


Editora
Uniesp

DIALOGISMO POST MORTEM

Espaço e Focalização em Pedro Páramo

AUTOR
Jefferson Cardoso Oliveira

 uniesp
Centro Universitário

ISBN: 978-65-5825-065-4

**DIALOGISMO POST MORTEM:
ESPAÇO E FOCALIZAÇÃO EM *PEDRO PÁRAMO***

Jefferson Cardoso Oliveira

Centro Universitário – UNIESP

Cabedelo - PB
2021



CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIESP

Reitora

Érika Marques de Almeida Lima Cavalcanti

Pró-Reitora Acadêmica

Iany Cavalcanti da Silva Barros

Editor-chefe

Cícero de Sousa Lacerda

Editores assistentes

Márcia de Albuquerque Alves
Josemary Marcionila F. R. de C. Rocha

Editora-técnica

Elaine Cristina de Brito Moreira

Corpo Editorial

Ana Margareth Sarmiento – Estética
Anneliese Heyden Cabral de Lira – Arquitetura
Daniel Vitor da Silveira da Costa – Publicidade e Propaganda
Érika Lira de Oliveira – Odontologia
Ivanildo Félix da Silva Júnior – Pedagogia
Jancelice dos Santos Santana – Enfermagem
José Carlos Ferreira da Luz – Direito
Juliana da Nóbrega Carreiro – Farmácia
Larissa Nascimento dos Santos – Design de Interiores
Luciano de Santana Medeiros – Administração
Marcelo Fernandes de Sousa – Computação
Paulo Roberto Nóbrega Cavalcante – Ciências Contábeis
Maria da Penha de Lima Coutinho – Psicologia
Paula Fernanda Barbosa de Araújo – Medicina Veterinária
Rita de Cássia Alves Leal Cruz – Engenharia
Rodrigo Wanderley de Sousa cruz – Educação Física
Sandra Suely de Lima Costa Martins - Fisioterapia
Zianne Farias Barros Barbosa – Nutrição

Copyright © 2021 – Editora UNIESP

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do(os) autor(es).

Designer Gráfico:
Mariana Moraes de Oliveira Araújo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Padre Joaquim Colaço Dourado (UNIESP)

O48d Oliveira, Jefferson Cardoso.

Dialogismo post mortem: espaço e focalização em *Pedro Páramo* [recurso eletrônico] / Jefferson Cardoso Oliveira. - Cabedelo, PB : Editora UNIESP, 2021.

105 p.

Tipo de Suporte: E-book
ISBN: 978-65-5825-065-4

1. Narrativa (literatura). 2. Juan Rulfo – Obra literária. 3. Pedro Páramo - Romance. 4. Literatura mexicana. 5. Narrativas – Especialidades. 6. Espaços literários – Focalização. I. Título.

CDU : 82-3(72)

Bibliotecária: Elaine Cristina de Brito Moreira – CRB-15/053

Editora UNIESP
Rodovia BR 230, Km 14, s/n,
Bloco Central – 2 andar – COOPERE
Morada Nova – Cabedelo – Paraíba
CEP: 58109-303



Mestre em Letras pelo Programa de Pós Graduação em Literatura da UFPB (Literatura e Cultura), no qual foi Bolsista do programa REUNI (Assistência Docente). Licenciado em Letras (Língua Vernácula e Língua Inglesa) também pela UFPB. Possui experiência em EaD, na qual exerce variadas funções desde 2011, atuando como professor, tutor, orientador e designer educacional. Participa do grupo de pesquisas “Estudos do insólito: do mito clássico à modernidade” (CNPq/UFPB), coordenado pela professora doutora Luciane Alves Santos, desde o ano de 2017. Atua como professor em várias disciplinas na área de Literatura, Português Instrumental e Prática Textual no UNIESP - Centro Universitário desde 2015.

“Y si nada nos libra de la muerte,
al menos que el amor nos salve de la vida”.
(Javier Velaza)

PREFÁCIO

Este texto teve como ponto de partida as discussões do grupo de pesquisa *Literatura e Espacialidades: Texturas na Nova Narrativa em Língua Portuguesa* (PPGL-UFPB) coordenado pela professora doutora Ana Cristina Marinho Lúcio. O texto a seguir foi apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de mestre em Letras.

A escolha da obra *Pedro Páramo* como corpus se deu mediante o forte potencial que o romance do premiado escritor mexicano Juan Rulfo possuía para a toponímia. Durante a pesquisa, que ocorreu entre 2010 e 2012, poucos eram os trabalhos sobre a obra desse autor entre pesquisadores brasileiros, fato decisivo para escolha desse corpus. A pesquisa relacionada aos textos do autor foi proveniente em quase sua totalidade de estudos em língua inglesa e espanhola. Felizmente, alguns desses estudos aproveitaram o potencial que a obra oferecia para a toponímia, encorajando, embasando e direcionando a fase inicial da pesquisa.

Partindo de um referente espacial que estaria situado no estado de Jalisco, no México pós-revolução, Rulfo tece o espaço textual de *Pedro Páramo* baseando-o em Comala, uma cidade fantasma repleta de almas penadas onde apenas a morte e o penar repetem-se *ad infinitum* ecoando pelos seus vastos espaços, assim como os murmúrios que invadem o tempo todo a mente do primeiro narrador dessa história, que assim como o seu escritor, também se chama Juan. Essas vozes não o deixam em paz, até que ele próprio se torne uma daquelas almas que purgam as suas penas na cidade condenada e para todo o sempre amaldiçoada pela ambição desmesurada de seu pai, Don Pedro Páramo.

Categoria de larga envergadura conceitual e que abrange as mais diversas áreas do conhecimento, a abordagem do espaço, assim como os estudos relacionados à focalização na literatura possuem vastas vertentes conceituais. A proposta desse estudo consiste em relacionar as duas categorias tendo como ponto de partida o artigo *Espaços Literários e Suas Expansões*, de autoria de Luís Alberto

Brandão, que além de propor a relação entre as duas categorias, sistematiza de forma satisfatória a análise do espaço na literatura.

O espaço será analisado de forma multifacetada assumindo aspectos relacionados à estrutura da narrativa, a simbologia dos espaços narrados e sobretudo no que concerne a focalização. Também chamada de ponto de vista ou ponto focal, a focalização receberá especial atenção, devido ao fato de ser múltipla e de sofrer as mais diversas mudanças durante toda a narrativa. Tais mudanças ocorrem através de sobreposições de várias camadas de tempo e espaço que se justapõem intensamente por toda a história.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	4
1 INTRODUÇÃO	9
2 REFLEXÕES SOBRE O TRATAMENTO DO ESPAÇO EM <i>PEDRO PÁRAMO</i> ...	20
3 ANÁLISES DO ESPAÇO NA OBRA DE RULFO	36
3.1 O ESPAÇO TEXTUAL	43
3.2 A SIMBOLOGIA DOS ESPAÇOS NARRADOS	52
4 A CONFLUÊNCIA DA MORTE NOS ESPAÇOS NARRADOS	62
4.1 OS ESPAÇOS DA NARRAÇÃO E OS ESPAÇOS DA NARRATIVA	72
4.2 SÓ OS MORTOS NARRAM	81
4.3 SUSANA SAN JUAN E O CRONOTOPO DA SOLIDÃO	87
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	104

1 INTRODUÇÃO

Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno nasceu em 1917 em uma pequena cidade chamada Apulco, embora tenha sido registrado em outra, Sayula, no estado de Jalisco, no México. Introverso, falava baixo e tinha uma voz seca e telúrica, como muitas das planícies descritas em sua prosa. Apesar de ter escrito apenas duas obras, a saber, a coletânea de contos *El Llano en Llamas* (1953) e o romance *Pedro Páramo* (1955), Juan Rulfo ocupa um lugar de destaque entre os autores mexicanos, e seu único romance é tido como um dos mais aclamados de toda a literatura feita no México, e costuma figurar entre os clássicos da literatura latino-americana. Além desses dois títulos, consta entre as obras do autor a publicação de *El Gallo de Oro y Otros Textos para Cine* (1980), essa última publicada por insistência do amigo e artista plástico Vicente Rojo. Além de escritor, Rulfo também foi fotógrafo e desenvolveu diversos estudos antropológicos, fruto do período em que trabalhou no Instituto Nacional Indigenista. Em 1970, recebeu o Prêmio Nacional de Literatura do México e em 1983 foi o terceiro autor a receber o Prêmio Príncipe de Astúrias, na cidade de Oviedo, Espanha. Em 1991, foi criado o prêmio Juan Rulfo, para homenagear grandes nomes da literatura latino-americana. O autor faleceu em 1986, na Cidade do México, onde foi sepultado com honrarias de Chefe de Estado.

Rulfo acreditava que os eventos ocorridos na infância marcam um homem por toda a sua vida. No que concerne a sua, passada no pequeno povoado de San Gabriel, alguns eventos merecem destaque. Foi nesse povoado que Rulfo teve acesso à biblioteca do padre Ireneo Monroy, que tinha em sua maioria livros de literatura. O jovem Rulfo teve certa liberdade para consultar o acervo, pois o mesmo foi transferido provisoriamente para a casa de sua avó. O autor alega que esse fato seria primordial para a sua formação como futuro escritor¹.

Morte, violência e solidão fizeram-se presentes muito cedo na vida de Rulfo, que teve uma infância marcada por tragédias. Em 1923, seu pai, proprietário de uma

¹ Para maiores e mais detalhadas informações sobre Juan Rulfo, consultar *Noticias sobre Juan Rulfo: 1784-2003*, de autoria de Alberto Vital. Para Jorge Zepeda (2006), o livro de Vital traz à luz muito do que estava encoberto por repetições e lugares comuns sobre o autor, além de analisar e revisar muito do que já foi dito a respeito da vida e da obra do escritor mexicano. Complementam as valiosas análises e reflexões, ótima seleção de arquivos, imagens e fotografias do autor, muitas delas cedidas pela sua família. A apresentação do texto é de Clara Aparicio, viúva do autor.

pequena fazenda, foi assassinado. O crime não foi devidamente esclarecido. Em 1927, sua mãe morreu de ataque cardíaco. Em seguida, seus parentes o internam em um orfanato na cidade de Guadalajara, onde morou por quatro anos. Além dos pais, perdeu três tios, todos assassinados durante o conflito armado que ficou conhecido como Guerra Cristera².

Rulfo tentou se matricular na Universidade de Guadalajara, mas, uma longa greve o impediu. Decide então se mudar para a Cidade do México, mas a dificuldade em revalidar os seus estudos feitos em Jalisco, impede seu ingresso na Universidade Nacional. Assiste aulas como ouvinte dos cursos de História da Arte da Faculdade de Filosofia e Letras. Por meio desses estudos conhece a bibliografia histórica, antropológica e geográfica do México, temas que serão encontrados tanto em sua obra literária, como fotográfica. Nas décadas de 1930 e 1940, viaja pelo país.

Em fins da década de trinta, começa a escrever e a fotografar. Consegue trabalho em Guadalajara e na Cidade do México. A partir de 1945, passa a publicar seus contos em duas revistas: *América*, estabelecida na Capital, e *Pan*, impressa na cidade de Guadalajara. Essas publicações já demonstravam o seu talento. Em 1949 publica suas fotos pela primeira vez, também na revista *América*.

Em meados da década de 1940, inicia relacionamento com Clara Aparicio, com quem se casaria em 1948. Sua correspondência com Clara nesse período gerou o livro *Cartas a Clara*, publicado em 2000. Depois de abandonar o emprego em uma fábrica de pneus, no início da década de 1950, recebe em 1952, a primeira bolsa do Centro Mexicano de Escritores. O Centro foi fundado pela norte-americana Margaret Shedd, que teve participação crucial na publicação do primeiro livro de Rulfo em 1953, *El Llano en llamas*. O volume reunia sete dos contos já publicados previamente na revista *América*, além de incorporar mais oito inéditos. Em 1954 publica três fragmentos de um romance que planejava lançar no ano seguinte. Esses textos estão nas revistas literárias *Las letras patrias*, *Universidad de México* e *Dintel*. *Pedro Páramo*, um romance curto, é lançado em 1955. Em 1958 termina *El*

² Segundo o professor Francisco Antolín (1991), essa guerra também ficou conhecida como *Revolución Cristera*. Tratava-se de um movimento armado dos católicos mexicanos que foi provocado pelas leis anticlericais do presidente Plutarco Elías Calles. Teve início em 1926 e se prolongou até 1929, ano em que o presidente Emilio Portes Gil chegou a um acordo com o clero que permitiu que as celebrações das missas fossem restabelecidas nas igrejas.

Galo de Oro, texto que só seria publicado em 1980. O livro foi revisado e reeditado junto a outros textos do autor em 2000.

A partir da publicação de *El Llano en llamas*, os escritos de Rulfo passam cada vez mais a chamar a atenção da crítica literária. Depois da publicação de *Pedro Páramo*, sua fama cresce consideravelmente. Com as diversas traduções de sua obra, torna-se o escritor contemporâneo mais conhecido, estudado e respeitado do México. Muitos de seus admiradores são escritores, entre eles estão Jorge Luis Borges, Gao Xingjian, Kenzaburo Oe, Enrique Vila-Matas, Gabriel García Márquez, Mario Benedetti, José María Arguedas, Carlos Fuentes, Günter Grass, Susan Sontag, Elias Canetti, Tahar Ben Jelloun, Urs Widmer. Em países como México, Espanha, Alemanha, Noruega, entre outros, os livros de Juan Rulfo ocupam lugar proeminente. Novas traduções e novos leitores continuam a surgir.

No Brasil, a primeira tradução de Pedro Páramo foi realizada por Jurema Finamour e lançada em 1969 pela editora Brasiliense. Essa edição contava ainda com uma introdução de Otto Maria Carpeaux. *El Llano en llamas* e *Pedro Páramo* foram publicados em um único volume pela primeira vez em 1977 pela editora Paz & Terra. Ambos os textos foram traduzidos por Eliane Zagury.

Eric Nepomuceno, jornalista, tradutor premiado e amigo de Rulfo, traduziu e escreveu o prefácio da segunda tradução lançada em 2004 pela editora Record. Nessa nova edição também constava a coletânea de contos, que recebeu título diferente, *Chão em Chamas*. Anteriormente a coletânea foi traduzida com o título *O Planalto em Chamas*. No início de 2009, *Pedro Páramo* é lançado por Edições Best Bolso com a mesma tradução e prefácio de Eric Nepomuceno. Nossa pesquisa está baseada na edição mexicana lançada em 2005 pela Editorial RM com o texto definitivo da obra estabelecido pela *Fundación Juan Rulfo*.

Nas páginas iniciais de *Pedro Páramo*, nos deparamos com uma narrativa linear em que espaço e tempo estão aparentemente bem definidos para que possamos acompanhar sem maiores dificuldades a história que está sendo narrada pela personagem Juan Preciado, que a pedido da mãe moribunda viaja ao povoado de Comala em busca de suas origens e para conhecer seu pai. Mas essa simplicidade logo desaparece, quando a narrativa passa a trilhar caminhos diferentes por meio de sendas fantásticas e fantasmagóricas, transformando-se pouco a pouco em um assombroso labirinto espaço-temporal.

A morte é uma das temáticas principais e permeará todo o romance, sua sombra e seus desdobramentos estarão sempre presentes. Tema caro à cultura mexicana, a “indesejada das gentes” e sua forte simbologia encontram as mais diversas manifestações em *Pedro Páramo*. Esse romance de Juan Rulfo está inserido no contexto de renovação da prosa latino americana, iniciada na década de 1940 e apresenta algumas das características e tendências que se difundiriam no realismo mágico, movimento literário que se destacaria durante a década de 1960. Dentre as principais características desse movimento estão a normalidade com que fatos fantásticos são tratados pelas personagens, distorções e grandes deslocamentos do tempo e do espaço — principalmente na forma como estão estruturados na diegese —, além de diversas modificações em aspectos comuns do cotidiano, em que eventos sobrenaturais ou fantásticos são inseridos naturalmente nas experiências das personagens³.

As narrativas de Juan Rulfo costumam caracterizar-se por ironia, violência, ambientação rural e polimento do texto. Trata-se de uma prosa esquiva, sintética, reiterativa e enigmática, que em muitos momentos adquire nuances poéticas, como em alguns dos trechos narrados por um sutil narrador onisciente, presente em *Pedro Páramo*. Esse modo de narrar ocasionaria os diversos cortes, mudanças e reestruturações a que o romance foi submetido durante seu período de criação. As personagens vagam por espaços evanescentes e tempos diversos, que apesar de fragmentados, unem-se em uma realidade alternativa de eterna busca, penar, devaneio, loucura e morte. Ao arquitetar uma narrativa fragmentada de estrutura intrincada e repleta de elipses, Rulfo valorizou de forma eficaz o que não era aludido

³ Em artigo sobre o realismo mágico, Venzalá (2002) aponta que o termo nasceu para designar a arte européia do período entre guerras e foi criado pelo crítico alemão Fran Roh em 1925. Logo o termo seria usado para definir o novo tipo de narrativa que despontava na América latina. Na década de 1930, Jorge Luis Borges usava o termo realismo fantástico para descrever seu fazer literário e em seguida, Arturo Uslar Pietri usou o termo realismo mágico para se referir à narrativa latino-americana. A partir da década de 1940 a prosa produzida na América Latina renova-se. Segundo Venzalá (2002) esta renovação se dá por meio da atenção às peculiaridades e características da cultura latino-americana, baseando-se em uma estética que unia o realismo e o fantástico como forma de expressão daquela sociedade. O escritor Alejo Carpentier, que preferia o termo real maravilhoso, acreditava que o realismo puro era insuficiente para abarcar a assombrosa realidade do mundo latino americano. Para Venzalá, o realismo mágico está ligado às renovações estéticas das vanguardas européias, refletindo a realidade latino-americana. O autor aponta Kafka como expoente do fantástico moderno e seus principais herdeiros na América Latina: Julio Cortázar e Jorge Luis Borges. Os autores Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges e Juan Rulfo, são responsáveis pela renovação durante a década de 1940 até fins da década de 1950, quando surge uma nova geração de escritores que protagonizaram o chamado boom Latino americano. Entre esses autores estão Gabriel García Márquez e Mário Vargas Llosa, ambos premiados com o prêmio Nobel.

pelos narradores/personagens, optando por uma forma mais livre de narrar evitando intrusões autorais evidentes e que provavelmente estariam repletas de um realismo de descrições longas e muito detalhadas, procurando se afastar de seus contemporâneos, fortemente influenciados por *la literatura de la Revolución Mexicana*⁴. Algumas dessas características usadas pelo autor são peculiares às técnicas do conto, em que na maioria das vezes “menos” tende a se tornar “mais”. Isto pode ser observado tanto em seu primeiro livro, a coletânea de contos lançada em 1953, *El Llano en Llamas*, como em *Pedro Páramo*, que inicialmente teria cerca de trezentas páginas, mas foi publicado com pouco mais de cento e vinte.

Segundo Juan Manuel Galaviz⁵ (1980), Rulfo esboçou no conto *Loobina* uma consciência dividida em uma personagem que monologa e confabula sobre um lugar que irá conhecer. A personagem acredita que essa viagem a transportará ao mundo dos mortos e entre palavras e silêncios vai criando para si um espaço surreal, fantasmagórico. A versão final do conto recebeu o mesmo título com mudança na grafia (Luvina) e foi publicada em *El Llano en Llamas*. Para Galaviz (1980), a versão final evitou a complexidade de um desdobramento e, apesar de não apresentar componentes fantásticos, desincorpora a matéria narrada a partir de técnicas de relato como o falso diálogo. Esse conto estaria entre os passos iniciais do caminho trilhado por Rulfo em busca da ruptura com a realidade e da aproximação de um realismo mágico, fantástico. Para Brando (2000), é provável que estes passos tenham levado à gestação do romance, pois se aproximavam cada vez mais da ruptura que originou a estrutura fragmentada e labiríntica de confluência de tempos e espaços, categorias que estão fortemente delineadas em toda a narrativa.

A simbologia dos espaços de Comala já é notória nesse período de criação do romance, conforme observou Diógenes Farjado Valenzuela ao analisar os títulos

⁴ Segundo o professor Horacio Valencia, a literatura da Revolução Mexicana definiu novas formas de narrar a realidade social. Através de contos e romances os escritores buscaram exprimir o meio histórico social que vivenciaram. A literatura da Revolução Mexicana se firma entre 1910 e 1916, com a publicação de ensaios, relatos e alguns contos sobre os feitos armados. Para Valencia (2011), *Los de Abajo* (1915) do médico e escritor Mariano Azuela, abre caminho para um novo realismo e uma nova forma de romancear a história, além de trilhar direções literárias para outros escritores do continente americano. Conforme exposto por Valencia (2011), em 1925 o conto passa a se destacar como forma literária no movimento, atingindo seu auge em 1928, graças a Rafael F. Muñoz com *El feroz cabecilla* (1928) e Martín Luis Guzmán com *El águila y la serpiente* (1928). Para o professor, a Revolução Mexicana foi um acontecimento histórico que gerou sua própria literatura com formas e temáticas perfeitamente delimitadas, não tendo como premissa modelos ou cópias e sim a representação da história de um país em transição.

⁵ Estudioso da obra de Rulfo que analisou a documentação deixada pelo autor no período em que foi bolsista no Centro Mexicano de Escritores (1953-54).

provisórios que a obra chegou a receber: *Los desiertos de la terra*, *Una estrella junto a la luna* e *Los murmullos*, sendo os dois primeiros mais espaciais geograficamente (fazendo referência ao deserto e à proximidade à lua) e o terceiro (*Los murmullos*), por expressar de forma eficiente a atmosfera em que se passa o romance. Com base em texto de Octávio Paz, Valenzuela (1989) aponta que o título final do romance sintetiza bem os títulos anteriores e enfatiza o caráter mítico-épico do personagem central: Pedro representaria o fundador, a pedra, o guardião e senhor de um paraíso; quando morto, o páramo é o seu antigo jardim, hoje chão seco, sedento, murmúrio de sombras e de eterna incomunicabilidade.

A diversidade de temas e principalmente a forma como eles eram evocados nas narrativas de Rulfo, capturavam magistralmente “com técnicas de escrita especialmente audazes e modernas em seu tempo [...]” (NEPOMUCENO, 2008, p. 7) um México rural, abandonado e violento. Tais histórias eram alegoria de um país devastado por anos de colonização cruel e pelas diversas guerras ocorridas no período que sucedeu a Revolução Mexicana, entre elas a que ficou conhecida como Guerra Cristera. Uma das poucas referências temporais identificadas na narrativa se refere ao período dessa guerra: “»Y ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras esas de los ‘cristeros’[...]” (RULFO, 2005, p. 86).

Os diversos deslocamentos no fluxo espaço-temporal e a forma como esse tempo é percebido pelos personagens e está apresentado na narrativa, fazem parte de uma técnica elaborada por Rulfo que apenas “aparenta” ter falta de estrutura. Assim, o que não estava sendo expresso diretamente por seus narradores/personagens no emaranhado labiríntico das “camadas narrativas” — que vão compondo a história da personagem título e conseqüentemente de Comala e dos seus moradores — torna-se tão relevante quanto o que está sendo narrado de fato. Rulfo estruturou sua narrativa criando habilmente a ilusão de que os seus personagens agiam e se expressavam livremente, tentando eximir ao máximo a presença de um narrador onisciente/intruso mediando a narrativa. Depois de fazer três cópias da primeira versão de *Pedro Páramo*, a primeira providência de Rulfo em relação ao manuscrito foi remover todas as intromissões mais evidentes do narrador onisciente, o qual ele afirmava estar morto⁶, assim como todas as personagens. Isso

⁶ Afirmação feita por Juan Rulfo em diálogo com os alunos da Universidade Central da Venezuela a convite do professor José Balsa em 13 de março de 1974 (FELL, 1996, p. 451).

gerou no romance uma confluência de vozes entre narradores e personagens, dificultando a identificação da focalização que estava sendo adotada.

Há, ainda, uma evanescência de tempos e de espaços causando entraves para o leitor que tenta compreender onde a trama se passa, o que se passa, quem narra e como narra os eventos em cada um dos fragmentos, que inicialmente aparentam estar desconectados. No trecho abaixo, fica evidente a dificuldade para identificar a focalização, que a essa altura já oscila bastante entre Juan Preciado e um narrador onisciente, além disso, não há informações que identifiquem as personagens ou o espaço, e em que época ocorreu o evento descrito no fragmento:

—... Mañana, en amaneciendo, te irás conmigo, Chona. Ya tengo aparejadas las bestias.
— ¿Y si mi padre se muere de la rabia? Con lo viejo que está... Nunca me perdonaría que por mi causa le pasara algo. Soy la única gente que tiene para hacerle hacer sus necesidades. Y no hay nadie más. ¿Qué prisa corres para robarme? Aguántate un poquito. Él no tardará en morir (2005, p. 48).

Vale lembrar que a narrativa não está dividida por capítulos, Rulfo preferiu segmentar o romance em fragmentos, fato que costuma dificultar a conexão imediata entre eles e a sua localização no todo. Mas essa aparente falta de estrutura e de pontas soltas sem um núcleo que as organize, reflete a atmosfera do romance e está solidamente conectada ao seu enredo.

