, “a história do México é a do homem que

procura a sua filiação, a sua origem” (1984, p. 23). E, ampliando a questão, como a busca que nós, latino-americanos, empreendemos ao tentarmos (re-)construir nossa identidade nacional⁸.

Além de conter o mote inspirador do filme, Juan aparece em sua forma. A estrutura narrativa entrecortada de *Del olvido al no me acuerdo*, sustentada muitas vezes pelo silêncio, é a mesma de Rulfo-pai. As confusões da memória, que nos impõem cortes na história, terminam por fazer parte do que se conta. No que tange às produções que tratam da memória, o recente documentário *Santiago*, de João Moreira Salles, é mais um exemplo do discurso entrecortado que a lembrança impõe.

A forma como se narra constitui, de certa forma, aquilo que se narra, e os personagens que o fazem. O processo de atribuição de significados tem seu início, portanto, já por meio das personagens que têm voz. A opção do diretor em falar de seu pai a partir das pessoas que partilham com ele a mesma origem geográfica pressupõe uma escolha que, em alguns momentos, pode nos parecer equivocada (pois quase ninguém se lembra dele), mas que possui uma razão dentro daquilo que Juan Carlos propõe. Os velinhos de Llano Grande determinam o ritmo do filme e também seu objeto.

⁸ O debate político acerca da fundamentação de uma identidade nacional, que se estende até nossos dias, teve início durante os processos de independência dos países latino-americanos (séculos XVIII e XIX) e dos discursos fundacionais de figuras como Hidalgo, Morelos e Bolívar. “Escrever, a partir de 1820, respondia à necessidade de superar a catástrofe – o vazio de discurso, o cancelamento das estruturas – que as guerras tinham provocado. Escrever, nesse mundo, era dar forma ao sonho modernizador; era civilizar, ordenar o sem sentido da barbárie americana.”, Cf. RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19*. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 27.

Quando os entrevistados são questionados sobre a presença de Rulfo, poucos são aqueles que recordam alguma anedota. Entre os velhinhos, apenas um ou dois fazem algum comentário acerca de sua pessoa, e sempre muito genérico. Ninguém parece se lembrar de Juan, a não ser, talvez, sua mulher. Mas ela mesma chega a se questionar em dado momento, e declara: “O homem com quem você se casou nunca existiu”. Tal idéia sintetiza a existência de Juan Rulfo. O não se lembrar o transforma em um vulto, afasta-o do mundo dos vivos.

A figura de Juan paira por todo o filme como um eco: há o filme enquanto eco do livro, Juan Carlos como um eco de seu pai, os próprios entrevistados enquanto ecos dos personagens, e o estilo de Juan como eco de sua presença. Entender, portanto, Rulfo enquanto um vulto é, talvez, a melhor concepção a que se possa chegar.

E, com Juan Rulfo pairando sobre nossas cabeças, *Del olvido al no me acuerdo* ultrapassa uma história particular para tratar de questões gerais como a busca pela identidade, e de como a memória possui papel fundamental neste processo. Os velhos representam a história do México, ou o que ainda não se perdeu dela. Há um forte questionamento político-social dentro do filme, como um apelo por não deixar a identidade mexicana morrer com esses senhores. Mas, ao mesmo tempo, esse movimento ultrapassa aquele país, e se estende pela América Latina. A literatura e o cinema aparecem como meios de perpetuar essas lembranças que são parte de nosso povo, de nossa história, de nossa origem. Contudo, elas mesmas, são já índices identitários.

Del olvido é uma biografia de Rulfo, mas não se limita a isso. Através do encontro com a memória dos velhos de Llano Grande, somos questionados a respeito da construção identitária nacional, de seus processos, e do modo como lidamos com nossas lembranças. A busca individual de Juan Carlos por seu pai se mescla àquela que Juan Rulfo já empregara em sua literatura e se amplia a uma condição humana.

REFERÊNCIAS

DEL OLVIDO al no me acuerdo. Direção: Juan Carlos Rulfo. México, La Media Luna Producciones, 1999. 1 fita VHS (74'), legendado.

DIRECTORES del Cine Mexicano: “Juan Carlos Rulfo”. Disponível em: http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/juancarlos_rulfo.html. Acesso em: 28 nov. 2008.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*; tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*; tradução de Jurema Finamour, introdução de Otto Maria Carpeaux. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1969. _____. “Luvina”. Disponível em: <http://www.libreriahispana.com/rulfo/luvina.html>. Acesso em: 15 nov. 2008.