A recepção inicial do romance de Juan Rulfo é objeto das mais diversas considerações e resenhas, imperando o lugar comum, vários equívocos e algumas inconsistências. Esse momento inicial da crítica sobre *Pedro Páramo* foi documentado e analisado por Alberto Vital no livro *La recepción inicial de Pedro Páramo* (2005). Fruto de exaustiva pesquisa, o volume é uma valiosa adição à fortuna crítica do autor, pois examina praticamente todo o material publicado no período estudado (1955-1963). Entre os documentos analisados, encontram-se comentários, críticas, discussões e resenhas, além de dados relevantes que foram citados parcialmente ou integralmente sobre as edições, traduções, versões e adaptações.

Em *Vista Panorámica: La obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio* (1996), Gerald Martin tece extensivo estudo no qual analisa, segundo suas palavras, as linhas básicas claramente definidas na crítica rulfiana, que explora paradoxos como a universalidade de uma obra com fortes traços regionalistas e a linguagem

popular inserida magistralmente nas técnicas mais audazes da literatura moderna do século XX. O texto faz parte do livro *Juan Rulfo: Toda La Obra*, edição crítica da obra completa do autor. Organizado por Claude Fell para a conceituada *Collección Archivos* da ALCA, o extenso volume reuniu todos os textos do escritor, estabelecidos, comparados e comentados por Sergio López Mena. Além da obra completa comentada, a edição também traz relevantes ensaios, estudos e análises.

Gerald Martin dividiu seu estudo em quatro partes. Na primeira, intitulada *Vista panorâmica da crítica rulfiana (história e bibliografia)*, apresenta sua pesquisa e como a organizou, listando as fontes bibliográficas, seleções e compilações de artigos, monografias e estudos biográficos. Sobre todos esses textos dedicados à obra de Rulfo, Martin argumenta que até aquele momento (final dos anos de 1980) nenhuma das monografias mais conhecidas foram escritas no México, ou por um pesquisador residente no país. Além disso, também não constava nenhuma edição crítica da obra de Rulfo lançada no México. O autor constatou que em academias norte americanas os textos de Rulfo eram amplamente estudados.

Apesar de ter sido escrito vários anos antes do lançamento do livro *La recepción inicial de Pedro Páramo*, o segundo momento de sua análise, *Rulfo, escritor mexicano: os primeiros anos* deixa claro que, conforme foi constatado por Jorge Zepeda, a crítica em relação aos livros de Rulfo não foi preponderantemente negativa, mas que existiram resenhas negativas, algumas exageradamente, se for levado em conta:

[...] la grandeza y novedad (pero en esto reside la explicación) de aquellos libros — y, como veremos, es posible especular que esas reacciones negativas habrán tenido un impacto especialmente violento sobre una personalidad tan susceptible y vulnerable como la de Rulfo” (MARTIN, 1996, p. 579).

Martin (1996) aponta que Rulfo não era um desconhecido quando lançou seu primeiro livro, *El Llano en Llamas*, e que a partir de 1942 já tinha vários amigos entre os literatos mais destacados do país que o mencionavam e o acolhiam na imprensa literária. O crítico José Luis Martínez cita Rulfo, ao lado de Juan José Arreola, como contista de destaque em *Literatura mexicana. Siglo XX*, lançada em 1949. A crítica de Martínez é confirmada logo depois do lançamento de *El Llano en Llamas*, em artigo pertinente de Emmanuel Carballo, para a *Revista de la Universidad de Mexico* em março de 1954, no qual compara as sutilezas dos dois escritores de

Jalisco e critica a postura negativa em relação aos contos de Rulfo. Ao focar o autor em sua análise diz:

Rulfo es un cuentista monocorde que expresa un mundo angosto en el que los lugares — los escenarios — son más o menos iguales. Por esta razón está obligado a repetirse: suple la prisión a la que lo reduce el espacio con una profundidad inmensurable (CARBALLO apud MARTIN, 1996, p. 583).

Sobre as técnicas usadas por Rulfo em seus contos, Gerald Martin cita Jorge Ruffinelli, responsável pela primeira edição da obra completa do autor na Venezuela. Ruffinelli aponta no prólogo do livro os enganos da crítica em classificar rapidamente como regionalista ou indigenista contos em que novas técnicas de narrativa eram habilmente manejadas e que em nada se pareciam com a estrutura das narrativas de “la novela de la Revolución Mexicana”. Mas, ao falar sobre a recepção inicial de *Pedro Páramo*, Gerald Martin identifica algumas inconsistências nesse prólogo, no que diz respeito à crítica exageradamente negativa da obra, e em seguida faz um apanhado da crítica que se seguiu ao lançamento do romance em 1955, apontando diversas análises, algumas negativas, mas várias positivas, que contrastam com o que foi apontado por Ruffinelli. Uma delas foi escrita por Francisco Zendejas, que compara o romance à *Absalão, Absalão!* de Faulkner, com *O Morro dos Ventos Uivantes* de Emily Brönte e com textos de Katharine Mansfield e Elizabeth Bowen. Em seguida, Martin analisa resenhas que ajudaram a tornar a literatura de Rulfo conhecida fora do México, como as do escritor Carlos Fuentes, que estavam entre as primeiras a ser publicadas na França, e que servem de gancho para a terceira, intitulada *Rulfo, escritor latino americano: a partir dos anos 60*.

Nesse momento de seu artigo, Martin analisa a crítica da nova geração de escritores e críticos que viram claramente que Juan Rulfo representava o fim de *la novela de la Revolución* e o começo de uma literatura moderna. Martin cita diversos artigos que vão consagrando *Pedro Páramo* como um clássico da literatura mexicana. Entre os nomes que privilegiaram o romance de Rulfo “elevándolo a la universidad y eternidade del mito” (MARTIN, 1996, p. 599) Carlos Fuentes figura em destaque. Em seguida Martin ressalta o chamado “boom” de escritores latino-americanos. Entre os artigos relacionados se encontra um do escritor uruguaio Mário Benedetti, que assim como o peruano Mário Vargas Llosa, também escritor, viu em Rulfo um dos responsáveis pela abertura de novos rumos para a literatura feita na América Latina. Concluindo esse momento do artigo, Gerald Martin cita Gabriel

García Márquez, que em um dos artigos para a homenagem nacional de Rulfo, publicada em 1980, diz que a obra do escritor mexicano lhe mostrou o caminho para continuar a escrever seus livros. Em 1985 o importante número especial de *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid) incluiu diversas homenagens à Rulfo vindas de escritores como Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos, Gonzalo Rojas, Eduardo Galeano, Jorge Enrique Adoum, entre outros.

No último momento de seu artigo, *Rulfo, escritor universal: leituras globais, formalistas, temáticas e sociais*, Martin discute como alguns dos estudos realizados por críticos acadêmicos sobre a obra de Rulfo apresentam um ponto de vista limitado e repetitivo. O estudo realizado por Carlos Blanco Aguinaga publicado em 1955 “represento un esfuerzo pionero por presentar una visión general del escritor y de sus obras. Desde el comienzo Blanco Aguinaga identifica un Rulfo en el cruce de todas las corrientes modernas” (1996, p. 607).

Apesar de ter sido publicado no mesmo ano do lançamento de *Pedro Páramo*, Gerald Martin aponta o artigo de Aguinaga como imprescindível aos estudos realizados sobre a obra de Rulfo e que o mesmo continua seguramente entre os três estudos mais relevantes sobre o romance. No mesmo nível de excelência se encontram os artigos escritos por Marcelo Coddou em 1970, que baseia sua análise na perspectiva estabelecida por Lukács e Goldman, afirmando que o cosmos rulfiano manifesta a desagregação entronizada na sociedade mexicana do período posterior à Revolução. Surge daí a concepção da morte como algo fatal, irremediável, fruto de vingança e de violência. Em seguida, Martin cita com semelhante relevância os estudos de José Carlos González Boixo de 1980 “quién llegaría a ser uno de los más assíduos e importantes estudiantes de la obra de Rulfo” (1996, p. 610) e do cubano Julio Rodríguez-Luiz de 1984, que em um denso artigo, analisa diversos aspectos do texto e aponta o livro como o primeiro romance hispano-americano moderno.

A estrutura singular de *Pedro Páramo* atraiu a atenção de diversos críticos e foi analisada sob aspectos técnicos ou formais. Entre os estudos relacionados à crítica formalista da obra se destacam Joseph Sommers e Luis Leal, que publicaram dois trabalhos nesse contexto de análise, sendo o segundo uma monografia. Em 1981 surge o primeiro trabalho relevante na categoria de análise semiológica, escrito pela romancista e professora espanhola Marta Portal. Com *análisis semiológico de*

Pedro Páramo a autora analisou o jogo de relações entre autor/leitor e entre o narrador e suas personagens. Em 1984, Luis Ortega Galindo lança o livro *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, que para Martin (2006), trata-se de um estudo linguístico-estilístico em que os aspectos linguísticos são extremamente impressionistas. O livro é dividido em cinco partes, e umas delas examina a categoria espaço, que está subdividida em: *un lugar en donde; atmósfera; hombre-naturaleza; paisaje*. De todos os trabalhos reunidos por Gerald Martin, esse é o único a dedicar um capítulo à análise da categoria espaço, que será nossa categoria principal de análise. Entre os estudos temáticos destaca-se o do norte-americano Joseph Sommers com o ensaio *A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo*, no qual, segundo Martin (1996, p. 623), Sommers estudou a maneira como o tema da morte e o enfoque poético de Rulfo conseguem estruturar toda a narrativa, possuindo o romance, em sua avaliação, uma dimensão muito concreta. Na conclusão, o autor faz uma pequena reflexão, apontando o encerramento da trajetória do primeiro ciclo de possibilidades críticas, acreditando que uma nova geração retomará com novas possibilidades os estudos sobre a obra de Rulfo, assegurando o lugar de destaque que *El llano en llamas* e *Pedro Páramo*⁷ ocupam na literatura universal.

⁷ Doravante denominada como *PP*.

2 REFLEXÕES SOBRE O TRATAMENTO DO ESPAÇO EM *PEDRO PÁRAMO*

O único romance de Juan Rulfo retrata diversas buscas frustradas por lugares e pessoas. A narrativa se inicia por uma destas buscas, que se dá através da funesta jornada de Juan Preciado, que atendendo a um pedido de sua mãe moribunda decide procurar seu desconhecido pai e conhecer melhor suas origens. Impelido pela ilusão criada em torno desse encontro, viaja à Comala, lugar onde encontrará seu destino final. Para Fares (1991) o tema da ilusão se relaciona com o seu oposto, a desilusão, e é importante para dar sentido ao texto, já que além da vontade de sua mãe, a ilusão é o motivo pelo qual Juan Preciado decide viajar para Comala:

Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelos a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala (2005, p. 5).

A ilusão é tema recorrente durante toda a narrativa. É um elemento que está presente na história de diversas personagens, definindo-os, mas também, condenando-os. Por isso, costuma estar associado à morte, outro tema bastante recorrente no romance. Assim como Juan Preciado, outras personagens levadas pela ilusão encontraram apenas morte, angústia e condenação. A começar pela sua mãe, que morreu sonhando noite e dia com o retorno a sua cidade natal, uma Comala idílica e idealizada, bem diferente da qual encontra seu filho. A interlocutora de Juan Preciado e sua parceira de cova, Dorotea *la Cuarraca*, ilustra ótimo exemplo do tema no romance, ao comentar sobre o alto preço cobrado pela ilusão:

— ¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que no fue, por decirlo así, una ilusión más; porque nunca tuve ningún hijo. Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo. Ni siquiera el nido para guardarlo me dio Dios. Sólo esa larga vida arrastrada que tuve, llevando de aquí para allá mis ojos tristes que siempre miraron de reojo, como buscando detrás de la gente, sospechando que alguien me hubiera escondido a mi niño. Y todo fue culpa de un maldito sueño (p. 64).

Apesar de inicialmente ser narrado em primeira pessoa, o romance possui focalização mista, que se alterna entre múltiplos narradores, em sua maioria moradores da cidade fantasma que se manifestam em diferentes tempos e espaços.

Alguns desses narradores não são identificados, simplesmente aparecem narrando sua parte da história, e assim como surgem, se desvanecem, sem apresentações ou descrições de como, onde e quando aquele fato ocorreu e com que pessoas ele se passou.

Esses narradores costumam narrar histórias periféricas que possuem, ou não, ligação direta com a narrativa principal. São relatos de fatos do passado e que ocorreram enquanto o cacique⁸ estava no poder, são diálogos, “ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas: Mi novia medio un pañuelo con orillas de llorar... En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran.” (2005, p. 49), que apesar de não estarem inseridos diretamente no centro da narrativa, trazem relatos, memórias e experiências em diferentes configurações de tempo e espaço. Um dos narradores é onisciente e não é identificado. Ele está sutilmente presente por toda a história conduzindo-a por entre as diversas linhas narrativas que se entrelaçam no intenso mosaico textual tecido por Rulfo.

A despeito da ausência de capítulos numerados, o romance pode ser dividido em duas partes, divisão que segundo Fares (1991), é aceita pela maior parte da crítica e permite diferentes maneiras de interpretação da obra. Essa divisão também foi levada em consideração pela professora Luz Aurora Pimentel em seu artigo sobre o espaço em *PP* Tanto para Fares (Id.), como para Pimentel (1991), essa divisão pode ser refletida nas descrições de Comala, construídas sob a dualidade existente entre os espaços de uma cidade utópica e os espaços de uma cidade infernal.

A primeira metade é marcada pela chegada de Juan Preciado à Comala, suas divagações e experiências naqueles espaços e nos fortuitos encontros e estranhas experiências com os misteriosos habitantes do lugar. A outra metade do romance é iniciada logo após o momento em que Juan Preciado “morre”, ou melhor, toma consciência de que está morto, revelando que os acontecimentos narrados por ele na primeira metade estavam sendo relatados à Dorotea, conhecida como *la Cuarraca*, com quem dividia uma cova e mantinha desde o início de sua narrativa um longo diálogo: “— Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí? — Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión” (p. 64).

⁸ Pedro Páramo era o cacique daquelas terras, termo equivalente a coronel no Nordeste do Brasil.

Na primeira parte são definidas as linhas narrativas que se entrelaçam por todo o romance. Algumas delas se apresentam tênues, quase apagadas, mas necessárias à composição do mosaico textual no qual Rulfo criou o micro-cosmos de Comala. Essas linhas, às vezes compostas por apenas um curto diálogo, uma memória, monólogo ou lembrança, se unem a três outras linhas que se apresentam mais fortemente delineadas e perpassam grandes partes do romance.

A primeira linha pode ser identificada logo no início, e é narrada em primeira pessoa por Juan Preciado, e é através de suas experiências pelo povoado e com os seus habitantes (cidade infernal) e de suas lembranças (cidade utópica), que se constrói a distinção entre espaço e lugar proposta por Michel de Certeau e que comentaremos mais detidamente no capítulo seguinte, no qual discutiremos algumas das ponderações teóricas sobre o espaço na literatura.

A segunda linha é iniciada por um narrador onisciente, e se intercala com a que vinha sendo conduzida por Juan Preciado. Essa linha segue até o fim do romance, e por meio dela temos acesso aos pensamentos, lembranças, devaneios e infortúnios de Pedro Páramo. São eventos ocorridos em sua infância, decisivos à construção de sua personalidade, até sua decadência depois da morte de Susana San Juan, seu grande e único amor, chegando à sua simbólica morte no último fragmento do romance. É por meio desse narrador onisciente que conhecemos momentos como o de seu casamento com Dolores⁹, fragmentos dos assassinatos de seu avô e de seu pai, Lucas Páramo e de todo o banho de sangue que decorrerá desse infortúnio; de seu auge como cacique no rancho Media Luna e algumas das cruéis aventuras e atrocidades infligidas ao povo de Comala pelas mãos de Miguel Páramo, seu único filho reconhecido. O padre Rentería, pároco da cidade é uma das personagens a qual o narrador onisciente também permite acesso aos pensamentos. Atormentado por ter se vendido a Pedro Páramo, encontramos em suas reflexões e em seus diálogos a contínua degradação daqueles espaços e as angústias de sua passiva paróquia.

Apesar de essa linha estar inicialmente intercalada à linha que vinha sendo conduzida por Juan Preciado, ela apresenta os momentos da história da

⁹ Dolores é a mãe de Juan Preciado. Depois de seu casamento com Pedro Páramo, foi grosseiramente mandada embora de Comala quando estava grávida de Juan. Pedro a enviou para a casa de sua cunhada sem data para retorno. Dolores morreu sem rever sua cidade natal e que tanto amou, segundo as lembranças de seu filho.

personagem título de forma seqüenciada, mesmo depois de se intercalar à terceira linha narrativa que está mais fortemente delineada durante o romance. Essa linha é conduzida pela personagem Susana San Juan e é iniciada nos primeiros momentos da segunda metade do romance.

O diálogo entre Preciado e Dorotea acerca dos murmúrios que iniciam a linha narrativa conduzida por Susana San Juan, e também sobre os relatos de outros moradores de Comala que também estavam enterrados nas proximidades de sua cova, formarão junto com as sutis intermediações do narrador onisciente a metade final do romance.

Apesar de Fares (1991, p. 123) alegar que depois do assassinato do pai de Pedro Páramo o acesso a seus pensamentos passa a ser totalmente vetado ao leitor, acreditamos que tal interrupção é apenas momentânea e se dá no período em que tentou, por meio de diversos assassinatos, vingar a morte de seu pai.¹⁰ Depois de seu regresso à Media Luna, quando assume a fazenda e passa a planejar o início de sua ascensão em atitudes que chegam a espantar o capataz Fulgor Sedano, o leitor passa novamente a ter acesso aos pensamentos e lembranças de Pedro Páramo através do narrador onisciente. O trecho abaixo revela ao leitor o que a personagem estava pensando momentos antes de tomar ciência da morte de seu filho Miguel Páramo:

Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste; aunque en aquel entonces la puerta estaba abierta y traslucía el color gris de un cielo hecho de ceniza, triste, como fue entonces. Y a una mujer conteniendo el llanto, recostada contra la puerta. Una madre de la que él ya se había olvidado y olvidado muchas veces, diciéndole: «¡Han matado a tu padre!». Con aquella voz quebrada, deshecha, sólo unida por el hilo del sollozo. Nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros, como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano. La muerte de su padre que arrastró otras muertes y en cada una de ellas estaba siempre la imagen de la cara despedazada; roto un ojo, mirando vengativo el otro. Y otro y otro más, hasta que la había borrado del recuerdo cuando ya no hubo nadie que se la recordara (2005, p. 71).

¹⁰ Supõe-se, por meio de alguns relatos durante a narrativa, que Pedro Páramo tentou desesperadamente vingar a morte de Don Lucas Páramo, assassinado em uma festa de casamento em Vilmayo, para a qual havia sido convidado como padrinho. A personagem Dorotea, *la Cuarraca*, afirma que Don Lucas foi assassinado por engano e que segundo comentários o alvo era o noivo: “Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir de padrino. Y eso que a don Lucas nomás le tocó de rebote, porque al parecer la cosa era contra el novio. Y como nunca se supo de dónde había salido la bala que le pegó a él, Pedro Páramo arrasó parejo (p. 84).

O trecho acima, iniciado pelo narrador onisciente, revela ao leitor a lembrança que Pedro Páramo guardava de sua mãe na ocasião do assassinato de seu pai. Além disso, corrobora com os comentários sobre as consecutivas mortes que decorreram dessa tragédia. Na segunda metade da narrativa, o leitor tem acesso diretamente aos pensamentos de Pedro Páramo, sem a intervenção do narrador onisciente:

«Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti. ¿Cuántas veces invité a tu padre a que viniera a vivir aquí nuevamente, diciéndole que yo lo necesitaba? Lo hice hasta con engaños (p. 87).

O momento acima reflete a intensa paixão que Pedro Páramo sentia por Susana San Juan e se passa quando Fulgo Sedano, o capataz da fazenda Media Luna informa que Bartolomé San Juan, pai de Susana, foi visto pelas redondezas.

Sobre a divisão do romance em duas partes, Fares (1991) usa a noção de espaço heterotópico, com base na classificação estabelecida por Michel Foucault:

quien clasifica los sitios en utopias y heterotopias. Las primeras señalan lugares que no existen en la realidad, sino solo en la ficción [...] las heterotopías, en cambio, son espacios reales en los que los demás sitios de una cultura aparecen representados, desafiados y/o invertidos (FARES, 1991, p. 124).

tendo em conta esses conceitos o autor aponta que a primeira parte do romance de Rulfo pode ser tomada como um universo utópico que reflete a segunda parte, uma heterotopia¹¹ que tem seu sistema de representação desconstruído.

Conforme mencionamos anteriormente, *PP* se constitui por meio de um mosaico textual permeado pela narrativa de múltiplos narradores por entre diversas linhas sobrepostas de narração, pelas quais a maioria deles está a rememorar eventos em tempos e espaços distintos, que se evanescem e aparecem subitamente durante todo o texto. Como se manifesta o elemento espacial e qual a sua predominância na obra? Quais os modos pelos quais o espaço está apresentado na estruturação da obra e como interatuam com os demais constituintes narrativos como a focalização? Partindo desses questionamentos esperamos expor algumas das diversas faces que o elemento espacial poderá assumir e se relacionar com a tessitura de um texto literário.

¹¹ Para o filósofo Michel Foucault, a heterotopia descreve lugares e espaços que funcionam em condições não hegemônicas, como um navio, que o filósofo considerava heterotópico por excelência.

Propomos, a seguir, algumas reflexões sobre a categoria espaço e as diferentes abordagens que a espacialidade possui na literatura. Ponderações que julgamos necessárias à delimitação do vasto campo no qual a nossa análise está situada. Em seguida efetuaremos uma abordagem mais direta do espaço na obra.

Consta no artigo *Espaços Literários e Suas Expansões* que os estudos direcionados à análise do espaço possuem relevância teórica em diversas áreas do conhecimento, tais como Geografia, Arquitetura¹², Teoria da Arte, Física, Teoria da Literatura, Urbanismo, Semiótica e Filosofia¹³. O artigo é de autoria do professor Luiz Alberto Brandão, no qual define os principais modos segundo os quais a categoria espaço tem sido utilizada em análises literárias, categoria principal de nossa pesquisa. Nesse texto o professor sistematiza de forma preliminar a abordagem do espaço na literatura, pois o espaço é concebido de diferentes formas em análises literárias. Nessa sistematização, a abordagem dos espaços literários foi dividida em quatro modos: representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem. Antes de examinarmos cada uma dessas abordagens, vejamos algumas das “transformações da representação espacial na literatura” (SUGIYAMA, 2009, p.30).

Com base em texto de Zubiaurre, no qual um breve histórico da descrição como um recurso da representação espacial é traçado, Sugiyama (2009) aponta algumas das transformações ocorridas no uso desse recurso no

decorrer da Idade Média aos meados de século XX: inicialmente de um papel secundário de nomeação e indicação de lugares, as descrições passam a assumir, no século XVIII, uma função didático-informativa: durante a segunda metade do XIX, o modelo representativo recorre às descrições como meio de retratação objetiva de um real social, psíquico e histórico em consonância com a perspectiva cientificista; e no século XX, a criação artística abusa deste modelo e o subverte [...] (2009, p.30).

Sendo assim, surge então no século XX, “um novo modelo descritivo, que contradiz, ponto por ponto, o padrão realista e exige a participação ativa do leitor” (Zubiaurre apud Sugiyama, 2009). Para Zubiaurre (2000), há dois vieses no tratamento do espaço, o primeiro viés é sincrônico e associa aspectos semiológicos

¹² Além de possuir estreitas ligações relacionadas ao uso e à percepção dos espaços, a arquitetura, é tema de um dos artigos presentes na coletânea de artigos *Poéticas do Espaço Literário*, volume dedicado à análise do espaço na literatura. A coletânea foi organizada pelos professores Oziris Borges Filho e Sidney Barbosa.

¹³ Segundo Sugiyama (2009), a categoria espaço foi analisada em diversas perspectivas filosóficas em *A Invenção do Espaço*, de autoria de Douglas Santos.

e narratológicos, verificando as relações do espaço com os demais elementos na narrativa; o segundo viés é diacrônico e está relacionado a aspectos temáticos e simbólicos, configurados em espaços antropológicos, topográficos, formais e cronotópicos. Apesar de seu trabalho ter como enfoque obras realistas do século XIX, a autora desenvolve ampla reflexão metodológica sobre os variados enfoques usados em análises do espaço literário antes de prosseguir com as análises sobre o espaço em obras oitocentistas.

Embora os estudos direcionados a análises do espaço em literatura já possuam uma bibliografia razoável e que se encontra em constante expansão, o reconhecimento dessa categoria nos estudos literários é recente. Se comparada ao status e a bibliografia existente de outras categorias de análise no campo dos estudos literários, tais como, personagem, tempo e foco narrativo, a categoria que permeia nossa pesquisa ainda se mostra tímida e precisa de maior visibilidade em estudos literários.

A ausência de estudos relacionados à categoria espaço foi apontada por Osman Lins (1976) em sua tese de doutorado e por Antonio Dimas (1985), em um dos volumes da *Série Princípios*, autores dos quais falaremos mais detidamente adiante. Tendo como base o texto *Breve História do Espaço na Literatura* de Luis Alberto Brandão, Sugiyama (2009) aponta algumas das razões que explicam o papel secundário do espaço em estudos literários, que são

sugeridas pela hipótese de que a Teoria Literária, no processo de sua consolidação como área do conhecimento, buscou estabelecer um objetivo específico tal que a distanciasse tanto da Filosofia quanto de abordagens voltadas para aspectos extrínsecos ao texto literário, sejam eles de natureza histórica, ou psicológica, ou biográfica [...] (p.31, 2009).

Implicando assim, em investigações teóricas com foco em aspectos que são intrínsecos ao texto literário. Brandão apud Sugiyama (2009) sugere que mediante recusa das vanguardas artísticas quanto ao papel da arte como representação da realidade, o espaço concebido como categoria empírica foi preterido, não recebendo conseqüentemente a atenção dos estudos relacionados à literatura.

O espaço adquire um novo status nos estudos literários a partir do Estruturalismo, quando “passa a ser tratado não apenas como categoria identificável em obras, mas como sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica” (SUGIYAMA, 2009 p. 32) reconhecendo que a linguagem possuía

uma espacialidade própria. A partir dessa perspectiva e de seus desdobramentos surgiram duas grandes diretrizes: a primeira se baseando no Pós-Estruturalismo e Desconstrucionismo e a segunda foi delineada pelos Estudos Culturais. Segundo Sugiyama “houve a retomada da noção de *representação*, ou seja, uma mimese que, embora perpassada por mediações, vincula-se a um contexto extra-textual, social e, principalmente, político” (2009, p. 32).

Brandão apresenta quatro amplos modos do tratamento do espaço na literatura, e aponta que além da feição transdisciplinar do espaço ser fonte de “uma abertura crítica estimulante”, a categoria também é multifuncional no âmbito da Teoria da Literatura. Para o autor a variedade dos significados atribuídos ao termo advém “das distintas orientações epistemológicas que conformam as tendências críticas voltadas para a análise do objeto literário”. Essa variedade se traduziria “na definição dos objetos de estudo, nas metodologias de abordagem e nos objetivos das investigações”. Em seguida Brandão faz observações sobre as correntes formalistas e estruturalistas, que tendem a ignorar “a atribuição de um valor ‘empírico’, ‘mimético’, à noção de espaço como categoria literária; e a defender a existência de uma ‘espacialidade’ da própria linguagem” (BRANDÃO, 2007, p. 207).

Para Sugiyama (2009), essa perspectiva apresentada por Brandão reflete o pensamento de autores estruturalistas, tais como Gerrard Genette, Roland Barthes, Roman Jakobson entre outros, para os quais

a linguagem é espacial porque é composta de signos que possuem materialidade. A palavra é uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fale da visualidade, da sonoridade, da dimensão tátil do signo verbal (BRANDÃO apud SUGIYAMA, p. 33, 2009).

A autora aponta ainda, outro argumento trazido por Brandão: “de que tudo que é de ordem das relações é espacial” (2009, p. 33), portanto, a linguagem — quando abordada sincronicamente — possui uma estrutura que é inteiramente composta por relações, fato que também a tornaria espacial.

As referências aos estudos de Brandão se mostraram satisfatórias à nossa pesquisa, devido ao fato de refletirem a abrangência do espaço e de suas formas no campo literário, através de uma sistematização que, “embora de caráter bastante genérico” vai além das “tipologias clássicas sobre o gênero romance nas quais a categoria espaço obteve pouca atenção” (2009, p. 35). Além disso, o texto

apresenta ponderações sobre o tratamento do espaço, por meio das quais podemos relacionar nossa análise sobre a espacialidade presente em *PP*.

A seguir, abordaremos mais detidamente os quatro modos de abordagem do espaço na literatura apontados por Brandão.

Em representação do espaço, o primeiro e o mais recorrente modo de tratamento da categoria em textos literários, o espaço é entendido como cenário ou plano de fundo. Representa “lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação” (BRANDÃO, 2007, p. 208).

Para Sugiyama (2009), nesse modo a categoria espaço não se desvincula de sua dimensão empírica, assumindo funções nas quais “o recurso descritivo predomina e gera questões referentes a efeitos ou a tipos de ambiente narrativos. Ainda nessa forma de abordagem, Brandão faz observações a respeito dos *translatos*, que são representados pelo “espaço social” e pelo “espaço psicológico”. O espaço social expressa fatores históricos, econômicos, culturais e ideológicos, podendo assumir maior ou menor viés determinista. Já o espaço psicológico faz “projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade, entre as quais são bastante comuns a psicanalítica e a existencialista” (BRANDÃO, 2007, p.208).

De todas as vertentes que foram apontadas nessa primeira abordagem do espaço pelo autor, a que está enquadrada no âmbito da representação¹⁴ mostrou-se relacionada às descrições do espaço em *PP*. Tal perspectiva analisa as “polaridades espaciais e a análise de seu uso, tomando-se o espaço como conjunto de manifestações de pares como alto/baixo, aberto/fechado, dentro/fora, vertical/horizontal, direita/esquerda” (Ib, p. 209). Vejamos abaixo um exemplo que possui a manifestação de um desses pares: “El camino subía y bajaba: «Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja».” (p. 06). Ao observarmos tal recordação da perosangem Juan Preciado, perceberemos que o trecho *‘para quem vem (para Comala) desce’*, tem grande valor simbólico, na voz de sua mãe já morta, antecipando ao leitor o purgatório ao qual se encaminha o narrador, pois, se observarmos o significado do nome do vilarejo *Comala*, que é

¹⁴ Por nela se encontrarem “algumas das chaves analíticas mais freqüentes em estudos críticos, quais sejam: o debate sobre as funções, os tipos e efeitos gerados por procedimentos descritivos em contraposição a procedimentos narrativos” (Id, p. 209).

originado da palavra *comal*¹⁵, temos o equivalente ao início de uma descida ao Averno¹⁶: “En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía” (p. 07).

O artigo *Los muertos no tienen tiempo ni espacio: el cronotopo en Pedro Páramo*, de Cristina Fiallega, traz um relevante exemplo de análise nessa direção, pois, além de contemplar os pares e polaridades acima citados, baseia-se em teorias propostas por Lukács, especialmente as que postulam sobre o cronotopo literário. Falaremos um pouco mais desse artigo no tópico seguinte.

Ainda no âmbito das representações, Brandão aponta estudos com base em motivos considerados intrinsecamente espaciais nos quais “valores cuja ressonância simbólica, por vezes essencializada em arquétipos, julga-se relevante” (BRANDÃO, 2007, p. 209). Alguns desses motivos se aplicam ao tópico no qual analisaremos a simbologia dos espaços apresentados em *PP*.

No segundo modo de tratamento, espaço como forma de estruturação textual, estão evidenciados os procedimentos formais, ligados a estruturação textual. Nesse modo “tende-se a considerar de feição espacial todos os recursos que produzem o efeito de simultaneidade” (p. 209).

Segundo Sugiyama (2009) a estruturação espacial da narrativa compreende o

tratamento no qual a temporalidade — a natureza consecutiva da linguagem e a concepção de uma linearidade seqüencial da narrativa — é suspensa em favor da compreensão de uma totalidade alcançável pela percepção simultânea de todo o conjunto que a compõe (p.36, 2009).

Por meio desse modo, verificamos que a estruturação espacial de *PP* possui ampla gama de nuances para análise nesse modo de tratamento. A linearidade seqüencial do romance além de multifacetada assume vias distintas, tecendo um mosaico textual que só passa a produzir sentido quando alcança sua totalidade. Sendo assim, o leitor está convidado a participar ativamente da composição do conjunto.

Sobre o segundo modo de tratamento do espaço, Sugiyama (2009) aponta que “embora as partes do conjunto possam ser delimitadas e apartadas umas das outras, é a articulação e interação entre elas é ‘que lhes concede unidade, a qual só

¹⁵ Vasilhame ou suporte feito de ferro onde se fritam as tradicionais tortilhas mexicanas. Por analogia, Comala seria o lugar onde as almas estão “fritando”, penando.

¹⁶ Segundo Houaiss: “top. lat. Avernus, i 'lago Averno (Campânia), onde os poetas situam uma das entradas para o inferno', p.ext. 'inferno'” (2007).

pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra” (BRANDÃO, apud SUGIYAMA, 2009, p. 36).

No tópico *O espaço textual* Além de verificarmos a representação dos espaços na cidade fantasma, analisaremos algumas das variantes textuais do romance¹⁷. Por meio da organização e distribuição de alguns elementos textuais, verificaremos como tais informações podem interferir na configuração do espaço e como refletem a fragmentada estrutura do romance.

Apesar de esse tipo de análise textual apresentar inicialmente características que podem ser consideradas próximas de uma análise genética, lembramos que o viés dessa análise é sincrônico, pois, associa aspectos semiológicos e narratológicos, por meio da relação entre o espaço e os demais elementos que constituem a narrativa.

Sobre o segundo modo de tratamento do espaço, o qual analisa a espacialidade na estruturação textual, Brandão aponta dois estudos relevantes: *Spatial form in modern literature* de Joseph Frank e *O espaço Proustiano* de Georges Poulet.

Para Joseph Frank as artes plásticas e a literatura seguiram direções que ressaltavam a forma espacial. Em seu ensaio Frank aponta “que o padrão de representação naturalista nas artes plásticas, vigente a partir do Renascimento e predominante até o século XIX, sofre uma ruptura, resultado de uma relação de desequilíbrio entre homem e mundo” (SUGIYAMA, 2009, p. 36), o seu correlato, a literatura, expressaria essa condição através de crescente convergência à espacialização. Partindo da análise de um texto de Flaubert, Frank analisa autores como T.S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust e Djuna Barnes e “apresenta alguns modos pelos quais diferentes escritores lidaram com a questão da forma espacial em suas obras” (p. 37).

Segundo Brandão, Frank procura mostrar na análise desses autores modernos, que o leitor compreenda o espaço em tais obras, não como seqüência, mas como um lapso de tempo. De acordo com Sugiyama (2009), os modos apresentados por Frank, embora variem em complexidade, convergem para uma espacialização do tempo, o que significa “a justaposição de momentos diferentes do

¹⁷ Antes ter recebido uma edição definitiva em 2005 *PP* passou por modificações através de variadas fontes, incluindo revisões do próprio Juan Rulfo.

passado e do presente que elimina a noção de seqüência temporal cronológica pela configuração de uma expressiva unidade estética” (p. 37).

A proposta de Georges Poulet em *O Espaço Proustiano*, sugere que a obra de Marcel Proust seja lida, segundo Brandão, como “série de quadros que se justapõem” (BRANDÃO, 2007, p. 210), sendo assim, a obra de Proust obedeceria a um “princípio geral de descontinuidade” (POULET apud BRANDÃO, 2007, p. 210). Brandão observou também no artigo de Poulet a conjugação de duas concepções de espaço: a concreta, naturalizante, e a abstrata idealizante. Residiria nessas duas concepções o estabelecimento da distinção entre “*lugar* — informações contextualizadoras responsáveis por atribuir concretude às personagens — e *espaço* — ‘espécie de meio indeterminado onde os lugares erram, assim como os planetas no espaço cósmico’” (POULET apud BRANDÃO, 2007, p. 210).

Nas duas abordagens a fragmentação se encontra como a base do texto literário moderno, e assume seu

caráter de mosaico, de série de elementos descontínuos. Pensa-se a literatura moderna como exercício de recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal. Espaço é sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra. Em tais abordagens, verifica-se que o desdobramento lugar/espaço se projeta no próprio entendimento do que é a obra: por um lado, são partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si (segundo, pois, uma concepção relacional de espaço); por outro, é a interação entre todas as partes, aquilo que lhes concede unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra (BRANDÃO, 2007, p. 210).

Ao referir-se aos dois textos sugeridos por Brandão, Sugiyama (2009) aponta que ao prevalecer sobre o tempo, o espaço alcança a significação estética da obra em sua totalidade por meio da construção da simultaneidade.

Seguindo as tendências modernistas e a crescente espacialidade nas obras geradas a partir do início do século XX, Juan Rulfo ao conceber *PP* renovou a literatura mexicana de meados do século e criou uma obra na qual o espaço está em evidência e é evocado durante todo o texto, já a partir de seu simbólico título. Ambos os estudos apresentados por Brandão, refletem a construção da estrutura narrativa de *PP* e podem ser verificados durante toda a narrativa, principalmente na tese de Frank que pode se relacionada através da justaposição presente no romance.

Se observarmos as três linhas narrativas mais fortemente delineadas no romance, veremos que a primeira, narrada por Juan Preciado, se justapõe a

segunda, conduzida pelo narrador onisciente. Na metade do romance, essas duas linhas se justapõem a uma terceira linha, narrada pela personagem Susana San Juan. A justaposição dessas linhas mais fortemente delineadas¹⁸ e a intensa projeção de espaços e tempos distintos que cada uma delas configura, estabelecem a totalidade de eventos e experiências que compõem o microcosmo de Comala, regido pela reiteração intensa do passado, uma breve reminiscência do presente e um futuro de eterno penar.

As distintas configurações de tempos, sobrepujadas e expostas em um fluxo de espaços e cenas evanescentes, além de refletirem a ausência de uma linearidade¹⁹ no romance, tornam “[...] mais densa a espacialidade narrativa enquanto um processo que não apaga as camadas anteriores, mas atualiza garantindo-lhes presença e sentido” (SUGIYAMA, 2009, p. 38).

Atrelada à justaposição, a sobreposição ou superposição, adensa a espacialidade narrativa em *PP*, pois, apesar de novas linhas de narrativas surgirem em meio a linhas já existentes, sobrepondo-se a elas, tais linhas mais tênues — que podem ser periféricas ou manter ligação direta com a trama principal — são necessárias a reconstrução da totalidade da obra e estão intrinsecamente ligadas a peculiar construção da estrutura. Conforme dito acima, os dois primeiros modos de tratamento do espaço serão retomados no tópico *o espaço textual*.

Espaço como focalização, o terceiro modo de ocorrência do espaço sugerido por Brandão,

compreende que é de natureza espacial o recurso que, no texto literário, é responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva, noções derivadas da idéia-chave de que há, na literatura, um tipo de visão. Em sentido mais estrito, sobretudo no âmbito de narrativas realistas, trata-se da definição da instância narrativa: da “voz” ou do “olhar” do narrador. Em sentido mais amplo, trata-se do efeito gerado pelo desdobramento, de todo discurso verbal, em enunciado (produto do que se enuncia, ou aquilo que é dito) e enunciação (o processo de enunciar, a ação de dizer), a qual pressupõe necessariamente um agente, revestido ou não da condição ficcional (BRANDÃO, 2007, p. 211).

Nesse modo de tratamento, o desdobramento de qualquer discurso verbal em enunciado, ou seja, produto do que se diz, e em enunciação, “o processo de

¹⁸ Vale lembrar que por todo o romance existem linhas mais tênues agregadas com narrativas de tamanhos e narradores variados e que contam histórias periféricas.

¹⁹ Se a ideia de linearidade for mantida pela simples sucessão de fatos, como em romances oitocentistas.

enunciar, a ação de dizer”, ou seja, como algo é dito, “pressupõe necessariamente um agente, revestido ou não da condição ficcional” (p. 211).

Segundo Brandão o espaço desdobra-se em espaço observado e espaço em que a observação é possível: “Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar” (p. 211).

Em *PP*, uma narrativa que possui múltiplos narradores e faz uso recorrente de recursos de construção como sobreposição e justaposição, tal modo de tratamento pode ser observado no narrador personagem Juan Preciado, e mais sutilmente em personagens como Susana San Juan, conforme veremos no terceiro capítulo.

Durante toda a primeira parte do romance, Juan Preciado narra suas desventuras por Comala. Desde sua chegada, até o momento em que é revelado que seu relato era de fato um diálogo entre mortos que compartilham a mesma cova, a narrativa de Juan está impregnada de morte. Com exceção das memórias de sua mãe e uma alusão ao povoado pelo qual passou no dia anterior a sua chegada, a relação entre espaço vidente e espaço visto, ou seja, como sua narrativa filtra e considera os espaços, personagens e eventos, é um desdobramento de sua finada condição.

Ao mencionar Pouillon (1974), Sugiyama (2009) aponta que não é o personagem protagonista em si que se revela ao leitor, mas sim, o modo pelo qual os demais personagens são compreendidos pela personagem, ou seja, “a compreensão dos personagens e de suas ações dá-se a partir e de dentro do pensamento daquele personagem protagonista” (p. 45).

O conceito de Pouillon reflete a narrativa de Juan Preciado no momento em que sua parceira de cova revela ao leitor sua condição de finado e ainda coloca em xeque o relato sobre suas experiências pela cidade, principalmente o trecho em que Preciado relembra as circunstâncias que antecederam a sua morte. O conceito de Pouillon (1974) também pode ser aplicado à construção da personagem Pedro Páramo em possível aproximação que retomaremos de forma mais aprofundada no próximo capítulo, que traz ponderações sobre as relações entre espaço e focalização.

O quarto e último modo de tratamento do espaço proposto por Brandão aponta que

a feição espacial da literatura se traduz na alegação de que há uma espacialidade própria da linguagem verbal. Afirma-se que a palavra é também espaço. Gérard Genette, no artigo “La littérature et l’espace”, chega a advogar que “a linguagem [verbal] parece naturalmente mais apta a exprimir as relações espaciais do que qualquer outra espécie de relação (e, portanto, de realidade)” (p. 211).

Partindo dessa premissa, Brandão aponta duas linhas de argumentação, sendo a primeira mais relevante à nossa pesquisa. Nessa linha

considera-se que tudo que é da ordem das relações é espacial. Adota-se novamente o contraste com a categoria temporal: a ordem das relações, que define a estrutura da linguagem, é espacial à medida que é abordada segundo um viés sincrônico, simultâneo, e não diacrônico, histórico (p. 212).

ou seja, “A própria noção de estrutura é considerada prioritariamente espacial” (p. 212).

Com base em observação de Iuri Lotman exposta por Brandão (2007) sobre a estrutura do espaço do texto, na qual aponta que a estrutura textual “torna-se um modelo da estrutura do espaço do universo [...]” (LOTMAN apud BRANDÃO, 2007, p. 212), podemos inferir que em *PP* a aparente falta de estruturação do texto estaria refletindo, como sugere Iuri Lotman, “um modelo da estrutura do espaço do universo” (p. 212) criado por Rulfo.

Nas críticas iniciais do romance, a organização do texto foi alvo de comentários e, conforme Zepeda (2006) recebeu algumas avaliações negativas. Uma delas postulava que esta era muito irregular e apresentava falhas de construção, motivo pelo qual havia várias pontas soltas, ocasionadas pela falta de um núcleo que as amarrasse e as organizasse.

As diversas alternâncias entre as linhas narrativas são permeadas por suspensões no fluxo espaço-temporal que se misturam pelos fragmentos que compõem o romance. Estas alternâncias aliadas à sobreposição e justaposição de camadas narrativas sem uma aparente linearidade só passam a fazer sentido ao refletirem noções de tempo e espaço totalmente alheias as que possuímos e vivenciamos em padrões realistas. Na estruturação da narrativa de *PP* a categoria espaço se desvincula de sua dimensão empírica, assumindo padrões alternativos que segundo Pimentel (1991), representam um intrincado labirinto de espaços em que a morte se prolifera *ad infinitum*.

A proposta se insere na quebra do modelo oitocentista iniciada pela criação artística modernista e que segundo Zubiaurre apud Sugiyama (2009), propõe no século XX um novo modo descritivo que contradiz o padrão realista e passa a exigir de seus leitores participação mais ativa.

3 ANÁLISES DO ESPAÇO NA OBRA DE RULFO

Dois dos trabalhos mais relevantes sobre a análise do espaço na obra de Rulfo foram lançados em 1991: *Los Espacios en Juan Rulfo*, reunião de artigos relacionados à categoria que foram organizados pelo professor canadense Francisco Antolín; e *Imaginar Comala: El espacio en la obra de Juan Rulfo*, tese de doutoramento do professor argentino radicado nos Estados Unidos, Gustavo C. Fares. Na segunda metade da década seguinte, destaca-se o artigo *Los muertos no tienen tiempo ni espacio: el cronotopo en Pedro Páramo*, de autoria de Cristina Fiallega, que faz parte da coletânea de ensaios inéditos *Juan Rulfo: perspectivas críticas*, coordenada por Pol Popovic Karic e Fidel Chávez Pérez, lançada no México em 2007. Estes artigos analisam diversos aspectos inerentes a nossa principal categoria de análise, a qual está fortemente delineada na obra de Juan Rulfo. A seguir, comentaremos brevemente esses trabalhos, alguns deles pioneiros na análise do espaço na obra de Rulfo e que se mostraram relevantes e necessários à nossa pesquisa.

Los Espacios en Juan Rulfo está dividido em três partes: *prelúdio*, que contém uma entrevista com Juan Rulfo, realizada em 1973 e que “nos sitúa en el mundo del autor” (ANTOLÍN, 1991. p.10), seguida pelo artigo *De Azuela a Rulfo*, em que o Antolín compara o estilo de escrita dos dois autores.

A segunda parte, *Comala: espacio degradado*, além de trazer quatro artigos do professor Francisco Antolín que oferecem análises sobre simbologia, mito, arquétipos femininos e sobre Comala como microcosmo do Universo, traz também o artigo *Los caminos de la eternidade*, de Luz Aurora Pimentel, que “guía al lector a través de los espacios laberínticos de *Pedro Páramo* para llevarle a una ‘muerte sin fin’ en que solo proliferan los muertos” (Id, p.10). Por fim, o volume apresenta o capítulo *Luvina: espacio calcinado*, cujos três últimos artigos são dedicados à análise do espaço nos contos de *El llano en llamas*: o primeiro artigo desse segmento do livro estuda as categorias peripécias e hermetismo dos narradores rulfianos, o segundo se ocupa da ironia, recurso narrativo apreciado por Juan Rulfo e no terceiro, o professor Cuesta Abad propõe uma leitura desesperançada do conto *Luvina*, porque Luvina é um árido promontório povoado por “siluetas fantasmales que viven en una constante angustia” (1991, p. 10).

Dessa coletânea, se mostrou mais relevante à nossa pesquisa o segundo capítulo, *Comala: Espacio Degradado*, que é iniciado por um artigo bastante peculiar de autoria de Felipe Convarrubias, intitulado *El marco referencial en la obra de Rulfo*. Em seguida há o artigo *Los caminos de la eternidad*, da professora Luz Aurora Pimentel, que analisa o valor simbólico do espaço em *PP*. Além desses, há mais quatro artigos escritos por Francisco Antolín, organizador da compilação. Três deles estão inseridos diretamente no contexto de nossa pesquisa, *Comala: Microcosmos del universo*, no qual o professor trata Comala como a personagem principal do romance; *El mundo simbólico de Rulfo*, uma caracterização dos símbolos na obra do autor e *Proceso de desmitificación del espacio rulfiano* que aborda a desintegração dos mitos na prosa rulfiana com base em perspectivas teóricas que abordam o tema.

O artigo de Felipe Convarrubias, *El marco referencial en la obra de Rulfo*, foi inicialmente publicado na revista *Foto Zoom de México*, em 1986, com o título *El día en que Juan Rulfo nos llevó al llano a conocer los tamarindos* e foi concebido a partir de uma ideia do chefe do departamento de Bellas Artes de Jalisco, que consistiu em convidar Juan Rulfo a percorrer os povoados do sudeste daquele estado, gerando material necessário para uma edição especial da revista (mapas, fotos, textos e referências) que ficaria a cargo de Convarrubias e que o próprio Rulfo contribuiria. Com uma equipe de oito pessoas, o escritor visitou durante um fim de semana alguns dos espaços que lhe serviram de inspiração e que figuram em sua obra, como os povoados de Sayula, San Gabriel e San Juan Luvina. A viagem teve momentos interessantes em que se misturavam realidade e ficção, com membros da equipe perguntando nos povoados por personagens e lugares descritos na prosa rulfiana.

Apesar de a viagem não ter resultado em uma edição especial da revista como fora previsto, esse breve artigo mostrou que especulações feitas sobre a relação desses lugares com a obra de Rulfo, principalmente no que concerne às personagens, espaços e situações, não passam disso e costumam resultar em simples biografismo e pouco contribuiriam para uma análise consistente da relevância de tais espaços em textos do autor. Mesmo assim, esse artigo se encaixa nos níveis mais básicos da representação literária do espaço em sua dimensão empírica, pois, segundo Sugiyama (2009), não demanda questionamentos

ontológicos e/ou epistemológicos considerando o espaço apenas como plano de fundo, e que define o lugar no qual a narrativa é originada e se desenrola.

Para Luz Aurora Pimentel, os graus de indeterminação e desestabilização narrativos em *PP* são tão abissais que o grande feito durante sua leitura está em decidir, a cada passo, quem fala, onde e quando ocorrem os eventos e com quem eles se passam. No artigo *Los caminos de la eternidade*, a professora analisa o valor simbólico do espaço no romance de Rulfo, o qual considera um labirinto textual de múltiplas vozes:

Es un laberinto textual que multiplica sus voces para evadirnos pero también para envolvernos; para hacer discontinuo el tiempo y darnos la ilusión de un devenir sin tiempo; para apresarnos en el espejismo de la convergencia de todos los tiempos y la simultaneidad de todos los espacios (PIMENTEL, 1991, p. 40).

Apesar de estarem constituídas em um mundo no qual a miséria do campo mexicano e a realidade de suas lutas revolucionárias encontrem-se situados em um tempo histórico e um espaço geográfico precisos, aparecem no texto apenas como murmúrio fragmentado de vidas que já não existem, e que se repetem num devir sem fim.

São vozes que não se refletem em uma realidade plausível, mas em uma realidade eterna, fantasmagórica, lúgubre e surreal, de gente que já morreu e que vaga por um povoado deserto a recordar anseios e a purgar suas culpas. Ao analisar a estrutura do romance de Rulfo, a autora diz que a mesma se constrói com base em uma teia de fragmentos que convergem em um intenso fluxo espaço-temporal criando efeitos intensos de descontinuidade, elipses e de constante retorno, que só encontram sentido por representarem uma realidade alternativa em que as linhas que separam vida e morte foram rompidas.

Pimentel dividiu sua proposta de análise do espaço em *PP* em três partes, “[...] *tres grandes espacios que organizan el relato y que son capaces de articular significaciones de tipo simbólico*” (Id, p. 43). Na primeira analisa o espaço ideal, fértil e agradável de Comala, situado num passado remoto, quase mítico. Estes espaços estão representados nas vozes dos pais de Juan Preciado. Inicialmente por Dolores, sua mãe, que segundo Preciado lhe

dio sus ojos para ver: «Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro.

Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche». Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre (p. 06).

Em seguida a Comala idílica surge representada nas recordações de seu pai, Pedro Páramo:

«Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. "Ayúdame, Susana." Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. "Suelta más hilo." »El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra (p. 14-15).

Ambos os espaços são gerados por meio de recordações em que se apresentam “todos los tiempos y todos los ciclos [...]” (PIMENTEL, 1991, p. 50). Para a autora esses espaços representados pelas recordações de uma Comala idílica configuram uma unidade espacial e ideológica, “*tonal y temática*, a pesar de su extraordinária discontinuidad textual” (p. 51).

A descontinuidade textual desses diálogos também reflete o espaço criado pelas recordações, que podem ser involuntárias e também podem mesclar mais de uma ocasião em tempos distintos. Como nas recordações de Pedro Páramo sobre sua amada Suzana. Essas recordações iniciais de Suzana são mostradas ao leitor pelo narrador onisciente, e mesclam dois momentos de recordação de Pedro Páramo em espaços totalmente distintos: a primeira recordação acontece na camada narrativa introduzida pelo narrador onisciente, que apresenta o jovem Pedro Páramo trancado no banheiro em uma tarde chuvosa recordando suas brincadeiras com Suzana. Momentos agradáveis em que os dois soltavam pipa e se divertiam inocentemente.

Em uma segunda camada, nesse mesmo fragmento, Pedro Páramo recorda aqueles momentos em um espaço não identificado e sem referência à época em que aconteceu, o que nos remete ao fluxo espaço-temporal que rege o microcosmo de Comala, no qual os mortos não precisam de referências empíricas, pois, não possuem tempo e nem espaço definidos:

«De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina.» [...] «A centenares de metros, encima de todas las nubes,

más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras» (p. 16).

Tal recordação pode ser dar no “espacio sin devenir y, sin embargo, eternamente cambiante; [...]” (p. 51) que rege a Comala fantasmagórica e repleta de almas penadas, vozes e murmúrios dos relatos de Juan Preciado, ou pode ter acontecido na época em que Pedro Páramo desistiu de tudo e se entregou ao abandono de suas posses e passava os dias a recordar sua amada Suzana. No dia em que Suzana foi enterrada, havia festa em Comala, fato que encheu Pedro Páramo de ódio e que ocasionou o total abandono de suas terras:

La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja. Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. Allá había feria. Se jugaba a los gallos, se oía la música; los gritos de los borrachos y de las loterías. Hasta acá llegaba la luz del pueblo, que parecía una aureola sobre el cielo gris. Porque fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala:
— Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.
Y así lo hizo (p. 124).

Na segunda parte de sua proposta Pimentel analisa a Comala infértil, convertida em páramo e que simbolicamente nomeia o seu algoz. Esta é a Comala que encontra Juan Preciado:

Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo.
— Hace calor aquí — dije.
— Sí, y esto no es nada — me contestó el outro —. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija (p. 7-8).

A cidade é descrita pelo tropeiro e meio irmão de Juan Preciado como um lugar que fica sobre as brasas da terra, bem na boca do inferno. Essa descrição se afasta bastante do que Juan Preciado esperava encontrar, já que vinha cheio de ilusões e de lembranças das belas recordações que costumava ouvir de sua mãe. Sobre as duas concepções da cidade que são projetadas por Juan Preciado, Pimentel aponta que:

Si por contigüidad con el espacio de Dolores el arriba pudiera sugerir la contemplación de la tierra prometida *aquí y ahora*, el abajo al que ha quedado reducida Comala la convierte ‘en la mera boca del infierno’, nuevo

espacio mítico que dissipa al de la tierra prometida y que se opone al de paraíso perdido: arriba la frescura y la vida; abajo el calor infernal y la muerte (1991, p. 54).

A Comala encontrada por Juan Preciado é um povoado sem ruídos, “sin aquel ‘rumor viviente’, sin aquellos murmullos de vida” (p. 55), rumores que são encontrados em povoados onde há vida, como Sayula, povoado pelo qual Juan Preciado passou no dia anterior a sua chegada a Comala, onde só os mortos murmuram: ruídos e vozes “*puros murmullos de muerte*” (RULFO apud PIMENTEL, p. 55).

Na terceira parte do artigo, *El purgatorio de Comala: Los Espacios intermedios de devenir del tiempo*, são analisados os espaços intermediários do passado real de Comala, como imagens fragmentárias de destruição gradual da natureza e de toda relação harmoniosa entre o homem e seu entorno. E na quarta e última parte do artigo, *El espacio interior: fragmentación e extinción de la luz* a autora compara os espaços que ganham forma através das recordações e nos quais a presença da luz é constante e agrega-se a outros elementos para iluminá-los e dar-lhes vida. E em seguida os contrapõe com os espaços intermediários do passado em que “la ausencia cada vez más prolongada de la luz del sol, se empiecen a multiplicar las descripciones de la luz atraída e refractada por el ser humano” (p. 62).

Em *Comala: Microcosmos del universo*, Francisco Antolín apresenta a cidade fantasma, “[...] el espacio de la condenación” (ANTOLÍN, 1991. p. 74), como personagem principal de *PP* e faz interessante afirmação acerca da cambiante focalização adotada na narrativa: “[...] una novela muerta que trata de muertos y desde el ángulo de la *post mortem*, los hechos adquieren dimensiones eternas e infinitas, pues los muertos no tienen tiempo ni espacio” (p. 67).

Outros pontos relevantes tratados por Antolín se baseiam no processo de desintegração do povoado, em que discute as quatro etapas do modelo do *eterno retorno* proposto por Mircea Eliade: paradisíaca, dissolução paulatina, decomposição total e regenerativa. Antolín conclui suas considerações sobre Comala, sugerindo a impossibilidade de regeneração do lugar, “un espacio infernal, [...] el microcosmos del mundo...” (p. 74).

No breve artigo *El mundo simbólico de Rulfo*, Antolín descreve as principais características dos símbolos rulfianos, ambiguidade, ambivalência, *bisemia* ou polisemia. Símbolos que pertencem em sua maioria ao mundo campesino. Na

segunda parte do artigo, dedicada a *PP*, o professor analisa as dualidades vida/morte, Comala edênica/Comala infernal e o pessimismo integral de Rulfo, ao conceber uma cidade que é um “[...] espacio vacío, un cementerio donde yacen las ilusiones y deseos de los hombres” (p. 83) e personagens repletos de desesperança, fracassos e culpa.

Retomando o autor Mircea Eliade, entre outros estudiosos do mito em literatura, o professor Antolín analisa em *Proceso de desmitificación del espacio rulfiano* a quebra (trituração, em suas palavras) e a ausência de mitos nas histórias do autor mexicano. Segundo o professor, se os mitos dão vida e sentido às ações do homem, os homens criados por Juan Rulfo não têm razão para existir. Há naquelas histórias o que ele chama de “desmitificação”, a qual ocorre em vários níveis: familiar, social e político econômico. Esta desmitificação geral “supone la ausencia de acciones heroicas, de proyectos colectivos de mejora, de líderes respetados y queridos” (p. 88).

Antolín identifica no romance de Juan Rulfo o triunfo do anti-heroísmo: a solidão devoradora, a falta de comunicação e a tirania. No momento final do artigo, aponta a grande ironia nas viagens arquetípicas das personagens de Rulfo, como a que fez Juan Preciado, a qual resultou em sua morte, exatamente na encruzilhada de caminhos de Comala, lugar próximo à casa dos irmãos incestuosos.

Lançado em 1991, mesmo ano de lançamento da coletânea de artigos organizada por Francisco Antolín, o livro *Imaginar Comala: El espacio en la obra de Juan Rulfo*, figura entre os mais sérios e relevantes estudos sobre a análise do espaço na obra de Juan Rulfo. Fruto da tese de doutorado de Gustavo C. Fares, o trabalho minucioso desenvolvido nessa pesquisa analisou diversos aspectos do espaço, não só em textos literários de Rulfo, mas também em seus textos para cinema e a sua obra fotográfica.

Dividido em quatro momentos, a saber: *El espacio en la obra de Juan Rulfo*; *Cuentos*; *Pedro Páramo* e *Rulfo Visual*, dois se mostraram relevantes à nossa pesquisa, *el espacio en la obra de Juan Rulfo* e *Pedro Páramo*. O capítulo *el espacio en la obra de Juan Rulfo* está dividido nas análises de referentes espacial e temporal, diacrônico e sincrônico, e se subdivide em: análises do espaço físico, do espaço literário, espaço do referente e espaço criado. O capítulo dedicado à análise

de *PP* traz estudos com base em todos os referentes espaciais citados acima, mais o espaço textual.

Para o professor Gustavo Fares, o espaço do texto no romance de Rulfo trouxe grande inovação para a literatura mexicana: “El espacio del texto de la novela es uno de los elementos más importantes en su construcción y en él se encuentra la novedad que la obra aportó a las letras mexicanas”²⁰ (FARES, 1991, p.117).

Segundo o autor, que analisou a obra do autor mexicano a luz da psicanálise e da estética, o espaço na obra rulfiana está concebido através de Comala povoado imaginário de cenário de *PP*.

Dos estudos relacionados ao espaço na obra de Rulfo publicados recentemente, destaca-se *Los muertos no tienen tiempo ni espacio: el cronotopo en Pedro Páramo*, de Cristina Fiallega, incluído em *Juan Rulfo: perspectivas críticas*, coletânea de ensaios inéditos publicada em 2007. A proposta desse artigo parte de um comentário feito por Juan Rulfo em uma entrevista cedida a Joseph Sommers, no qual falava sobre a ruptura do eixo espaço-temporal em seu romance: “... los muertos — dijo en esa ocasion — no tienen ni tiempo ni espacio” (SOMMERS apud FIALLEGA, 2007). Parafrazeando o autor, Fiallega diz que Rulfo afirma que na morte desaparecem os pontos de referência que nos colocam em uma dimensão cronotópica. Com base no conceito do cronotopo, criado por Mikhail Bakhtin, e na teoria de ressemantização por parte do leitor, criada por Umberto Eco, a autora analisa a alegórica jornada de Juan Preciado, que ao se dirigir a Comala faz uma viagem *centrípeto* “del lecho de muerte al lecho de muerto” (FIALLEGA, p. 118, 2007) e do cronotopo ausente na jornada *centrífuga* da personagem Pedro Páramo, que termina com as consequências que a morte de sua amada Susana San Juan teve em sua vida, no seu rancho Media Luna e em Comala.

3.1 O ESPAÇO TEXTUAL

Em sua tese de doutorado, *Imaginar Comala: el espacio en la obra de Juan Rulfo*, o professor Gustavo Fares adota a divisão da obra em duas partes, que segundo ele é aceita pela maior parte da crítica e apresenta duas possíveis

²⁰ O espaço do texto no romance é um dos elementos mais importantes em sua construção e nele se encontra a novidade que a obra trouxe às letras mexicanas (tradução nossa).

interpretações para essa divisão do romance. A primeira é construída com base nas duas descrições de Comala, uma utópica e outra infernal que estão ligadas pelos acontecimentos da vida de Pedro Páramo. Essas duas metades do romance são caracterizadas por dois pontos de vista: o primeiro se baseia em relatos baseados em imagens ligadas a vida e o segundo parte de uma perspectiva de morte “y ambas van construyendo el espacio de Comala” (FARES, 1991, p. 119). A segunda interpretação se baseia na morte de Juan Preciado como elo entre as duas metades do romance. Fares afirma que nessa segunda leitura da divisão da obra a estrutura do texto adquire caráter “especular, y que la segunda parte es la imagen invertida de la primera, y viceversa” (p. 120). Segundo Luis Harss: “*Pedro Páramo* es una cara de un espejo roto, una imagen que se va componiendo gradualmente en la superficie de aguas revueltas” (HARSS apud FARES, p. 120).

Conforme mencionado anteriormente, a narrativa não está dividida por capítulos, Rulfo a dividiu em uma série de fragmentos sutilmente separados. Segundo Fares (1991), essa série de fragmentos não obedece a relações de ordem casual e nem está vinculada a uma ordem cronológica, criando uma estrutura textual que além de ser complexa em si, torna-se ainda mais complicada, pelo fato de que não existe um texto único de *PP*, e as variações existentes nas edições possuem importância para a leitura. Os fragmentos podem variar em quantidade, divisão e em extensão, a depender da edição consultada²¹. Além disso, Gustavo Fares ressalta a importância dessa divisão, tanto do ponto de vista estético, quanto no conceitual:

Esta división en partes juega un papel fundamental, tanto desde el punto de vista estético com conceptual, ya que es a través de Ella que Rulfo propone la desestructuración de un espacio, presenta um âmbito novo, y critica, al mostrarlo, al heredado de la Revolución (FARES, 1991, p. 118).

Pimentel (1991) aponta diversas mudanças significativas entre as edições que analisou do romance, principalmente nos critérios de divisão entre os fragmentos, que segundo a autora, foram aprimorados durante as revisões do texto. Para Fares (1991) essas variações textuais estão evidenciadas em três terrenos: na estrutura,

²¹ Em *Juan Rulfo: Toda La Obra* (1992), Sergio López Mena analisou, comparou e comentou seis variantes de *PP* para compor a versão do romance apresentada no volume. Essas edições vão da primeiríssima versão completa do texto com 127 páginas, que Rulfo entregou ao Fondo de Cultura Económica, até a edição incluída em *Obras: Juan Rulfo* (1987). Além disso, o professor incluiu e comparou em seus comentários alguns fragmentos que iriam fazer parte do romance. Esses fragmentos foram lançados respectivamente nas revistas *Las Letras Patrias*, *Revista de la Universidad de México* e *Dintel*, todos editados em 1954.

nas palavras e na pontuação. Segundo o autor a pontuação “ayuda a distinguir entre las conversaciones inmediatas, las recordadas, lo pensamientos no hablados, o los contatos a uno mismo en alta voz, tanto en el caso de los vivos como en el de los muertos” (1991, p. 118). Um dos aspectos abordados pelo autor sobre a fragmentada estrutura do romance versa sobre a relação da fragmentação do texto com a técnica cinematográfica da montagem,

en la qual dos imágenes se presentan yuxtapuestas para producir un tercer elemento cuyo sentido es diferente a la suma de los que lo producen [...] y esto hace Rulfo al estructurar *Pedro Páramo* como una suma de fragmentos cuya configuración general en el espacio textual se asemeja a un mosaico o a un espejo roto (p. 118-119).

Para Ramírez, Rulfo utiliza técnicas do cinema ao realizar a transição de um fragmento para outro, “como son la repetición de elementos, frases, fragmentos, imágenes, y hasta transiciones falsas, en las que se utiliza una misma frase o palabra, para dar passo a un fragmento radicalmente distinto en cuanto a su espacio, personajes o acción” (RAMÍREZ apud FARES, 1991, p. 119). Além disso, Fares (1991) identifica outras técnicas narrativas relacionadas ao cinema como o *flashback* e o *flash-forward*, recursos que servem para antecipar e explicar fatos da história. Sobre a construção do romance Joseph Sommers afirma que:

La estructura también ayuda a borrar las divisiones entre realidad e irrealidad, divisiones que deben ser minadas para poder afirmar la presencia de elementos míticos y mágicos en el alma del hombre. Estéticamente la forma laberíntica se destaca en contraposición a la elementalidad del lenguaje. Esta interacción entre simplicidad y complejidad es una nueva cualidad distintiva en la novela mexicana (SOMMERS apud FARES, 1991, p. 119).

PP apresenta uma elaborada estrutura que “se move entre diferentes tempos, em distintos planos narrativos e em suas páginas rompem-se todas as fronteiras entre os vivos e os mortos” (NEPOMUCENO, 2008, p. 11). Tal rompimento criou ao longo do texto uma aparente falta de estrutura. O romance constrói uma grande metáfora espaço-temporal em que há sim uma estrutura, mas uma estrutura que segundo o próprio Rulfo é construída por meio “[...] de fios suspensos, de cenas cortadas, pois tudo ocorre em um tempo simultâneo que é um não-tempo” (BAEZ, 1990, p. 32). Rulfo buscou um caminho alternativo às práticas literárias de sua época ao tentar

“[...] rompimento e inversão com a hierarquia e a estética tradicional do texto, na medida em que, o verossímil e o inverossímil se incorporam,

subvertendo as práticas ritualizadas dos discursos até então praticados e inauguram um novo fazer poético, onde as minorias são convocadas a integrar a nova trama discursiva e a contribuir na desconstrução do discurso hegemônico no contexto latino-americano” (PEDROSO, 2009, p. 151).

Atribuindo, dessa forma, grande importância à perspectiva dos narradores, produto daquele espaço de experiência e de um horizonte repleto de buscas e expectativas frustradas, ilusões e vários sonhos desfeitos.

Obcecado pelo corte, polimento e estruturação de seus textos, Rulfo fez questão de tentar eximir ao máximo a presença de um narrador onisciente nos moldes do Realismo-Naturalismo em seu romance. Para isso, criou uma cidade fantasma repleta de personagens fantasmas e um sutil narrador onisciente em terceira pessoa, que poderá facilmente passar despercebido pelo leitor, devido a sua forma poética e onírica de narrar, intercalada suavemente na tessitura dos diversos diálogos e relatos das almas em pena que perambulam incessantemente por Comala. Esse narrador é responsável pela primeira das diversas mudanças de focalização, ao introduzir informações sobre o passado da personagem Pedro Páramo, que surge em um diálogo com a mãe durante sua infância. Essa mudança de focalização que é precedida, assim como outras, de poéticas e oníricas descrições de elementos naturais, como a chuva e o ar, está intercalada à narração que abre o romance feita por Juan Preciado, que o leitor descobrirá mais tarde, ser elipse de um longo diálogo que está acontecendo entre Preciado e sua interlocutora em uma cova compartilhada.

Sem intervenções, descrições muito detalhadas e julgamentos, os diálogos e relatos dessas finadas personagens vão delineando livremente a narrativa e através das vozes de seus narradores projeta-se na estrutura narrativa de *Pedro Páramo* um espaço multifacetado construído por meio de elipses e de cambiante focalização, enlaçadas pelas tênues linhas que vão unindo os fragmentos que correspondem à complexa estruturação e constituição do texto.

Com a experiência obtida na elaboração dos contos em que naturalmente a economia nos meios narrativos prevalece, Juan Rulfo optou por retirar tudo o que considerava desnecessário ao romance, às vezes impossibilitando e dificultando a identificação de personagens, ou do tempo e do espaço onde ocorriam os eventos ou os diálogos. Segundo Korzun (2010), “o fato de o autor relatar em poucas palavras um acontecimento diegético, abre espaço ou vazios narrativos para

reflexões [...]” (p. 65), conforme observamos nos dois trechos no início do décimo terceiro fragmento²²:

«HAY AIRE Y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces... Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar. (p. 27)
»Pero no para ti, Miguel Páramo, que has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia» (p. 28).

Nesses trechos acima, a utilização do elemento textual denominado *aspas francesas*, — que aparece em vários momentos do texto — poderá ser valiosa, pois, costuma indicar mudança de voz, tempo ou espaço. No primeiro trecho esse elemento aparece apenas no início do parágrafo “«” provavelmente indicando a voz de mais uma das almas penadas de Comala procurando redenção. No trecho seguinte as *aspas francesas*, dessa vez indicando para a direita “»” servem para delimitar, e apesar de novamente não haver indicação da personagem, espaço ou tempo em que ocorreu tal comentário sobre o destino²³ do filho de Pedro Páramo, pode-se inferir que o responsável seja o padre Rentería, pároco da cidade nos tempos de Páramo. Pois, logo após o trecho entre *aspas francesas* para a direita, a voz muda novamente para o narrador onisciente, que permite ao leitor saber o que aconteceu na ocasião do velório e da missa de corpo presente pela alma de Miguel Páramo. Nessa terceira mudança de voz não há marcas textuais, já que o narrador situa os espaços e personagens que participaram do ocorrido:

El padre Rentería dio vuelta al cuerpo y entregó la misa al pasado. Se dio prisa por terminar pronto y salió sin dar la bendición final a aquella gente que llenaba la iglesia.
— ¡Padre, queremos que nos lo bendiga!
— ¡No! — dijo moviendo negativamente la cabeza —. No lo haré. Fue un mal hombre y no entrará al Reino de los Cielos. Dios me tomará a mal que interceda por él.
Lo decía, mientras trataba de retener sus manos para que no enseñaran su temblor.
Pero fue.
Aquel cadáver pesaba mucho en el ánimo de todos. Estaba sobre una tarima, en medio de la iglesia, rodeado de cirios nuevos, de flores, de un padre que estaba detrás de él, solo, esperando que terminara la velación (p. 28).

²² Todas as citações de *Pedro Páramo*, exceto quando indicado, são da edição mexicana com o texto definitivo da obra estabelecido pela Fundación Juan Rulfo, lançada pela editorial RM em 2005.

²³ Miguel Páramo morreu ao cair de seu cavalo quando tentava pular um muro que seu pai havia construído para cercar terras de forma invasiva e irregular.

Inferimos que tenha sido o padre Rentería que tenha comentado sobre o destino de Miguel no trecho entre aspas francesas, não apenas devido ao fato do narrador oniscinete guiar o leitor ao evento da missa de Miguel Páramo logo após o trecho, e sim por que apenas o padre sabia da condenação de Miguel, que apesar dos pedidos da paróquia e de seu pai ter tentado comprar seu perdão:

El padre Rentería pasó junto a Pedro Páramo procurando no rozarle los hombros.
Levantó el hisopo con ademanes suaves y roció el agua bendita de arriba abajo, mientras salía de su boca un murmullo, **que podía ser de oraciones** (grifo nosso). Después se arrodilló y todo el mundo se arrodilló con él:
— Ten piedad de tu siervo, Señor.
— Que descanse en paz, amén — contestaron las voces.
Y cuando empezaba a llenarse nuevamente de cólera, vio que todos abandonaban la iglesia llevándose el cadáver de Miguel Páramo.
Pedro Páramo se acercó, arrodillándose a su lado:
— Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su hermano, que según rumores fue cometido por mi hijo; el caso de su sobrina Ana, violada por él según el juicio de usted; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir. Pero olvídense ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado.
Puso sobre el reclinatorio un puño de monedas de oro y se levantó:
— Reciba eso como una limosna para su iglesia (p. 28-29).

Mesmo reticente o padre clama desesperadamente pela sua danação:

El padre Rentería recogió las monedas una por una y se acercó al altar.
— Son tuyas — dijo —. Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo o lo injusto, que todo nos es dado pedir... Por mí, condénalo, Señor (p. 29).

Apesar de o narrador onisciente permirtir o acesso aos pensamentos e aos fardos que o pároco de Comala carregava, no final do fragmento ainda persiste a dúvida quanto à condenação de Miguel Páramo e se foi de fato o Padre Rentería o responsável pelo comentário entre as aspas francesas direcionadas à direita, cabendo ao leitor discerni-lo:

Y cerró el sagrario.
Entró en la sacristía, se echó en un rincón, y allí lloró de pena y de tristeza hasta agotar sus lágrimas.
— Está bien, Señor, tú ganas — dijo después (p. 29).

Em um fragmento mais a frente o elemento textual *aspas francesas* é usado novamente:

«Fulgor Sedano, hombre de 54 años, soltero, de oficio administrador, apto para entablar y seguir pleitos, por poder y por mi propio derecho, reclamo y alego lo siguiente...» (p. 36).

Dessa vez apresentam configuração diferente, nesse trecho as aspas são usadas da mesma forma que as aspas inglesas “”, usadas geralmente para indicar um diálogo no texto. A sutil mudança de direção nas aspas francesas que fecham o trecho se configura em uma mudança bem nítida em relação ao trecho anterior. Aqui o narrador onisciente indica não só a personagem responsável pela afirmação, como também situa o espaço e a ocasião em que se passou a conversação: “Eso había **dicho** cuando levantó el acta contra actos de Toribio Aldrete. Y terminó: “**Que conste mi acusación por usufruto**” (grifo nosso) (p. 36). A ocasião em questão é o assassinato de Toríbio Aldrete, personagem que reivindicava parte de suas terras roubadas por Pedro Páramo com a ajuda de seu capataz e braço direito Fulgor Sedano. O assassinato acontece na pensão de Eduviges Dyada, que cede um dos quartos a Fulgor:

— Oye, Viges, ¿me puedes prestar el cuarto del rincón?
— Los que usted quiera, don Fulgor; si quiere, ocúpenlos todos. ¿Se van a quedar a dormir aquí sus hombres?
— No, nada más uno. Despreocúpate de nosotros y vete a dormir. Nomás déjanos la llave.
— Pues ya le digo, don Fulgor — le dijo Toribio Aldrete—. A usted ni quien le menoscabe lo hombre que es; pero me lleva la rejodida con ese hijo de la rechintola de su patrón.
Se acordaba. Fue lo último que le oyó decir en sus cinco sentidos. Después se había comportado como un collón, dando de gritos (p. 37).

Esse é o mesmo quarto que anos depois o fantasma de Eduviges reserva para Juan Preciado:

— Éste es su cuarto — me dijo.
No tenía puertas, solamente aquella por donde habíamos entrado. Encendió la vela y lo vi vacío.
— Aquí no hay dónde acostarse — le dije.
— No se preocupe por eso. Usted ha de venir cansado y el sueño es muy buen colchón para el cansancio. Ya mañana le arreglaré su cama. Como usted sabe, no es fácil ajuarear las cosas en un dos por tres (p. 12-13).

que só fica sabendo o que aconteceu naquele recinto quando encontra a personagem Damiana Cisneiros, logo depois de ouvir um grito lancinante:

— Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara; para que su cuerpo no encontrara reposo (p. 36).

A partir desse momento da narrativa os mistérios sobre os fantasmagóricos habitantes de Comala e sobre o próprio Juan Preciado se intensificam, conforme demonstra o seu diálogo com a personagem Damiana Cisneiros, que foi sua babá:

No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta.
— Fue doña Eduviges quien abrió. Me dijo que era el único cuarto que tenía disponible:
— ¿Eduviges Dyada?
— Ella.
— Pobre Eduviges. Debe de andar penando todavía (p. 36).

Na continuação desse diálogo são colocadas várias das questões que permeiam o romance, tais como: existe alguma personagem com vida no povoado? Essa entre inúmeras outras questões as marcas textuais por si só não conseguem responder. Mas além desse questionamento, fica claro que os níveis de comunicação entre os mortos são variados, isso se reflete no modo como eles encaram sua condição e a forma na qual surgem e desaparecem. O diálogo entre Juan Preciado e Damiana Cisneiros ilustra a variação entre esses níveis e traz a tona o questionamento:

»Sí — volvió a decir Damiana Cisneros —. Este pueblo está lleno de ecos. Yo ya no me espanto. Oigo el aullido de los perros y dejo que aúllen. Y en días de aire se ve al viento arrastrando hojas de árboles, cuando aquí, como tú ves, no hay árboles. Los hubo en algún tiempo, porque si no ¿de dónde saldrían esas hojas?
»Y lo peor de todo es cuando oyes platicar a la gente, como si las voces salieran de alguna hendidura y, sin embargo, tan claras que las reconoces. Ni más ni menos, ahora que venía, encontré un velorio. Me detuve a rezar un padrenuestro. En esto estaba, cuando una mujer se apartó de las demás y vino a decirme:
»-¡Damiana! ¡Ruega a Dios por mí, Damiana!
»-¿Qué andas haciendo aquí? — le pregunté.
»Entonces ella corrió a esconderse entre las demás mujeres.
»Mi hermana Sixtina, por si no lo sabes, murió cuando yo tenía 12 años. Era la mayor.
Y en mi casa fuimos dieciséis de familia, así que hazte el cálculo del tiempo que lleva muerta. Y mírala ahora, todavía vagando por este mundo. Así que no te asustes si oye ecos más recientes, Juan Preciado (p. 44-45).

O professor Gustavo Fares (1991), aponta que por meio do espaço textual — um dos tópicos da sua tese — e dos recursos usados para moldá-lo, é possível identificar as intervenções do narrador onisciente, que estão paralelas ao monólogo interior de algumas personagens como Pedro Páramo. Além disso, é possível identificar os pensamentos de Fulgor Sedano, diálogos entre personagens

secundários, como os que são proferidos pelos peões da Media Luna e um conjunto indefinido de vozes, murmúrios, ecos e gritos. Esse espaço do texto se reflete em um *referente espacial* denominado *espaço literário*, que segundo Fares “En *Pedro Páramo*, el lugar de Comala es el lenguaje” (p. 115). A união entre espaço textual e espaço literário compõe o universo de Comala. Ambos os espaços surgiram a partir de elementos existentes, alguns deles topônimos do estado de Jalisco, no México. A través da combinação de referências existentes aliadas a linguagem usada no romance, Juan Rulfo “presenta un espacio enriquecido com características que permiten calificarlo como creado, un ámbito en donde la totalidad de los fragmentos es más importante y significativo que la suma das partes que lo componem” (FARES, 1991, p. 114).

Um dos aspectos relacionados à estrutura do texto e a sua divisão, desempenha papel fundamental na obra, tanto do ponto de vista estético, como conceitual, pois, segundo Fares (1991) “[...] es a través de ella que Rulfo propone la desestructuración de un espacio, presenta un ámbito nuevo, y critica, al mostralo, al heredado de la revolución” (p. 118). Apesar de o professor Gustavo Fares abordar com frequência o conto *Luvina*, presente na coletânea *El llano em llamas* — livro de estreia de Juan Rulfo — acreditamos que a divisão peculiar e fragmentada do romance também estaria esboçada no espaço literário do primeiro conto dessa coletânea, denominado *Nos han dado la tierra*:

Nos dijeron:

— Del pueblo para acá es de ustedes.

Nosotros preguntamos:

— ¿El Llano?

— Sí, el Llano. Todo el Llano Grande.

Nosotros paramos la jeta para decir que el Llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río. Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados causarinas y las paraneras y la tierra buena. No este duro pellejo de vaca que se llama el Llano.

Pero no nos dejaron decir nuestras cosas. El delegado no venía a conversar com nosotros. Nos puso los papeles en la mano y nos dijo:

— No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos.

— Es que el Llano, señor delegado...

— Son miles e miles de yuntas.

— Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche hay agua (RULFO, p. 10, 1996).

Com refinada ironia, por meio dos falares dos campesinos mexicanos, Rulfo ilustra nesse conto algumas das sequelas da Revolução Mexicana e sua implicação na sonhada reforma agrária e na luta para que os indígenas reouvesssem as terras que

lhes haviam sido expropriadas. Os camponeses recebem a terra que tanto almejavam, mas a terra não passa de um imenso páramo, onde não há água nem para um *gargarejo*. Essa distribuição irregular e enganosa se encaixaria perfeitamente na estrutura textual e na divisão por fragmentos irregulares proposta por Juan Rulfo.

3.2A SIMBOLOGIA DOS ESPAÇOS NARRADOS

A simbologia dos espaços de Comala já se delineia fortemente na gestação do romance, conforme observou Diógenes Farjado Valenzuela. Com base em texto de Octávio Paz, Valenzuela (1989) aponta que o título final do romance enfatiza o caráter mítico-épico do personagem central: Pedro representaria o fundador, a pedra, o guardião e senhor de um paraíso; quando morto, o páramo é o seu antigo jardim, hoje chão seco, sedento, murmúrio de sombras e eterna incomunicabilidade. Essa dualidade paraíso/inferno está presente das mais variadas formas por toda a narrativa, e ambos representam naturalmente espaços de inderteminação temporal. A simbologia dessa dualidade pode ser vista no segundo fragmento do romance, em uma das lembranças que Juan Preciado, o primeiro narrador, tem de sua mãe: “«*Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja*»” (p. 6). O trecho ‘para quem vem (para Comala) desce’, tem grande valor simbólico e nos antecipa o purgatório ao qual se encaminha o narrador, pois, se observarmos o significado do nome da cidade onde Juan precisa “descer”, que vem de *comal* (frigideira feito de ferro, usada no México para fritar tortilhas) inferimos que a lembrança de sua mãe antecipa discretamente a atmosfera infernal do lugar ao qual se dirige Juan Preciado, atmosfera que será confirmada pelo tropeiro Abundio, seu guia: “Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno” (p. 08).

Está delineado na fala do tropeiro, o equivalente ao início de uma descida ao Averno²⁴, complementada pela primeira descrição feita por Juan Preciado daquele lugar ao qual se dirigia: “En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna

²⁴ Segundo Houaiss: “top. lat. Avernus, i 'lago Averno (Campânia), onde os poetas situam uma das entradas para o inferno', p.ext. 'inferno'” (2007).

transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía” (p. 07).

Segundo Valenzuela (1989), o tropeiro Abundio é uma referência a Caronte, o barqueiro do Hades, responsável pelo transporte das almas dos recém falecidos pelas águas dos rios Estige e Aqueronte, que dividiam o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Para chegar à casa de Eduviges Dyada, indicada pelo tropeiro, Juan se orienta por um rio: “Llegué a la casa del puente orientándome por el sonar del río. Toqué la puerta; pero en falso. Mi mano se sacudió en el aire como si el aire la hubiera abierto. Una mujer estaba allí” (p. 11). Há ainda outras duas referências espaciais que estão repletas de simbolismo: a encruzilhada em *Los Encuentros*, onde Juan Preciado diz ter encontrado o tropeiro; e uma ponte, indicada por esse tropeiro, a qual lhe permite o acesso à primeira casa que visita em Comala.

A encruzilhada apresenta diversos significados, entre eles um dos mais representativos para o contexto do romance é descrito como: “[...] um lugar de extrema força e que será passagem para planos metafísicos” (ARAÚJO, 2011, p.1). No *Diccionario de Símbolos*, (2009) Jean Chevalier e Alain Gheerbrant dedicam quatro páginas a análise desse verbete, atribuindo-lhe importância simbólica universal e descrevendo-o como “um lugar de passagem de um mundo a outro de uma vida a outra — passagem da vida à morte” (p. 367). Para esses autores, a encruzilhada “[...] é o encontro com o destino. Foi numa encruzilhada que Édipo encontrou e matou seu pai, Laio, e que tem início a sua tragédia”. (p. 368).

Assim como em Édipo, a tragédia de Juan Preciado se inicia na encruzilhada, no momento que estabelece contato e se deixa guiar pelo tropeiro em direção à sua última morada. Pois, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009) as escolhas feitas em uma encruzilhada são irreversíveis. Em suma, para os autores a encruzilhada, “representa em todas as civilizações a chegada diante do desconhecido; e como a mais fundamental das reações humana diante do desconhecido é o medo, o primeiro aspecto desse símbolo é o medo, o primeiro aspecto desse símbolo é inquietação” (p. 368).

Inquietação é o que leva Juan Preciado a Comala, pois, apesar de inicialmente não ter intenções de cumprir a promessa que havia feito a mãe moribunda, conforme trecho abaixo:

“Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala” (p. 05).

Há ainda, outro indício relacionando o sobrenatural a uma encruzilhada:

Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera. Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas. Hasta que nuevamente la mujer del rebozo se cruzó frente a mi (p. 10).

No trecho acima Juan Preciado descreve o que seria seu primeiro encontro sobrenatural em Comala, mas logo em seguida a personagem “se dá conta” de que a tal mulher “que desapareció como si no existiera” talvez estivesse viva, pois, “sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra”.

— ¡Buenas noches! — me dijo.
La seguí con la mirada. Le grité.
— ¿Dónde vive doña Eduviges?
Y ella señaló con el dedo:
— Allá. La casa que está junto al puente.
Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra (p. 10).

Dessa forma, os encontros de Juan Preciado com os habitantes do povoado seguiriam uma espécie de rotina, em que a dúvida sobre em que plano se situava o morador estaria sempre pairando.

Em *Formas de tempo e cronotopo no romance*, Mikhail Bakhtin afirma que “o processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real que se revela neles, tem fluído complexa e intermitentemente” (BAKHTIN, 1990, p. 211). Com base em um conceito que segundo o autor “[...] é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein)” o cronotopo (que significa tempo-espaço) representa “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura. [...] No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto” (p. 211).

Para Bakhtin motivos como encontro, despedida (separação), perda, obtenção, buscas e vários outros que entram como elementos constitutivos em diversos gêneros do romance, são cronotrópicos por natureza. “A unidade indissolúvel (mas não a fusão) das definições temporais e espaciais traz ao

cronotopo do encontro caráter elementar, preciso, formal e quase matemático” (p. 222).

Observemos o trecho a seguir: “Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre.” (p. 07). Para Bakhtin o motivo do encontro está estreitamente ligado a outros motivos importantes. Ele aponta a importância e a estreita ligação que o motivo do encontro tem com o “*cronotopo da estrada* (“a grande estrada”): vários tipos de encontros pelo caminho” (p. 223). É através do simbólico encontro com o tropeiro Abundio, seu irmão por parte de pai, que Juan Preciado chegará ao destino final de sua malfadada busca — que é outro motivo interligado ao cronotopo do encontro — e de sua existência no mundo dos vivos. E desde o início de sua jornada, morte é o que permeia os encontros de Juan Preciado, que conforme aponta de Fiallega (2007), deixa o leito de morte da mãe para encontra seu leito de morto em Comala, espaço do qual narra sua história.

Variados e sobrenaturais são os encontros que aguardam Preciado em sua jornada, que mais parece um velório ambulante pelas ruas de Comala, em que os mortos com suas almas em pena, são os que velam por ele, pedindo-lhe orações.

Segundo Bakhtin:

“É enorme o significado do cronotopo da estrada em literatura: rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho” (1990, p. 223).

A ponte, segundo Fiallega (2007, p. 120), é um dos símbolos mais universais, está ligado aos perigos da travessia, da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, da contingência à imortalidade. Poderá marcar o princípio de uma viagem de iniciação. Para Michel de Certeau a ponte

[...] ora solda ora contrasta insularidades. Distingue-as e as ameaça. Livra do fechamento e destrói a autonomia. [...] Com razão, ela indexa por toda a parte o diabólico nas pinturas onde Hyeronimus Bosch inventa suas modificações de espaços. Transgressão do limite, desobediência à lei do lugar, ela representa a partida, a lesão de um estado, a ambição de um poder conquistador, ou a fuga de um exílio, que qualquer maneira a “traição” de uma ordem (CERTEAU, 2008, p. 214-215).

Ao apontar uma “fuga do exílio” Certeau nos remete ao exílio de Comala imposto à Dolores Preciado e ao seu filho Juan pelo seu marido Pedro Páramo, que a mandou

para casa da cunhada, onde permaneceu até o dia de sua morte. É uma ponte que tornará possível a chegada de Juan Preciado a pensão de Eduviges Dyada, descrita por ele como “casa da ponte”. A casa de Eduviges é o lugar onde inicialmente se manifestam de forma mais evidente as instâncias espaciais com atmosfera sobrenatural, conforme vemos no diálogo abaixo:

Llegué a la **casa del puente** (grifo nosso) orientándome por el sonar del río. Toqué la puerta; pero en alzo. Mi mano se sacudió en el aire como si el aire la hubiera abierto. Una mujer estaba allí. Me dijo:
— Pase usted.
Y entré. [...]
¿De modo que usted es hijo de ella?
— ¿De quién? — respondí.
— De Doloritas.
— Sí, pero ¿cómo lo sabe?
— Ella me avisó que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy.
— ¿Quién? ¿Mi madre?
— Sí. Ella.
Yo no supe qué pensar. Ni ella me dejó en qué pensar:
— Éste es su cuarto — me dijo.
No tenía puertas, solamente aquella por donde habíamos entrado. Encendió la vela y lo vi vacío.
— Aquí no hay dónde acostarse — le dije.
— No se preocupe por eso. Usted ha de venir cansado y el sueño es muy buen colchón para el cansancio. Ya mañana le arreglaré su cama. Como usted sabe, no es fácil ajuarear las cosas en un dos por tres. Para eso hay que estar prevenido, y la madre de usted no me avisó sino hasta ahora.
— Mi madre — dije —, mi madre ya murió. (p. 11-13).

Para Fiallega (2007), a pensão de Eduviges também se apresenta como o cronotopo da memória eterna, um lugar onde todos que se foram, deixaram seu próprio passado e já não podem retornar para resgatá-lo:

Tenía todo dispuesto, según me dijo, haciendo que la siguiera por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados.
Pero no; porque, en cuanto me acostumbré a la oscuridad y al delgado hilo de luz que nos seguía, vi crecer sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo abierto entre bultos.
— ¿Qué es lo que hay aquí? — pregunté.
— Tiliches — me dijo ella — .Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos. Pero el cuarto que le he reservado está al fondo. Lo tengo siempre descombrado por si alguien viene (p. 12).

Através do espaço diegético como fio condutor, Luz Aurora Pimentel em artigo já mencionado no tópico Análises do espaço na obra de Rulfo, traça um perfil de significações alegóricas em *PP* no qual observa a coesão e continuidade temática e simbólica de um relato sinuoso que se apresenta caótico na primeira leitura. Para a autora, os espaços que formam aquela realidade não são ornamento, marco ou

plano de fundo da ação, são espaços que estão marcados pela inacessibilidade proporcionada pela nostalgia e pela idealização ou pela irreversibilidade de um tempo infausto de morte sem fim.

Pimentel analisa a simbologia desses espaços, em quatro momentos: *Paraíso perdido: el espacio idealizado del Recuerdo; El espacio de la desesperanza: Comala aquí y ahora; El purgatorio de Comala: los espacios intermedios del devenir del tiempo* e por fim *El espacio interior: fragmentación y extinción de la luz*. Segundo a autora, o romance de Rulfo é um relato:

[...] hilado com murmullos que nos atrapan en un mundo inasible como el del sueño, cuyo presente es una pura ausencia; el pasado, presencia plena; un mundo en el que, al parecer, sólo los muertos narran; donde se despedazan todas nuestras nociones de tiempo y de espacio para echarnos a andar con Juan Preciado, por los infinitos “caminos de la eternidad” de un texto que se fragmenta para multiplicarse (1991, p.40).

Assim como o professor Gustavo Fares, Luz Aurora Pimentel aponta que é “en el eco del murmullo, convertido en espaço textual, donde se construye el relato que leemos” (1991, p.41). A autora também corrobora com FARES (1991) em relação à construção desse espaço através de uma totalidade que emerge do fragmentário e do descontínuo com a ajuda de diversas marcas tipográficas que organizam a peculiar divisão do romance. Conforme dito anteriormente Pimentel divide sua proposta em três grandes espaços que organizam o relato e que são capazes de articular significações de tipo simbólico. Os dois primeiros se mostraram mais pertinentes a nossa pesquisa.

O primeiro é representado pelo espaço ideal, fértil e agradável de Comala, situado num passado remoto, quase mítico. O segundo está configurado nas representações da Comala convertida em Páramo encontrada por Preciado. Nesta primeira representação do espaço, a articulação de elementos simbólicos se dá pelo aparecimento de quadros idealizados de uma cidade idílica, quase mítica que

en mucho recuerdan el tópico del *locus amoenus*²⁵: tierra fértil y abundante, clima tibia, lluvia que refresca y regenera, vegetación amable y llena de colorido; el hombre, la tierra y el cielo. Como todo paraíso perdido, pertenece al mundo del pasado, idealizado por la imaginación (PIMENTEL, 1991, p. 46).

²⁵ Segundo CURTIUS apud PIMENTEL (1991, p. 46), *locus amoenus* é o termo retórico que designa a descrição de uma “paisagem ideal” que a tradição literária foi construindo a partir das églogas (bucólicas) de Virgílio.

As personagens que mais articulam significações simbólicas nesta primeira representação do espaço proposta por Pimentel são os pais de Juan Preciado. Através das recordações dessas duas antagônicas personagens a simbologia desses espaços da memória é delineada. Apesar de citar a personagem Pedro Páramo, Pimentel se debruça atenciosamente ante todas as recordações de Dolores Preciado presentes na obra, dedicando apenas algumas reflexões quanto às recordações do pai de Juan Preciado.

Constatamos que não só as recordações, mas também as descrições do narrador onisciente em relação à essa personagem estão repletas de articulações simbólicas. Além das referências ao tópico do “*locus amoenus*: eternamente el mismo, eternamente variado” (1991, p. 43), Pimentel aponta outro modelo de organização das descrições pertencentes a esses espaços da memória em toda a sua totalidade. Tal modelo é baseado nos quatro elementos: terra, água, fogo e ar. “Por su parte, el viento y a la lluvia [...] Si llueve en Comala es para refrescar y fertilizar; se hace viento es para ventilar y hacer sentir la tibieza del tiempo, para que la vida se haga un murmullo (p. 51). Água e ar são dois elementos recorrentes nas memórias de Pedro Páramo, nas descrições e nas sutis intervenções feitas pelo narrador onisciente e relacionadas a sua personagem, ou aos eventos nos quais Páramo está diretamente implicado, desde sua primeira aparição na obra:

El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. Ya se había ido la tormenta. Ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrear una lluvia espesa, estampando la tierra con gotas brillantes que luego se empañaban. Las gallinas, engarruñadas como si durmieran, sacudían de pronto sus alas y salían al patio, picoteando de prisa, atrapando las lombrices desenterradas por la lluvia. Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire (p. 14).

No trecho acima o narrador faz uma bela descrição da atmosfera na qual Pedro Páramo estava envolvido ao recordar um caloroso momento de sua infância. A continuação desse fragmento costuma confundir o leitor, pois, intercalada a essa atmosfera — na qual se passa o diálogo entre Pedro Páramo e sua mãe — estão os pensamentos do jovem Páramo (primeiro trecho), e o monólogo interior de seu fantasma (os dois trechos seguintes), que roga eternamente por Susana San Juan:

«Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando **volábamos papalotes en la época del aire**. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el **viento** (grifo nosso).

«A centenaes de metros, encima de todas **las nubes**, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras» (grifo nosso).

«De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de **aguamarina**» (p. 14-15). (grifo nosso)

Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009):

a chuva vinda do céu fertiliza a terra, é o que traz à luz a lenda grega de Dânae. Encerrada por seu pai em uma câmara subterrânea de bronze para não se arriscar a ter filho ela recebe a visita de Zeus, sob a forma de chuva de ouro, que penetra por uma fenda do teto, e do qual ela se deixa engravidar. Simbolismo sexual da chuva considerada esperma e simbolismo agrário da vegetação, que tem necessidade da chuva para se desenvolver, reúnem-se aqui estreitamente. O mito lembra igualmente os pares luzes-trevas, céu-inferno, ouro-bronze, que evocam a união dos contrários, origem da manifestação e da fecundidade (p. 236).

A chuva e os ventos (água e ar) são atributos que permeiam e definem o espaço de várias recordações de Pedro Páramo. Além de antecipar a ardente paixão de Pedro Páramo por Susana San Juan, e que o perseguiu incessante por toda sua vida, os pares a que o mito de Dânae traz à luz, tais como, luzes-trevas e céu-inferno, podem ser identificados nas atmosferas que abientam diversos momentos da personagem título, como no fragmento abaixo:

Por la noche volvió a **llover**. Se estuvo oyendo el borbotar del **agua** durante largo rato; luego se ha de haber dormido, porque cuando despertó sólo se oía una llovizna callada.

Los vidrios de **la ventana** estaban opacos, y del otro lado **las gotas** resbalaban en hilos gruesos como de **lágrimas**. «Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que **respiraba suspiraba**, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana.»

La **lluvia se convertía en brisa**. Oyó: «El perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén». Eso era acá adentro, donde unas mujeres rezaban el final del rosario. Se levantaban; encerraban **los pájaros**; atrancaban la puerta; apagaban la luz.

Sólo quedaba **la luz de la noche**, el siseo de la **lluvia como un murmullo** de grillos...

— ¿Por qué no has ido a rezar el rosario? Estamos en el novenario de tu abuelo.

Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con una **vela** en la mano. Su **sombra** descorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada.

— Me siento triste — dijo.

Entonces ella se dio vuelta. Apagó la llama de la vela. Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que se siguieron oyendo confundidos con la **lluvia** (p. 17-18) (grifo nosso).

Os elementos água e ar também estão presentes, mas dessa vez as referências espaciais estão permeadas pelas sombras da noite e por certo pesar e lágrimas. No fragmento acima Pedro relembra o período posterior a morte de seu avô e a tristeza que acompanha sua mãe em suas lembranças. Em um fragmento posterior, mais uma vez ambientado em uma noite de chuva, sua mãe lhe lembra para dizer-lhe que seu pai, Don Lucas Páramo havia sido assassinado:

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

«¡Despierta!», le dicen.

[...]

«Despiértate!», vuelven a decir.

La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo. Entreabre los ojos. Se oyen las gotas de agua que caen del hidrante sobre el cántaro raso. Se oyen pasos que se arrastran... Y el llanto.

[...]

Se levantó despacio y vio la cara de una mujer recostada contra el marco de la puerta, oscurecida todavía por la noche, sollozando.

— ¿Por qué lloras, mamá? — preguntó; pues en cuanto puso los pies en el suelo reconoció el rostro de su madre.

— Tu padre ha muerto — le dijo.

Por la puerta se veía el amanecer en el cielo. No había estrellas. Sólo un cielo plumizo, gris, aún no aclarado por la luminosidad del sol. Una luz parda, como si no fuera a comenzar el día, sino como si apenas estuviera llegando el principio de la noche.

Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados. Y aquí,

aquella mujer, de pie en el umbral; su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos de cielo, y debajo de sus pies regueros de luz; una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas. Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo.

— Han matado a tu padre.

— ¿Y a ti quién te mató, madre? (p. 27).

Nesse fragmento ficam ainda mais claras as referências ao par luzes-trevas, pois há descrições de luz no ambiente, mas essa luz não é suficiente para iluminar aquele espaço que reflete diretamente o pesar de sua mãe e no choque que o jovem Pedro Páramo sentiu ao saber do assassinato de seu pai: “Por la puerta se veía el amanecer en el cielo. **No había estrellas**. Sólo un cielo plumizo, gris, aún **no aclarado por la luminosidad del sol**. Una luz parda, como si no fuera a comenzar el día, sino **como si apenas estuviera llegando el principio de la noche**” (p. 27) (grifo nosso).

Segundo Pimentel (1991), assim como na Comala idealizada de Dolores, “en el de Pedro el énfasis está en verde de las lomas, el arriba liberador, lleno de color,

de brisa, de sol y cielo azul, como si la loma se conectara directamente con el cielo, sin perder por ello contacto con el pueblo allá abajo en la llanura [...]” (p. 52). Apesar de apontar os espaços da memória que envolve os pais de Juan Preciado como espaços idealizados e de simbologia esquivante, apresentando apenas “sutilíssima diferencia” (p. 52), Pimentel não contemplou as referências posteriores da personagem Pedro Páramo, enfatizando apenas a simbologia dos espaços evocados no discurso de Dolores Preciado, que apresentam certa unidade temática e tonal em todas as vezes que aparece no texto. Tais espaços recordados por Dolores se relacionam apenas com o primeiro espaço que é evocado por meio das lembranças de Pedro Páramo, que o mostram feliz empinando pipas e acompanhado de seu grande amor Susana San Juan.

A ambientação dos espaços que são posteriormente recordados por Páramo não foi contemplada. Conforme demonstramos, esses espaços recordados pela personagem se enquadram na proposta de análise sugerida por Pimentel, na qual relaciona a ambientação desses espaços recordados com os quatro elementos. Observamos que ao relacionar os espaços recordados por Pedro Páramo com a água e o ar, a simbologia daqueles lugares posteriores ao da primeira recordação é completamente diferente das recordações idealizadas por Dolores. Através das atmosferas evocadas naqueles espaços recordados, observamos características como a ausência de luz, pranto, uma velada e recorrente referência a fertilidade por meio da chuva — Páramo engravidou diversas mulheres em Comala —, mas, acima de tudo, a presença da sombra da morte e da tragédia que permeiam os caminhos da personagem título durante toda a narrativa.

4 A CONFLUÊNCIA DA MORTE NOS ESPAÇOS NARRADOS

Os lugares pelos quais Juan Preciado transita em *PP* refletem e antecipam o espaço de onde seu relato é projetado. O diálogo que está acontecendo entre os fantasmas de Preciado e Dorotea está eclipsado por meio de uma elipse durante toda a primeira parte da narrativa. Fato que leva o leitor a acreditar que as desventuras de Preciado por Comala fazem parte de um relato em primeira pessoa e não de uma conversa:

- ¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos.
- Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?
- Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo.
- Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos.
- [...]
- Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí?
- **Ya te lo dije en un principio.** Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión (p. 62-64) (grifo nosso).

O diálogo acontece em uma cova compartilhada no cemitério de Comala. Devido ao acesso a interlocutora de Juan Preciado ser permitido apenas no fim da primeira metade do romance, torna-se plausível a desestabilização de sua compreensão em relação aos eventos que está narrando à sua companheira de cova. A partir desse momento, Preciado passa a compreender sua finada condição e tenta entender o que tinha acontecido àqueles com quem havia se encontrado, ouvido ou sentido a presença.

Na primeira linha que costura a narrativa e que está sendo conduzida e baseada por esse sinuoso relato de Preciado, há desde o início uma intensa projeção de espaços nos quais a confluência dos domínios da morte está nitidamente marcada. Alguns desses espaços não chegam a receber descrições e são passíveis apenas de conjecturas, como o lugar em que ocorre a primeira experiência relacionada com a indesejada das gentes no relato de Juan Preciado:

Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morirse y yo en plan de prometerlo todo. «No dejes de ir a visitarlo — me recomendo—. Se llama de otro modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte.»

Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decirselo se lo seguí diciendo aun después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas (p. 5).

No trecho acima, Preciado relata o motivo de sua viagem à Comala, a promessa que havia feito a mãe e que tinha intenções de não cumprir. Apesar de não haver descrições do local onde havia feito a promessa, é nesse espaço que a sombra da morte surge pela primeira vez, ainda que em um nível compreensível e natural, para em seguida permanecer e se manifestar das mais variadas formas e em diversos espaços por todo o romance. Juan Preciado deixa o leito de morte de sua mãe para sete dias depois descer ao leito de morto.

Já próximo à Comala, os espaços descritos por Juan Preciado durante o diálogo que manteve com o tropeiro Abúndio antecipam a atmosfera de morte que lhe aguarda: “Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo” (p. 7-8). Atmosfera que se confirmará na descrição de Comala feita pelo tropeiro: “Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija” (p. 8). O tropeiro além de descrever Comala como um lugar que está sob as brasas do inferno, faz referência direta aos mortos que regressam. Além disso, o tropeiro também avisa a Juan que já não existem habitantes em Comala e que Pedro Páramo morreu há muitos anos:

- No, yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.
- No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.
- ¿Y Pedro Páramo?
- Pedro Páramo murió hace muchos años (p. 09).

Apesar do que disse o tropeiro sobre o abandono do lugar e sobre o seu pai, Preciado não desiste de sua busca e decide ficar na cidade. Suas primeiras impressões do povoado se dão durante o entardecer e se mostram completamente opostas ao que ele presenciara no mesmo horário em Sayula, cidade pela qual havia passado antes de chegar a Comala. Em Sayula, havia pombas rompendo o ar quieto e os gritos da criançada que brincava pelas ruas e “[...] parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer” (p. 09), mas em Comala apenas um silêncio incômodo e estranho acompanha a caminhada de Juan Preciado pela rua principal da cidade, repleta de casas abandonadas com portas cambaias e tomadas pela erva, que

segundo o tropeiro se chamava Capitânia. A metáfora da erva como uma peste que vai invadindo as casas e tomando conta de tudo é usada pelo padre Rentería ao refletir a ascensão e os abusos que o pai de Preciado havia infligido a sua paróquia: “«El asunto comenzó — penso — cuando Pedro Páramo, de cosa baja que era, se alzó a mayor. Fue creciendo como una mala yerba. Lo malo de esto es que todo lo obtuvo de mi [...]” (p. 73). Entretanto, Páramo fazia doações a sua igreja e o padre nada podia fazer para ajudar seu rebanho, pois segundo ele, as orações de gente pobre não lhe enchiam a barriga. E, além disso, ele temia desagradar àqueles que o ajudavam.

Preciado continua sua jornada pela cidade e segue em direção à pensão de Eduviges Dyada, um lugar permeado pelo signo de mortes horrendas, espaço marcado por tragédias e experiências sobrenaturais. Foi nessa pensão que sua amargurada proprietária viveu uma vida infeliz, a qual fez questão de encurtar: “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 lo disponga. O, si tú quieres, forzarlo a disponer antes de tiempo” (p. 13). Além disso, Eduviges vivia perturbada com um sexto sentido, um dom, ou talvez uma maldição que tanto a atormentava: “Un don que Dios me dio; o tal vez sea una maldición. Sólo yo sé lo que he sufrido a causa de esto” (p. 24).

A pensão foi palco de diversas manifestações e acontecimentos sobrenaturais e relacionados à morte, incluindo a sua própria. Logo depois de sofrer o acidente que o matou, o fantasma de Miguel Páramo surge na pensão de Eduviges para lhe contar o que lhe havia acontecido pouco antes da queda fatal de seu cavalo Colorado:

«— ¿Qué pasó? — le dije a Miguel Páramo —. ¿Te dieron calabazas? » —
No. Ella me sigue queriendo — me dijo —. Lo que sucede es que yo no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy.
»— No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa (p.24).

Esse trecho confirma o sexto sentido de Eduviges, que mesmo depois de morta ainda preserva-o. Ao ouvir durante sua conversa com Preciado o fantasma do

cavalo Colorado vagando em direção a Media Luna, Eduviges decide interromper a conversa para contar como havia acontecido a morte de Miguel, seu irmão por parte de pai:

»— Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre. Hice que el Colorado lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que humo y humo y humo.

»— Mañana tu padre se torcerá de dolor — le dije —. Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí. »Y cerré la ventana (p. 24-25).

De forma irônica, Miguel sofre a queda que lhe tira a vida ao tentar fazer um atalho pulando uma grande cerca de pedra que havia sido colocada a mando de seu pai. Logo depois da tentativa, Miguel diz a Eduviges que só havia fumaça, fumaça e fumaça, indicando que já havia feito a passagem para o outro mundo, e que para ele, o umbral veio em forma de uma cortina de fumaça, a qual inibia sua chegada ao destino previsto antes da queda.

Foi na pensão que Fulgor Sedano, capataz e braço direito de Pedro Páramo, enforcou Toribio Aldrete e o jogou em um dos quartos lacrando-o logo em seguida. Dessa forma, seu corpo jamais encontraria repouso. Esse fato foi brevemente relatado a Juan Preciado por Damiana Cisneiros: “En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara; para que su cuerpo no encontrara reposo” (p. 36). O narrador onisciente permite o acesso à ocasião do assassinato apenas mencionado por Damiana:

— Oye, Vigés, ¿me puedes prestar el cuarto del rincón?

— Los que usted quiera, don Fulgor; si quiere, ocúpenlos todos. ¿Se van a quedar a dormir aquí sus hombres?

— No, nada más uno. Despreocúpate de nosotros y vete a dormir. Nomás déjanos la llave (p. 37).

Nesse trecho, Fulgor Sedano pede a Eduviges Dyada a chave do quarto em que encarceraria o cadáver, a qual lhe é cedida prontamente. Esse narrador também revela o diálogo que o capataz manteve com a vítima antes de executá-la:

— Pues ya le digo, don Fulgor — le dijo Toribio Aldrete —. A usted ni quien le menoscabe lo hombre que es; pero me lleva la rejodida con ese hijo de la rechintola de su patrón. Se acordaba. Fue lo último que le oyó decir en sus cinco sentidos. Después se había comportado como un collón, dando de gritos. «Dizque la fuerza que yo tenía atrás. ¡Vaya!» (p. 37).

Ambos discutiam sobre uma divisão desonesta de terras que havia sido feita por Pedro Páramo, motivo pelo qual Toribio devia ser assassinado pelo capataz, por haver contestado a usurpação de suas terras.

Alegando ser o único quarto vago disponível, esse foi o espaço que Eduviges Dyada reservou para Juan Preciado em sua casa. Conforme dito, é nesse lugar onde se manifestam de forma mais óbvia os primeiros eventos sobrenaturais na jornada de Preciado. Ao chegar à casa de Eduviges a porta se abre sozinha e ele é convidado a entrar no local na “melhor tradição dantesca, acompanhado por uma guia. E que, além disso, podia ter sido sua mãe” (FIALLEGA, 2007). Ao conduzi-lo pelo corredor, Eduviges lhe explica que o lugar está repleto de tralhas e móveis daqueles que deixaram a cidade com intenções de um dia voltar para pegá-los, mas que jamais retornariam, assim como a sua mãe. Ou seja, essa casa se apresenta “como el cronotopo de lá memória eterna, el lugar donde todos los que se fueron han dejado el proprio pasado y ya no prodrán pasar a recorgelo” (2007, p. 120).

A configuração espacial da casa de Eduviges é também um dos primeiros reflexos do funcionamento singular do tempo na narrativa, que segundo Fiallega (2007) se traduz em um passado que se dissolve continuamente no presente. Esse passado tem como ponto de partida uma recorrente lembrança materna repleta de espaços, cheiros, atmosferas e lugares que serão desconstruídos continuamente durante a jornada de Preciado por Comala.

Em nosso tópico sobre a simbologia dos espaços narrados consideramos uma possível analogia entre o barqueiro Caronte, — que navega e conduz as almas pelo rio que divide o mundo dos vivos e dos mortos — e o tropeiro Abúndio, que conduz Preciado até a entrada do inferno (Comala). Eduviges Dyada seria a encarregada em concluir a tarefa iniciada por Abúndio ao guiar Preciado até a lacrada câmara da morte representada por um quarto amaldiçoado.

Segundo Bachelard apud Santos (2012),

a intimidade protegida é um valor do espaço habitado, ou seja, uma qualidade que a casa (ou o espaço que faça o papel de casa) apresenta, devido à sua utilidade objetiva — abrigando o ser humano — e à sua funcionalidade subjetiva — protegendo e possibilitando o pensamento, o sonho e o devaneio (p. 6-7).

Ao procurar um quarto para descansar na pensão de Eduviges, uma mulher que poderia ter sido sua mãe: “[...] te considero como mi hijo. Sí, muchas veces dije: ‘El

hijo de Dolores debió haber sido mío” (p. 13), Preciado buscava esse tipo de intimidade descrita na proposta de Bachelard. Mas, distante disto, ele infelizmente só consegue um quarto minúsculo, “no es fácil ajuarear las cosas en un dos por tres” (p. 12-13), vazio e que não possui portas: “No tenía puertas, solamente aquella por donde habíamos entrado. Encendió la vela y lo vi vacío” (p. 12).

A funcionalidade deste lugar está invertida, pois, ao invés de proteger e possibilitar o sonho e o devaneio, a estadia nesse quarto e na pensão será a confirmação da realidade ambígua do povoado. Trata-se de uma realidade em que mortos se comportam e agem como se ainda estivessem vivos. Além disso, a entrada de Juan Preciado na pensão através de uma porta que ele não precisou abrir marcará sua iniciação nessa realidade. Segundo Fiallega (2007) “la puerta, por su parte, representa universalmente el passage entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido; la puerta se abre sempre para descubrir un misterio y, abierta, es una invitación a traspasarla (p. 121).

Ao permitir a entrada de Juan Preciado em um recinto lacrado, Eduviges o conduz, segundo Fiallega (2007), ao vazio, ao quarto sem saída, ao cronotopo do nada, antessala da morte. E se a pensão pode ser converter na topografia do íntimo das personagens e refletir o funcionamento do tempo na narrativa, a breve estadia nesse lugar e em um quarto lacrado antecipa de forma eficiente o espaço onde Juan Preciado relata sua história a Dorotea: uma cova no cemitério de Comala. Assim como na alcova oferecida por Eduviges, Preciado não conseguirá descansar em sua cova, pois ouvirá constantemente os murmúrios das almas penadas do povoado.

Trata-se também de um espaço lacrado no qual Preciado está acompanhado por outra espécie de guia (Dorotea) que lhe dá informações sobre os *moradores* de Comala e onde não faltam vozes, murmúrios e ruídos. Foi no quarto em que ficou na pensão onde ele ouviu pela primeira vez as manifestações que iriam lhe acompanhar para sempre em Comala:

Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: «¡Ay vida, no me mereces!». Me enderecé de prisa porque casi lo oí junto a mis orejas; pudo haber sido en la calle; pero yo lo oí aquí, untado a las paredes de mi cuarto. Al despertar, todo estaba en silencio; sólo el caer de la polilla y el rumor del silencio (p. 35).

Mesmo atordoado, Juan percebe que aquele grito não veio da rua, sente que aquele grito estava reverberando pelas paredes do amaldiçoado quarto que ocupava.

Através do ponto de vista de Preciado, tem-se a impressão de que o fato ocorreu durante um pesadelo em seu conturbado sono. Mas logo em seguida a própria personagem assume que os estranhos eventos que envolviam o grito continuaram a acontecer mesmo depois que ele acordou:

No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia. Y cuando terminó la pausa y volví a tranquilizarme, retornó el grito y se siguió oyendo por un largo rato: «Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!» (p. 35).

O grito lancinante sobre o qual Juan comenta acima captura o momento do suicídio de sua anfitriã. Esse grito irá se juntar aos gritos de Toribio Aldrete, que também morreu por enforcamento naquela pensão:

[...] Aquí no me han dejado en paz los gritos. ¿No oyó lo que estaba pasando? Como que estaban asesinando a alguien. ¿No acaba usted de oír?
— Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo (p. 36).

Nota-se também a confirmação da ambígua realidade na qual Preciado ingressava nas palavras de Damiana Cisneiros, que não entende como Preciado conseguiu entrar no quarto: “[...] No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta” (p. 36).

Com base na *Poética do Espaço* de Gaston Bachelard, Fiallega aponta que a imagem da casa pode se converter na topografia de nosso íntimo, ou seja, “la casa como *alter ego* de los protagonistas” (2007, p. 120). Na sombria descrição que faz da personagem Eduviges Dyada, Preciado observa que em seu colo havia um cordão com uma imagem de “María Santísima del Refugio con un letrero que decía: «Refugio de pecadores»”. Algumas das descrições físicas e mesmo o nome de algumas das personagens invocam ou projetam espaços conforme comentamos anteriormente.

Levando-se em consideração as colocações de Bachelard apontadas por Fiallega (2007), a pensão de Eduviges seria, de fato, um refúgio de pecadores. Contudo o lugar não remete de forma alguma ao refúgio simbolizado na imagem com a representação de Maria. Depois do suicídio de sua irmã, Maria Dyada vai pedir ao padre que lhe salve a alma:

» — Ella sirvió siempre a sus semejantes. Les dio todo lo que tuvo. Hasta les dio un hijo, a todos. Y se los puso enfrente para que alguien lo reconociera como suyo; pero nadie lo quiso hacer. Entonces les dijo: «En ese caso yo soy también su padre, aunque por casualidad haya sido su madre». 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.

» — No le quedaba otro camino. Se resolvió a eso también por bondad (p. 33).

Por não querer indisposições com os moradores de Comala, Eduviges se sujeitou a abusos de diversos tipos e acabou sendo cúmplice de atrocidades como o assassinato de Toribio. Ao acumular tão pesado fardo, incluindo o seu dom de se comunicar com os mortos, decidiu acabar com a própria vida, fato que segundo o padre condenou eternamente a sua alma. Além do assassinato e de seu suicídio, a sua pensão também foi o lugar que Miguel Páramo, — uma das personagens mais perversas da narrativa — procurou logo depois de ter morrido. E foi com Eduviges que Pedro Páramo buscou conforto logo após saber de sua morte.

O espaço de onde Preciado narra suas desventuras, também está projetado em outra casa do povoado. Nessa segunda casa, onde há apenas metade do teto, Preciado conhece Donis e sua irmã, que formam um casal incestuoso de fantasmas. No lugar ocorre um fato que remete a irônica descrição feita pelo tropeiro Abundio sobre o clima de Comala:

Viniendo de la calle, entró una mujer en el cuarto. Era vieja de muchos años, y flaca como si le hubieran achicado el cuero. Entró y paseó sus ojos redondos por el cuarto. Tal vez hasta me vio. Tal vez creyó que yo dormía. Se fue derecho a donde estaba la cama y sacó de debajo de ella una petaca. La esculcó. **Puso unas sábanas debajo de su brazo** y se fue andando de puntitas como para no despertarme (p. 57).

A descrição feita por Preciado sobre a velha mulher é ambígua como a que foi feita sobre a personagem Eduviges, indicando que sob seu ponto de vista, não fica claro se a tal mulher está viva ou se é mais um dos fantasmas do povoado. O evento descrito no trecho acima envolve essa velha senhora que será identificada pela mulher de Donis como sua irmã. Ela diz a Preciado que havia feito uma troca com ela e que essa troca envolvia os lençóis que Juan Preciado observou serem sorrateiramente retirados do quarto.

Nem Juan Preciado e nem o leitor sabiam do parentesco entre as mulheres antes e nem durante a retirada dos lençóis do quarto, elipse que apesar de ser logo revelada, permite alusão aos comentários do tropeiro sobre aqueles que morrem em

Comala e voltam do inferno para buscar um cobertor: “Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija” (p. 8). Segundo o tropeiro, muitos dos que morrem em Comala retornam do inferno em busca de uma coberta. Além da alusão ao barqueiro do inferno, a descrição da atmosfera infernal do povoado em contrapartida ao frio do inferno, permite analogia com dois dos círculos infernais, que compõem o Inferno de Dante. O terceiro, denominado *Lago de Lama*, abriga os condenados que cometeram o pecado da gula, a punição consiste em ficar sob forte chuva de gelo e granizo. No nono círculo, denominado *Lago Cocite*, os traidores ficam imersos em um lago congelado. Os níveis de imersão nesse lago dependem da traição cometida e variam entre o tórax e a total imersão do corpo no gelo.

Nessa mesma casa Juan Preciado também projeta em suas descrições do espaço um lugar semelhante a sua cova e espaço de narração no Campo Santo de Comala, onde está enterrado e conversando com Dorotea sobre suas experiências pela cidade:

Luego un cuarto a oscuras. Una mujer roncando a mi lado. Noté que su respiración era dispareja como si estuviera entre sueños, más bien como si no durmiera y sólo imitara los ruidos que produce el sueño. La cama era de otate cubierta con costales que oían a orines, como si nunca los hubieran oreado al sol; y la almohada era una jerga que envolvía pochote o una lana tan dura o tan sudada que se había endurecido como leño. Junto a mis rodillas sentía las piernas desnudas de la mujer, y junto a mi cara su respiración (p. 59).

Mais uma vez, Preciado se encontra em um quarto escuro, só que nesse momento ele está ao lado de uma mulher, da mesma forma que se encontra em sua cova. A cova é um espaço que se adequaria à descrição da funesta cama na qual ele havia se deitado: uma cama de palha, coberta com lonas que fediam a urina como se nunca tivessem recebido a luz do sol e um travesseiro que de tão duro parecia feito de madeira. É como se Juan descrevesse a experiência de como é se deitar em um velho e decrépito ataúde.

Se junta a essa descrição — de nuances fúnebres —, que remete a uma tumba e a um caixão, o nauseante início da tentativa de reconstituição da morte de Preciado. Ao tentar reproduzir seus últimos momentos de vida, Juan Preciado parte do momento no qual diz que o corpo daquela mulher com quem estava dividindo a cama era feito de terra e se desfazia em charcos de lodo e que de sua boca saía um

som muito parecido ao do estertor. Trata-se da respiração ruidosa e agônica daqueles que estão entre a vida e a morte.

Além de emular e antecipar o espaço de onde Juan Preciado está narrando, a elipse que mostrava apenas a voz de Preciado no diálogo que ele vinha mantendo com Dorotea é revelada logo depois que Juan deixa a casa “del mediatecho”, habitada pelo casal incestuoso:

Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí. Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto. No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. Digo para siempre. **Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi** (p. 61) (grifo nosso).

Apesar de ter a versão dos fatos que antecederam a sua morte contestada por sua companheira de cova, o trecho grifado remete à descrição feita pelo fantasma de seu meio-irmão Miguel Páramo a Eduviges, logo depois de sofrer a queda do cavalo que o matou: “Había mucha neblina o humo o no sé qué [...] Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que humo y humo y humo” (p. 25). Miguel não sabia que estava morto e por isso não relata a Eduviges que havia caído do cavalo Colorado, no momento em que tentava fazer um atalho pulando a grande cerca de pedra. Ele só consegue lembrar o que estava fazendo antes de cruzar um misto de muita neblina e fumaça.

Descrições como “nuvens espumosas fazendo redemoinhos” e “havia muita neblina e muita fumaça”, indicam nitidamente a fronteira que divide os mundos dos vivos e o mundo dos mortos. Trata-se de um limiar entre vida e morte, cronotopo da fronteira e de natural indeterminação e que está representado através de elementos naturais que dão aos espaços em que estão inseridos uma atmosfera de mistério e pouca visibilidade, onde possíveis perigos podem se ocultar.

Ao cruzarem esse limiar, ambas as personagens recebem a confirmação de que já morreram. Miguel recebe a confirmação através de Eduviges²⁶, que lhe informa sobre sua condição de morto no momento em que conversavam através da

²⁶ «»— No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa” (p. 25).

janela do seu quarto. Além disso, ela faz questão de lembrá-lo dos avisos que lhe deram sobre a maneira inconseqüente com que sempre cavalgava o Colorado. Juan Preciado tem sua morte confirmada através de Dorotea²⁷, que além de constestar a versão da morte de Preciado, informa-lhe que o enterrou com a ajuda de Donis.

4.1 OS ESPAÇOS DA NARRAÇÃO E OS ESPAÇOS DA NARRATIVA

No tópico *o espaço da narração e o espaço da narrativa*, Ozíris Borges Filho menciona a importância da relação entre tais espaços, pois “muitos efeitos de sentido são criados a partir dessas possibilidades e seria um erro não nos atentarmos a elas” (BORGES FILHO, 2007, p. 151). Questões relacionadas a esses espaços estão ligadas ao espaço linguístico, pois segundo o autor “é através do uso de classes gramaticais tais como advérbios e pronomes que se melhor determinam esses dois tipos de espaço” (p. 149). O autor aponta ainda que a narração sempre é feita em primeira pessoa (aqui) ou em terceira pessoa (algures) e que esta poderá projetar um espaço dentro da narrativa, mas também apenas pressupor tal espaço, “pois quem narra, narra sempre de algum lugar” (p. 150).

Partindo dos eixos temáticos da **coincidência** (relação entre coincidência ou não entre o espaço da narração e o espaço da narrativa) e do **grau de aparecimento** do espaço da narração, Ozíris Borges Filho avalia como esses dois espaços estão relacionados. A análise do cruzamento dos eixos temáticos gerou sete ocorrências bastante úteis ao analista:

1. Espaço da narrativa coincide com espaço da narração que aparece sutilmente;
2. Espaço da narrativa coincide parcialmente com espaço da narração que aparece sutilmente;
3. Espaço da narrativa não coincide com espaço da narração que aparece sutilmente;
4. Espaço da narrativa coincide com espaço da narração que aparece explicitamente;

²⁷ “De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos” (p. 62).

5. Espaço da narrativa coincide parcialmente com espaço da narração que aparece explicitamente;
6. Espaço da narrativa aparece, o espaço da narração, não.

Por ser um romance com múltiplos narradores, *PP* oferece ampla gama de exemplos da relação entre espaço da narração e espaço da narrativa. A seguir analisaremos nessa perspectiva dois deles, Juan Preciado e o narrador onisciente.

Juan Preciado narra em primeira pessoa, ou seja, **aqui**:

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morir y yo en plan de prometerlo todo. «No dejes de ir a visitarlo — me recomendo —. Se llama de otro modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte.» Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decirselo se lo seguí diciendo aun después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas. Todavía antes me había dicho:

— No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.

— Así lo haré, madre. Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala (p. 5) (grifo nosso)

No primeiro fragmento, Preciado dá indícios do espaço de onde está narrando ao usar o advérbio *acá* (aqui) na primeiríssima e emblemática frase do romance: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (p. 5). Dando indícios de que o espaço de sua narração coincide ou coincidirá com o espaço da narrativa. Além desse indício, Preciado expõe os motivos que o levaram àquele espaço.

No segundo fragmento a narração ainda não coincide com o espaço da narrativa:

Yo imaginaba ver **aquello** a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: «Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche». Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre (p. 6).

O uso do pronome demonstrativo *aquello* (aquilo), para designar algo que se encontra distante, no espaço ou no tempo, mostra que nesse fragmento Preciado

está a caminho do espaço da narrativa, descrevendo como havia chegado ao povoado com a ajuda do tropeiro. É a partir do terceiro fragmento que o espaço da narração passaria a coincidir com o espaço da narrativa, conforme o uso dos advérbios *ahora* (agora) e *aquí*, ambos indicando o tempo e o espaço:

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer.

Fui andando por la calle real en esa hora. Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba. ¿Cómo me dijo aquel fulano que se llamaba esta yerba? «La capitana, señor. Una plaga que nomás espera que se vaya la gente para invadir las casas. Así las verá usted» (p. 10). (grifo nosso)

Se levássemos em consideração a narrativa de Juan Preciado partindo do trecho acima, a quarta opção sugerida pelo cruzamento dos eixos temáticos, que diz que o *espaço da narrativa coincide com o espaço da narração que aparece explicitamente*, poderia ser aplicada a esse narrador. Mas essa opção só seria válida até o fragmento que antecede o momento em que a elipse que esconde o seu verdadeiro espaço da narração é revelada. Nesse momento de revelação, Juan Preciado deixa de ser narrador e passa a ser narrado, mostrando que a partir do trecho abaixo seu interlocutor não é o leitor e sim Dorotea:

— ¿QUIERES HACERME CREER que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos (p. 62).

Gustavo Fares (1991) aponta que durante toda a narrativa de Preciado, seu nome permanece oculto para o leitor, assim como o seu espaço de narração. Sendo revelado apenas por Dorotea, ao constatar a versão da morte de Preciado: “se sabes entonces su nombre, hasta entonces ignorado” (p. 121), fato exposto no fragmento acima. Observamos que Damiana Cisneiros, a babá de Preciado é, de fato, a personagem que revela ao leitor, bem antes de Dorotea, o nome do narrador em primeira pessoa que permanecia oculto até a página 45: “Así que no te asustes si oyes ecos más recientes, **Juan Preciado**” (grifo nosso). Dorotea diria o nome de

seu interlocutor apenas na página 62: “— ¿QUIERES HACERME CREER que te mató el ahogo, **Juan Preciado?**” (grifo nosso).

Apesar de estar enterrado no cemitério de Comala, principal espaço da narrativa, a cova de onde narra Juan Preciado só é revelada no final da primeira metade do romance, mostrando que a sua narração durante toda essa parte do romance se adequaria, de fato, à sexta opção: *espaço da narrativa aparece, o espaço da narração, não*. Pois, conforme vimos no início desse capítulo, esse espaço de onde Juan narra suas desventuras por Comala é apenas projetado, como no quarto em que tentou dormir na pensão de Eduviges, onde Fulgor Sedano enforcou Toribio Aldrete.

Esse espaço também é antecipado e ainda mais fortemente emulado no quarto da casa em que vivem os irmãos incestuosos, lugar onde Preciado divide uma “cama” com a irmã de Donis. Conforme descrito anteriormente, a cama consistia em uma base de palha coberta com alguns sacos de estopa que fediam a urina e que aparentavam nunca terem recebido a luz do sol. Além disso, havia um travesseiro, que de tão duro parecia um pedaço de madeira. A descrição de lugares como o quarto dos irmãos incestuosos e do quarto lacrado na pensão de Eduviges orquestram a atmosfera do local de narração de Preciado, como uma espécie de preparação para a grande revelação da elipse narrativa que vem sendo mantida durante toda a primeira metade do romance.

Só depois de esse espaço da narração de Preciado ser revelado é que a sua narrativa passa a se encaixar na quarta sugestão da análise do cruzamento dos eixos temáticos proposta por Borges Filho: *espaço da narrativa coincide com espaço da narração que aparece explicitamente*:

Y ya ves, te enterramos. Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora. Sólo se me ocurre que debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti. ¿Oyes? Allá fuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?
— Siento como si alguien caminara sobre nosotros.
— Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables **porque vamos a estar mucho tiempo enterrados** (p. 65) (grifo nosso).

Os trechos grifados confirmam através de Dorotea que a narrativa está acontecendo no mesmo espaço onde ela e Preciado estão conversando. Também fica claro que Preciado se dirigia a sua parceira de cova e não ao leitor, pois ao responder a

Dorotea o que o havia levado a Comala, Preciado diz: “— Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión” (p. 64), ou seja, ele vinha conversando com Dorotea desde o início de sua narrativa.

O narrador onisciente em terceira pessoa (algures) tece os fios de sua narrativa de forma muito sutil e poética. Seu modo de narrar funciona dentro da narrativa como uma espécie de agulha muito exímia, responsável pela união dos fragmentos que compõem o complexo mosaico textual criado por Juan Rulfo. Esse narrador é responsável pela união do relato de Preciado a diversas histórias que ocorrem perifericamente e em paralelo a esse relato. A história de Pedro Páramo passa a ser contada — com razoável ordem cronológica — a partir desse narrador onisciente, que emerge na narrativa no início do sexto fragmento do romance:

El **agua que goteaba** de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. Ya se había ido **la tormenta**. Ahora de vez en cuando **la brisa** sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrear **una lluvia espesa**, estampando la tierra con **gotas brillantes** que luego se empañaban. Las gallinas, engarruñadas como si durmieran, sacudían de pronto sus alas y salían al patio, picoteando de prisa, atrapando las **lombrices desenterradas** por la lluvia. Al recorrerse **las nubes**, el **sol** sacaba **luz** a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de **la tierra**, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba **el aire** (p. 14) (grifo nosso).

Além de não ser identificado durante toda a narrativa, algumas de suas intervenções — ou costuras — são precedidas por atmosferas descritas de forma poética e substancial, que estão ligadas aos quatro elementos, principalmente a água e ao ar, conforme se pode observar nos grifos desse trecho que foi extraído do sexto fragmento. Essa primeira descrição dos espaços que criarão a atmosfera que envolve determinados momentos da infância e adolescência de Pedro Páramo possui um elo temático e tonal com outras ambientações que atencem tais momentos.

A representação dos elementos nesse momento sugere que a chuva foi um belo pretexto para o jovem Preciado se trancar no banheiro e poder devanear tranquilamente sobre as aventuras com seu primeiro e único amor, a bela Susana San Juan. São esses elementos, — água e ar principalmente —, que acompanham as memórias de Pedro Páramo. Eles estão presentes nas lembranças de quando os dois empinavam pipas ou de quando se banhavam juntos no rio. Essa lembrança do

banho de rio aparece em um diálogo do pai de Susana, no qual ele diz para a filha que Pedro Páramo lhe contou que já a conhecia e que até já haviam tomado juntos. Todavia, diz que se soubesse que os dois haviam tomado banho juntos teria matado-a com uma surra de cinto.

O trecho extraído do sexto fragmento do romance antecede um diálogo que se passa na infância de Pedro Páramo. O diálogo entre o jovem Pedro e sua mãe é intercalado pelas suas memórias, algumas fazendo parte do diálogo e outras mais recentes, nas quais o narrador onisciente não localiza o espaço e nem quando elas aconteceram. Ou seja, nesse diálogo existem três níveis: no primeiro o jovem Pedro conversa com a mãe:

— ¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?
— Nada, mamá.
— Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.
— Sí, mamá.
[...]
— Te he dicho que te salgas del excusado, muchacho.
— Sí, mamá. Ya voy:
[...]
Además, debías de ocuparte en algo. ¿Por qué no vas con tu abuela a desgranar maíz?
— Ya voy, mamá. Ya voy (p. 14-15).

No segundo estão os seus pensamentos naquela ocasião:

«Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento.
"Ayúdame, Susana." Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos.
"Suelta más hilo."
[...]
«De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina.» (p. 14-15).

E no terceiro nível estão suas memórias e a reflexão sobre aquele momento, similar a técnica do monólogo interior:

»El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.
»Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío.» (p. 15).

É nesse terceiro nível que o narrador onisciente não revela nem o espaço nem a ocasião em que a reflexão sobre aquele momento aconteceu, constituindo um dos diversos fios suspensos da narrativa. Entretanto, faz uma mínima intervenção no diálogo: “Alzó la vista y miró a su madre en la puerta” (p. 15), que serve de ligação entre os níveis, e pela qual se tem o desfecho do diálogo:

- ¿Por qué tardas tanto en salir? ¿Qué haces aquí?
- Estoy pensando.
- ¿Y no puedes hacerlo en otra parte? Es dañoso estar mucho tiempo en el excusado. Además, debías de ocuparte en algo. ¿Por qué no vas con tu abuela a desgranar maíz?
- Ya voy, mamá. Ya voy. (p. 15).

Outros momentos da vida de Pedro Páramo, que serão apresentados posteriormente pelo narrador onisciente, também são antecidos por descrições da atmosfera que os envolvem.

Se as lembranças do jovem Pedro a brincar com sua amada Susana se davam no momento em que caía uma chuva, elas passam a ser narradas logo após o momento em que essa chuva havia cessado. Uma chuva que preencheu o dia com cheiros, luzes e cores: “las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire [...]” (p. 14). Atmosfera e espaços que estão refletindo a leveza dos momentos em que Pedro Páramo havia passado com Susana San Juan e que guardava com carinho.

Apesar de mantida a beleza das descrições, no próximo fragmento elas acompanharão a atmosfera que vai emoldurar momentos importantes da formação da personagem Pedro Páramo. Tais descrições são similares em sua beleza e evidenciam a unidade temática que versa sobre os quatro elementos, conforme verificamos nos trechos grifados:

Por la noche **volvió a llover**. Se estuvo oyendo **el borbotar del agua** durante largo rato; luego se ha de haber dormido, porque cuando despertó sólo se oía una llovizna callada. Los vidrios de la ventana estaban opacos, y del otro lado **las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas**. «Miraba caer las gotas **iluminadas por los relámpagos**, y cada vez que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana.» **La lluvia se convertía en brisa**. Oyó: «El perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén». Eso era acá adentro, donde unas mujeres rezaban el final del rosario. Se levantaban; encerraban los pájaros; atrancaban la puerta; apagaban **la luz** (p. 17).

A chuva volta a cair em Comala, contudo já é noite e as gotas que vão se formando na janela parecem lágrimas e são iluminadas por relâmpagos... a luz está apagada. Paire no oitavo fragmento a sombra que envolve a *indesejada das gentes*, pois, o narrador mostra que o avô de Pedro Páramo já havia morrido e estavam a rezar o rosário em sua casa, conforme diz a sua mãe, visivelmente triste com a ocasião:

— ¿Por qué no has ido a rezar el rosario? Estamos en el novenario de tu abuelo.

Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con una vela en la mano. Su sombra recorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada.

— Me siento triste — dijo.

Entonces ella se dio vuelta. Apagó la llama de la vela. Cerró la puerta y abrió sus

sollozos, que se siguieron oyendo confundidos con la lluvia (p. 17).

Ela pergunta a Pedro o motivo de não ter participado das orações para o avô — mais uma vez ele estava a pensar em Susana e havia adormecido — para em seguida apagar a chama da vela que carregava e ir para o quarto em prantos. Seus soluços se misturavam com a chuva que caía.

Nas páginas 26 e 27 os espaços descritos indicam mais uma vez uma atmosfera chuvosa e gris, conforme demonstram os grifos:

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

Por la puerta se veía **el amanecer en el cielo**. No había **estrellas**. Sólo un **cielo** plumizo, gris, aún no aclarado por la luminosidad del **sol**. Una **luz** parda, como si no fuera a comenzar el **día**, sino como si apenas estuviera llegando el principio de la **noche** (p. 26).

O trecho “El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado” prevê o banho de sangue que o assassinato de Don Lucas Páramo, pai de Pedro Páramo vai acarretar. No trecho seguinte — “Por la puerta se veía el amanecer en el cielo. No había estrellas. Sólo un cielo plumizo, gris, aún no aclarado por la luminosidad del sol. Una luz parda, como si no fuera a comenzar el día, sino como si apenas estuviera llegando el principio de la noche” — a porta sugere como passagem para um novo destino para o jovem Páramo, onde não há estrelas, apenas um céu pesado que não recebia a luz do sol e uma noite que insiste em

permanecer. Essa atmosfera antecede o momento no qual sua mãe lhe dá a notícia de que seu pai havia sido assassinado:

Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados. Y aquí, aquella mujer, de pie en el umbral; su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos de cielo, y debajo de sus pies regueros de luz; una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas. Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo.
— Han matado a tu padre (p. 26-27).

Logo em seguida surge a imagem do umbral, limiar que Pedro Páramo atravessaria ao saber do assassinato de seu pai e que mudaria completamente seu destino e afetaria o futuro de Comala para todo o sempre: “Y aquí, aquella mujer, de pie en el umbral; su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos de cielo, y debajo de sus pies regueros de luz; una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas” (p. 27).

Logo após Juan Preciado revelar o espaço de onde narrava suas desventuras, Dorotea lhe explica que Don Lucas Páramo, seu avô, foi assassinado por engano em uma festa de casamento na cidade de Vilmayo. Depois de saber do assassinato e das circunstâncias em que ele aconteceu, Pedro Páramo matou praticamente todos os suspeitos que haviam estado na festa de casamento, uma dessas vítimas está enterrada no cemitério de Comala:

«... Tenía sangre por todas partes. Y al enderezarme chapotí con mis manos la sangre regada en las piedras. Y era mía. Montonaes de sangre. Pero no estaba muerto. Me di cuenta. Supe que don Pedro no tenía intenciones de matarme. Sólo de darme un susto. Quería averiguar si yo había estado en Vilmayo dos meses antes. El día de San Cristóbal. En la boda. ¿En cuál boda? ¿En cuál San Cristóbal? Yo chapoteaba entre mi sangre y le preguntaba: “¿En cuál boda, don Pedro?” No, no, don Pedro, yo no estuve. Si acaso, pasé por allí. Pero fue por casualidad... Él no tuvo intenciones de matarme (p. 84).

Nesse trecho, a vítima descreve como foi interrogada por Páramo. Banhada em seu próprio sangue, o suspeito de ter participado da tal festa de casamento procurava entender o motivo do ataque fatal que Pedro Páramo lhe infligia. Segundo Dorotea, essa era a forma com a qual Páramo agia com quem quer que fosse suspeito ou tivesse participado da festa na qual seu pai fora assassinado.

O narrador em terceira pessoa, assim como Juan Preciado, apresenta amplamente os espaços e as atmosferas de sua narrativa, mas se distancia

bastante de seu modo de narrar por três motivos bastante claros: no primeiro e mais óbvio, sua narrativa é em terceira pessoa, no segundo, o espaço de sua narração não é revelado e em terceiro, a sua identidade não é revelada em nenhum momento do romance.

Conforme o cruzamento das perspectivas que partem do eixo temático exposto por Borges Filho, o narrador onisciente se encaixaria na sexta ocorrência: *Espaço da narrativa aparece, o espaço da narração, não*. Sendo assim, “o narrador nos apresenta o espaço da narrativa [...], mas nada nos diz do espaço da narração. Essa omissão reforça o caráter de objetividade que a narrativa em terceira pessoa possui” (BORGES FILHO, 2007, p. 156). Essa objetividade do narrador perdura por todo o romance, e apesar de sua narrativa estar intercalada por relatos, diálogos e murmúrios de outros narradores, é por meio de suas sutis intervenções que se tece a linha responsável pela maioria dos fatos da cronologia da personagem título. Sendo assim, sua narrativa permaneceria na sexta ocorrência mediante a coesão com que vai sendo construída. Essa coesão não acontece com o relato do narrador Juan Preciado, que além de ter o espaço de sua narração revelado, tem a sua narrativa completamente suspensa quando a personagem Susana San Juan passa a narrar identificando logo em seguida o espaço de onde está narrando. A narrativa da personagem Susana San Juan e o seu modo de narrar fazem parte do tópico seguinte.

4.2 SÓ OS MORTOS NARRAM

Antes de adentrarmos na análise dessa abordagem do espaço, faremos uma breve incursão sobre a focalização que foi empregada no romance de Rulfo, retomando alguns trechos que já foram abordados em nossa análise. No que concerne ao regime de focalização, *PP* apresenta rica textura de personagens e variados pontos de vista, aproximando-se do conceito de *focalização interna variável*, proposto por Gérard Genette. Segundo o autor, a focalização se encontraria em mais de uma personagem, variando entre múltiplos narradores. Genette também aponta que “a fórmula de focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, mas antes a um segmento narrativo determinado”

(GENETTE, 1995, p. 189), ou seja, uma obra pode ter variadas fórmulas de focalização, às vezes, em um mesmo segmento narrativo.

Em *PP* a transição entre o ponto de vista de Juan Preciado para o narrador onisciente ilustra bem as variações da focalização durante todo o romance: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera” (p. 5). Esse trecho que inicia o romance, está sendo conduzido pelo ponto de vista de Juan Preciado: “[...] Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias” (p. 6). Essa focalização permanecerá em evidência até a página 14, antes do trecho a seguir, que inicia um novo fragmento:

EL AGUA QUE goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. Ya se había ido la tormenta. Ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrear una lluvia espesa, estampando la tierra con gotas brillantes que luego se empañaban. Las gallinas, engarruñadas como si durmieran, sacudían de pronto sus alas y salían al patio, picoteando de prisa, atrapando las lombrices desenterradas por la lluvia. Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire (p. 14).

Inicialmente, o leitor é levado a pensar que a descrição acima fazia parte da narrativa de Juan Preciado, pois a história vinha sendo conduzida sob seu ponto de vista. Todavia surge um diálogo logo após essa descrição:

- ¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?
- Nada, mamá.
- Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.
- Sí, mamá (p. 14).

Observa-se que a focalização não está mais com Juan Preciado e sim com um narrador onisciente não identificado, que permite, através desse diálogo, o primeiro contato do leitor com a personagem Pedro Páramo. Logo em seguida, na mesma página o foco muda novamente:

«Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. "Ayúdame, Susana." Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. "Suelta más hilo" (p. 14).

»El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra (p. 15).

Passando-o para Pedro Páramo, que rememora momentos de sua infância com Susana San Juan. O diálogo com sua mãe continua, mas se intercala às suas lembranças e divide esse momento da narrativa em três níveis conforme discutimos no tópico anterior. Essa técnica, composta por elipses e interrupções que vão se configurando no encontro de vozes que constituem o romance, delineia uma narrativa composta não apenas por um discurso hegemônico, mas que contempla os falares, os espaços e a cultura campesina do México pós-revolução.

Devido a uma paralipse durante a primeira metade do romance, o espaço da narração de Juan Preciado fica oculto. Ao ser revelado no início da segunda metade do romance, esse espaço se torna peça chave para o leitor começar a compreender melhor as desventuras desse narrador por Comala. A narrativa de Preciado era, conforme vimos anteriormente, um diálogo entre defuntos, pois ele a contava a partir de uma cova — seu real espaço de narração — compartilhada com Dorotea.

Agora que já discutimos um pouco sobre o regime de focalização utilizado no romance, vejamos como a focalização se relaciona com o espaço. Conforme citado anteriormente, Luiz Alberto Brandão (2007) dividiu sua análise do espaço na literatura em quatro categorias. A terceira categoria, espaço como focalização “compreende que é de natureza espacial o recurso que, no texto literário, é responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva, noções derivadas da idéia-chave de que há, na literatura, um tipo de visão”. Para o autor, essa terceira categoria de análise do espaço, “em sentido mais estrito, sobretudo no âmbito de narrativas realistas, trata-se da definição da instância narrativa: da “voz” ou do “olhar” do narrador” (p. 211). Brandão aponta ainda que o espaço como focalização,

Em sentido mais amplo, trata-se do efeito gerado pelo desdobramento, de todo discurso verbal, em enunciado (produto do que se enuncia, ou aquilo que é dito) e enunciação (o processo de enunciar, a ação de dizer), a qual pressupõe necessariamente um agente, revestido ou não da condição ficcional (2007, p. 211).

Ao refletir esse terceiro modo de tratamento do espaço proposto por Brandão, Sugiyama (2009) aponta que

se o modo de focalização trata o ponto de vista como um campo no qual o espaço vidente (narrador) e o espaço visto (personagens e eventos) constituem referências espaciais, então, pode se considerar que aquele lugar a partir do qual fala o narrador configura também os lugares sobre os quais ele fala. Na medida em que sua perspectiva, limitada ou não, recorta e delimita seres e objetos sobre os quais trata em sua narrativa, o que é visto define também aquele que vê ou, ao menos, um ângulo de visão que direciona e recobre a narrativa de sentidos (p. 45).

Conforme esboçado em nosso tópico anterior, no qual abordamos o espaço da narração e o espaço da narrativa, uma breve análise do lugar de onde narra Juan Preciado (espaço vidente) estaria projetado em sua narrativa. Além disso, os espaços delineados em suas descrições antecipavam e configuravam o lugar de onde narrava suas experiências, ou seja, uma cova no cemitério de Comala e sua condição de defunto.

Através dos lugares descritos durante sua breve estadia enquanto estava vivo e perambulando pelas ruas do povoado, a perspectiva de Preciado era limitada, conforme aponta a reflexão de Sugiyama. Essa percepção limitada de Preciado corrobora com aspectos que fazem parte da estruturação da obra, como o “mecanismo de sobreposições, isto é, semelhante ao tratamento dado ao espaço, as imagens dos demais personagens convergem para a composição do protagonista como camadas que se complementam [...]” (2007, p. 46).

Os encontros sobrenaturais de Juan Preciado com personagens que não estão inseridos de forma mais consistente na narrativa principal, que reconstitui a vida de seu pai por meio de vários fragmentos, ilustram de forma satisfatória seu ponto de vista limitado e emulam a atmosfera de seu espaço de narração. Através de seu relato sobre os murmúrios, vozes, canções e diálogos que escuta enquanto caminha pelo povoado, Juan Preciado antecipa o espaço de narração que ocupa no cemitério de Comala. É nesse espaço que ele ouve da mesma forma as tais vozes, mas devido sua perspectiva estar limitada, Preciado não possui meios para distingui-las e nem identificá-las.

Os murmúrios passam a atormentar Preciado ainda mais depois de seu encontro com a personagem Damiana, que assim como Eduviges desaparece sem deixar vestígio. Diferentemente dessas duas mulheres e do tropeiro Abúndio, as personagens que vão surgindo por meio de seus murmúrios não são identificadas da mesma forma e não possuem essa distinção no romance. Mas, mesmo tendo uma

breve passagem pela narrativa, tais personagens também ajudam a rescontituir partes importantes da vida de Pedro Páramo através de seus relatos e histórias.

O primeiro diálogo é ouvido por Preciado na forma de murmúrio, são vozes que ele ainda não compreende e não consegue identificar:

Oí que ladraban los perros, como si yo los hubiera despertado. Vi un hombre cruzar la calle:
— ¡Ey, tú! — llamé.
— ¡Ey, tú! — me respondió mi propia voz.
Y como si estuvieran a la vuelta de la esquina, alcancé a oír a unas mujeres que platicaban:
— Mira quién viene por allí. ¿No es Filoteo Aréchiga?
— Es él. Pon la cara de disimulo.
— Mejor vámonos. Si se va detrás de nosotras es que de verdad quiere a una de las dos (p. 46).

Nesse trecho Preciado ouve cães latindo, vê um homem virando a esquina e chega a discernir um diálogo entre mulheres, mas quando tenta chamá-los ou alcança-los, só escuta a sua própria voz.

Outros diálogos, vozes, cantos e ruídos dos antigos moradores de Comala vão aparecendo na narrativa por meio da continuação desses murmúrios. Conforme dito, essas almas penadas relatam fatos que ocorreram enquanto Pedro Páramo estava no poder. Apesar de alguns desses diálogos ou murmúrios possuírem dados passíveis de identificação, — por conterem personagens já citados em outros momentos da narrativa —, sua breve permanência na história não é suficiente para que seja possível identificar o espaço ou o período em que ocorreram. Sendo assim, estariam reforçando o caráter fragmentário que marca a estrutura do texto por meio da sobreposição de camadas de tempos e espaços que refletem a confusão de Preciado, como no trecho seguinte:

La noche. Mucho más allá de la medianoche. Y las voces:
— ... Te digo que si el maíz de este año se da bien, tendré con qué pagarte. Ahora que si se me echa a perder, pues te aguantas.
— No te exijo. Ya sabes que he sido consecuente contigo. Pero la tierra no es tuya. Te has puesto a trabajar en terreno ajeno. ¿De dónde vas a conseguir para pagarme?
— ¿Y quién dice que la tierra no es mía?
— Se afirma que se la has vendido a Pedro Páramo.
— Yo ni me le he acercado a ese señor. La tierra sigue siendo mía.
— Eso dices tú. Pero por ahí dicen que todo es de él.
— Que me lo vengan a decir a mí.
— Mira, Galileo, yo a ti, aquí en confianza, te aprecio. Por algo eres el marido de mi hermana. Y de que la tratas bien, ni quien lo dude. Pero a mí no me vas a negar que vendiste las tierras.

- Te digo que a nadie se las he vendido.
- Pues son de Pedro Páramo. Seguramente él así lo ha dispuesto. ¿No te ha venido a ver don Fulgor?
- No [...] (p. 47).

Esse diálogo é mais umas das peças que compõem a trajetória de abusos que Pedro Páramo perpetrrou em Comala. Dois moradores do povoado discutem a apropriação indevida de suas terras por Páramo, que afirma ter comprados as terras em questão, através de seu capataz Fulgor Sedano. Conforme dito, esses diálogos do povo da cidade não estão inseridos diretamente no centro do enredo. Entretanto, alguns deles se conectam diretamente às principais linhas de narrativas do romance, outros, conforme dito, permanecem sem identificação, tanto para Preciado, como também para o leitor, já que não sofrem nenhuma intervenção do narrador onisciente. Podemos verificar isso no trecho seguinte, em que as personagens envolvidas não são identificadas e o espaço e o tempo em que ocorreu o diálogo também não possuem identificação:

- ... Mañana, en amaneciendo, te irás conmigo, Chona. Ya tengo aparejadas las bestias.
- ¿Y si mi padre se muere de la rabia? Con lo viejo que está... Nunca me perdonaría que por mi causa le pasara algo. Soy la única gente que tiene para hacerle hacer sus necesidades. Y no hay nadie más. ¿Qué prisa corres para robarme? Aguántate un poquito. Él no tardará en morir.
- Lo mismo me dijiste hace un año. Y hasta me echaste en cara mi falta de arriesgue, ya que tú estabas, según eso, harta de todo. He aprontado las mulas y están listas. ¿Te vas conmigo?
- Déjame pensar.
- ¡Chona! No sabes cuánto me gustas. Ya no puedo aguantar las ganas, Chona. Así que te vas conmigo o te vas conmigo.
- Déjame pensar. Entiende. Tenemos que esperar a que él se muera. Le falta poquito. Entonces me iré contigo y no necesitarás robarme.
- Eso me dijiste también hace un año [...] (p. 48).

A discussão entre o casal que aparece nesse trecho está entre os fragmentos que poderiam se encaixar em qualquer parte do romance, pois além desse diálogo não estar inserido na trama principal é praticamente impossível rastrear a origem, o espaço, o tempo e as personagens que estão envolvidas nele.

O casal que está discutindo a relação no trecho comentado anteriormente engloba o multitudinário de almas penadas que deambulam por Comala. A irmã de Donis é mais uma dessas almas a confundir o leitor e a Juan Preciado, dizendo-lhe que personagens como Dorotea não morreram, na verdade passam a noite inteira trancados em casa, mas não sabe dizer o que elas fazem durante o dia.

Ao chegar a casa desse casal incestuoso, Juan Preciado é logo tomado por bêbado ao perguntar se o casal de irmãos está vivo: “— ¿No están ustedes muertos? [...] — Está borracho — dijo el hombre” (p. 50). Segundo a irmã de Donis, as almas penadas do povoado costumam sair pelas ruas durante a noite:

Son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas. No ajustarían nuestras oraciones para todos. Si acaso les tocaría un pedazo de padrenuestro. Y eso no les puede servir de nada. Luego están nuestros pecados de por medio. Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios. Nadie podrá alzar sus ojos al cielo sin sentirlos sucios de vergüenza. Y la vergüenza no cura. Al menos eso me-dijo el obispo que pasó por aquí hace algún tiempo dando confirmaciones (p. 55).

Ela diz a Preciado que está viva, assim como outros poucos moradores de Comala, mas não está nas graças de Deus e, além disso, está tão cheia de pecados que nem adiantaria rezar pela grande quantidade de almas penadas que perambulam pelo povoado durante a noite tentando purgar suas penas.

Só haverá mudança na perspectiva de Juan Preciado depois que a elipse sobre seu espaço de narração for revelada. Fato que demonstra o motivo pelo qual a sua compreensão “[...] dar-se-ia, não através de sua própria interioridade, mas por meio do conjunto de imagens que ele concebe das demais personagens numa interação que traz a tona o seu próprio ser” (SUGIYAMA, 2007, p. 211). Essa interação com os moradores de Comala refletia, de fato, a sua condição e o espaço de onde narrava, os quais ele não compreendia até o momento em que a elipse é revelada e seus questionamentos passam a ser respondidos pela sua companheira de cova. Apesar de ter sido interlocutora de Juan Preciado durante todo o seu relato, Dorotea permaneceu oculta de sua narrativa durante toda a primeira metade do romance, em elipse que justificava a confusão mental de Preciado, a intensa ambiguidade de suas experiências e sua morte por medo e horror.

4.3 SUSANA SAN JUAN E O CRONOTOPO DA SOLIDÃO

Em oposição à perspectiva limitada e a elipse sobre o espaço da narração de Juan Preciado — que perduraria toda a primeira metade do romance — encontra-se Susana San Juan. Essa personagem tem seu ponto de vista evidenciado logo

depois que a elipse sobre o espaço de narração de Preciado é revelada e ele passa a compreender melhor seu espaço de narração e sua condição:

- ¿Eres tú la que ha dicho todo eso, Dorotea?
- Quién, yo? Me quedé dormida un rato. ¿Te siguen asustando?
- Oí a alguien que hablaba. Una voz de mujer. Creí que eras tú.
- ¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueña.
- ¿Y quién es ella?
- La última esposa de Pedro Páramo. Unos dicen que estaba loca. Otros, que no. La verdad es que ya hablaba sola desde en vida.
- Debe haber muerto hace mucho.
- ¡Uh, sí!, hace mucha. ¿Qué le oíste decir?
- Algo acerca de su madre.
- Pero si ella ni madre tuvo...
- Pues de eso hablaba (p. 83).

Nesse diálogo Juan Preciado pergunta a Dorotea sobre uma voz de mulher que achava ser dela. Além de revelar quem de fato Preciado estava ouvindo, Dorotea confirma o espaço de narração de Susana San Juan — uma grande sepultura — e fornece dados relevantes sobre essa personagem. Dorotea informa que Susana já falava sozinha enquanto ainda estava viva e menciona os rumores sobre sua loucura aproveitando para reiterar que quando a umidade chega ao cemitério, os mortos passam a se revirar e mumurar em seus túmulos.

Ao contrário do que aconteceu a Juan Preciado durante toda a primeira metade do romance, *Doña Susanita* não faz mistério algum sobre o espaço de onde narra. Além disso, permite imediatamente ao leitor conhecer não só o espaço de onde está narrando, como também as condições em que produz seu relato. Ela está inicialmente deitada em seu negro caixão tentando esquecer um pouco a sua solidão ao lembrar um momento terno de sua infância:

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta (p. 80).

Sob a perspectiva de Susana San Juan emergem diversas lembranças, algumas idealizadas, outras lascivas e permeadas por fortes traços de sexualidade. Os espaços por ela narrados refletem um mundo triste e roto, repleto de solidão, mortes e tragédias pessoais, como a insinuada relação incestuosa com o seu pai Bartolomé San Juan e as mortes de sua mãe e de seu marido Florêncio. O ponto de

vista dessa personagem enfocará uma faceta sensual e ainda mais dúbia da narrativa, refletida por meio dos devaneios contidos em seus murmúrios e em suas experiências. Susana San Juan se refugia em ilusões e em sua loucura para escapar dos domínios de seu incestuoso pai, assassinado a mando de Pedro Páramo que depois do ocorrido, casa-se com ela. Na época do casamento sua sanidade já está bastante comprometida.

Apesar de Pedro Páramo sonhar com a sua amada mulher “a centenaes de metros, encima de todas las nubes, [...] escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte” (p. 16), não é dessa forma que a personagem emerge na narrativa, pois, conforme dito, Susana San Juan apresenta rapidamente seu espaço de narração, diferentemente de Juan Preciado e das outras almas penadas que perambulam por Comala. É no mínimo intrigante o fato de que apesar de ter sido considerada louca durante seu casamento com Pedro Páramo, é a única personagem — além de Dorotea — que descreve de forma clara que está morta e em quais condições produz seu relato:

Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos. Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitations y suspiros con que ella arrullaba mi sueño... Creo sentir la pena de su muerte... (p. 80).

Nesse primeiro momento do fragmento Susana descreve a alcova em que sua mãe havia morrido há muitos anos. Todavia, esse espaço torna-se reconfortante e de intimidade protegida durante sua descrição, pois “a imaginação trabalha e o sujeito sensibiliza o espaço habitado, na medida em que também é sensibilizado pelo ambiente em que vive” (SANTOS, 2012, p. 6). Susana relembra a época em que dormia junto a sua mãe que lhe aninhava em seus braços, em um *lugarzinho* onde ouvia as palpitações e os suspiros com que velava seu sono. Entretanto, Susana não está narrando desse espaço reconfortante que lhe fez rememorar esses momentos de sua infância, ela narra de outro lugar, conforme aponta seu relato:

Pero esto es falso. Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta. (grifo nosso) (p. 88).

E o espaço reconfortante que foi rememorado transforma-se em cronotopo da solidão: “Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre” (p. 88). Cronotopo que define essa personagem e que emerge não apenas de seus relatos, como também é reiterado pelo narrador onisciente.

Mais uma vez, ao pensar em sua condição, Susana projeta em seu relato uma atmosfera em que espaços repletos de vida, cores, perfumes e luz, refletiam o despertar de sua sexualidade:

Siento el lugar en que estoy y pienso...
Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes que el abandono los seicara; los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio. El viento bajaba de las montañas en las mañanas de febrero. Y las nubes se quedaban allá arriba en espera de que el tiempo bueno las hiciera bajar al valle; mientras tanto dejaban vacío el cielo azul, dejaban que la luz cayera en el juego del viento haciendo círculos sobre la tierra, removiendo el polvo y batiendo las ramas de los naranjos. Y los gorriones reían; picoteaban las hojas que el aire hacía caer, y reían; dejaban sus plumas entre las espinas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían. Era esa época. En febrero, cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul. Me acuerdo (p. 80-81).

Da mesma forma que algumas das lembranças da infância de Pedro Páramo estavam repletas de menções aos quatro elementos, as descrições de Susana também refletem a natureza, principalmente através dos ventos, das manhãs de fevereiro em que ventava muito. Susana relembra o cheiro dos limões maduros no pátio, o vento batendo nos galhos das laranjeiras e os pardais que perseguiram borboletas em um céu azul. E por ser nesse período que a sua mãe faleceu Sausana San Juan não se sentia triste:

Mi madre murió entonces.
Que yo debía haber gritado; que mis manos tenían que haberse hecho pedazos
estrujando su desesperación. Así hubieras tú querido que fuera. Pero ¿acaso no era alegre aquella mañana? Por la puerta abierta entraba el aire, quebrando las guías de la yedra. En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tías al tocar mis senos. Los gorriones jugaban. En las lomas se mecían las espigas. Me dio lástima que ella ya no volviera a ver el juego del viento en los jazmines; que cerrara sus ojos a la luz de los días. Pero ¿por qué iba a llorar? (p. 80-81).

Contudo lastimava que sua mãe já não pudesse ver o vento brincar com os jasmims e que jamais poderia voltar a contemplar dias iluminados como aqueles. A porta aberta sugere a entrada da jovem Susana na puberdade “em minhas pernas

começava a crescer uma penugem entre as veias, e minhas mãos tremiam cálidas ao tocar meus seios” (RULFO, 2008, p. 88), fato que apesar de coincidir com o período da morte de sua mãe, também a alegrava durante aqueles dias.

Ao recordar o velório de sua mãe, Susana mais uma vez reitera o cronotopo da solidão, que dessa vez aparece projetado não em si própria, mas em sua mãe: “Nadie vino a verla. Así estuvo mejor. La muerte no se reparte como si fuera un bien. Nadie anda en busca de tristezas” (p. 82). Suas lembranças do velório emergem em um relato em que sua interlocutora seria a fiel Justina, que lhe acompanhou por toda a vida:

¿Te acuerdas, Justina? Acomodaste las sillas a lo largo del corredor para que la gente que viniera a verla esperara su turno. Estuvieron vacías. Y mi madre sola, en medio de los cirios; su cara pálida y sus dientes blancos asomándose apenas entre sus labios morados, endurecidos por la amoratada muerte. Sus pestañas ya quietas; quieto ya su corazón. Tú y yo allí, rezando rezos interminables, sin que ella oyera nada, sin que tú y yo oyéramos nada, todo perdido en la sonoridad del viento debajo de la noche (p. 82).

Todavia, a descrição de sua mãe solitária no caixão em meio aos círios é mais uma das referências diretas que remete ao seu espaço de narração. E a atmosfera nesse momento reflete de forma clara a solidão na qual sua mãe foi velada e enterrada: “todo perdido en la sonoridad del viento debajo de la noche”. As imagens evocadas nas lembranças do enterro de sua mãe continuam a reiterar o cronotopo da solidão na forma em que descreve todo o processo:

Y tus sillas se quedaron vacías hasta que fuimos a enterrarla con aquellos hombres alquilados, sudando por un peso ajeno, extraños a cualquier pena. 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». Y tú les pagaste, como quien compra una cosa, desanudando tu pañuelo húmedo de lágrimas, exprimido y vuelto a exprimir y ahora guardando el dinero de los funerales...
Y cuando ellos se fueron, te arrodillaste en el lugar donde había quedado su cara y besaste la tierra y podrías haber abierto un agujero, si yo no te hubiera dicho: “Vámonos, Justina, ella está en otra parte, aquí no hay más que una cosa muerta” (p. 82).

Os olhos frios e indiferentes dos coveiros, que estavam distantes de sentir qualquer pena, cumpriam sua tarefa. E logo após fechar a cova com areia molhada, receberam o dinheiro dos funerais que estavam guardados no lenço úmido de lágrimas de Justina e se foram. A lembrança do enterro termina com uma fala de

Susana, mediante sua conformação da morte de sua mãe: “Vámonos, Justina, ella está en otra parte, aquí no hay más que una cosa muerta” (p. 82).

Ao revelar seu espaço de narração durante os primeiros momentos de sua narrativa, Susana San Juan reflete de forma inversa a trajetória da narrativa de Juan Preciado, que tem seu espaço de narração mostrado apenas nos momentos finais de sua narrativa. Esses momentos que demarcam o final de seu relato coincidem com o momento inicial da narrativa de Susana San Juan, exposta em parte nos trechos comentados acima.

Sendo assim, por meio dos espaços narrados, Preciado focaliza o seu relato abrindo um amplo leque de possibilidades e questões retóricas sobre vida e morte e sobre a ambigüidade dos fatos narrados. Nisso consiste o efeito causado pela elipse que oculta o lugar de onde Preciado está narrando, pois esta elipse está intrinsecamente ligada à estrutura do texto e à composição dessa personagem. E mesmo não revelando imediatamente esse espaço do qual narra, Preciado antecipa-o através da descrição dos lugares previamente ocupados enquanto ainda estava vivo e errando por Comala.

Susana San Juan focaliza o espaço de onde narra paralelamente a sua narrativa, quebrando o padrão que vinha sendo mantido durante a linha narrativa conduzida por Juan Preciado. Mais uma vez, é por meio da personagem Dorotea que é revelado — no caso de Susana, confirmando — o espaço de narração e a condição em que se narra de tal espaço. Segundo Dorotea: “Lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan” (p. 84).

Outro fato sobre a personagem Susana San Juan que a afasta do modo de narrar de Juan Preciado diz respeito ao narrador onisciente, que passa a intermediar a sua narrativa intensificando a focalização dos espaços que Susana habitou. Contudo, tais espaços apenas reiteravam a sua solidão, sua loucura e sua relação com a morte.

A morte, o devaneio e a loucura acompanharam Susana San Juan desde muito cedo. Tratada de forma natural, a sombra da morte, assim como o seu relato sobre seu espaço de narração e sua defunta condição, são mostrados com intensa franqueza. Isso pode ser comprovado nas lembranças da morte de sua mãe: “Mi madre murió entonces. Que yo debía haber gritado; que mis manos tenían que

haberse hecho pedazos estrujando su desesperación. Así hubieras tú querido que fuera” (p. 81).

Os espaços descritos pelo narrador onisciente também corroboram e reiteram a focalização do espaço de narração dessa complexa personagem, que depois de casar com Pedro Páramo, refugia-se em seu quarto, para devanear sobre seu amado Florêncio, aos cuidados da fiel Justina.

Da mesma forma que as descrições ligadas aos elementos, principalmente relacionados à água e ao ar, feitas pelo narrador onisciente, anteciparam a sombra da morte para Pedro Páramo, também moldaram a atmosfera de morte e loucura que envolvia Susana San Juan:

Sobre los campos del valle de Comala está cayendo la lluvia. Una lluvia menuda, extraña para estas tierras que sólo saben de aguaceros. Es domingo. De Apango han bajado los indios con sus rosarios de manzanillas, su romero, sus manojos de tomillo. No han traído ocote porque el ocote está mojado, y ni tierra de encino porque también está mojada por el mucho llover. **Tienden sus yerbas en el suelo, bajo los arcos del portal, y esperan.** La lluvia sigue cayendo sobre los charcos. Entre los surcos, donde está naciendo el maíz, corre el agua en ríos. Los hombres no han venido hoy al mercado, ocupados en romper los surcos para que el agua busque nuevos cauces y no arrastre la milpa tierna. Andan en grupos, navegando, en la tierra anegada, bajo la lluvia, quebrando con sus palas los blandos terrones, ligando con sus manos la milpa y tratando de protegerla para que crezca sin trabajo. Los indios esperan. Sienten que es un mal día. Quizá por eso tiemblan debajo de sus mojados «gabanes» de paja; no de frío, sino de temor. Y miran la lluvia desmenuzada y al cielo que no suelta sus nubes (p. 91).

A chuva que cai em Comala é uma chuva miúda, díspare dos aguaceiros que costumam cair no povoado. Os índios que vieram de Apango com suas ervas e especiarias, as acomodaram abaixo dos arcos que ficam na entrada da cidade. A chuva persistente espantou a freguesia do mercado e o povoado aparenta estar solitário. “Los indios esperan. Sienten que es un mal día. Quizá por eso tiemblan debajo de sus mojados «gabanes» de paja; no de frío, sino de temor.” (p. 91). Justina Díaz vinha da Media Luna “rodeando los chorros que borbotaban sobre las banquetas” (p. 91) e como se os índios pressentissem o que ia lhe acontecer “voltearon a verla. Vio la mirada de todos como si la escudriñaran. Se detuvo en el primer puesto, compró diez centavos de hojas de romero, y regresó, seguida por las miradas en hilera de aquel montón de indios.” (p. 91).

Logo após essa descrição, Justina faz uma de suas visitas ao quarto onde Susana havia se enclausurado, esperando que ela estivesse dormindo. Só assim não precisaria presenciar sua loucura ou os eventos sobrenaturais que andavam a acontecer naquele cômodo. Eis a descrição do quarto:

Las cortinas cerradas impedían el paso de la luz, así que en aquella oscuridad sólo veía las sombras, sólo adivinaba. Supuso que Susana San Juan estaría dormida; ella deseaba que siempre estuviera dormida. La sintió así y se alegró. Pero entonces oyó un suspiro lejano, como salido de algún rincón de aquella pieza oscura (p. 92).

No quarto escuro de cortinas fechadas Justina só conseguia ver sombras, todavia sentiu que Susana estava dormindo. Na descrição desse cômodo e da atmosfera que o envolve, mais uma vez está projetado o espaço de narração de Susana, o grande túmulo onde ela suspira eternamente. No entanto o suspiro não era de Susana:

— ¡Justina! — le dijeron.
Ella volvió la cabeza. No vio a nadie; pero sintió una mano sobre su hombro y la respiración en sus oídos. La voz en secreto: «Vete de aquí, Justina. Arregla tus enseres y vete. Ya no te necesitamos».
— Ella sí me necesita — dijo, enderezando el cuerpo —. Está enferma y me necesita.
— Ya no, Justina. Yo me quedaré aquí a cuidarla.
— ¿Es usted, don Bartolomé? — y no esperó la respuesta. Lanzó aquel grito que bajó hasta los hombres y las mujeres que regresaban de los campos y que los hizo decir: «Parece ser un aullido humano; pero no parece ser de ningún ser humano» (p. 92-93).

Apesar de não ver ninguém, Justina sente uma mão em seu ombro e uma voz que lhe diz para deixar Susana, pois ela já não precisa de seus cuidados. A relação incestuosa entre Susana e seu pai é reiterada durante todo esse fragmento, já que havia sido insinuada inicialmente por Fulgor Sedano ao comentar com Pedro Páramo que a mulher que acompanhava Bartolomé San Juan parecia ser sua esposa e não sua filha. Ao sentir que era Don Bartolomé, Justina emite um grito aterrorizante, que nem parecia ser humano.

Mais uma vez a chuva marca a atmosfera desse fragmento — “La lluvia amortigua los ruidos. Se sigue oyendo aún después de todo, granizando sus gotas, hilvanando el hilo de la vida (p. 93)” — e a despeito de fiar o fio da vida, essa chuva

antecede a morte através de eventos que estão marcados de forte simbolismo, em um misto sonho e realidade:

Anoche no echaste fuera al gato y no me dejó dormir.
— Durmió conmigo, entre mis piernas. Estaba ensopado y por lástima lo dejé quedarse en mi cama; pero no hizo ruido.
— No, ruido ni hizo. Sólo se la pasó haciendo circo, brincando de mis pies a mi cabeza, y maullando quedito como si tuviera hambre.
— Le di bien de comer y no se despegó de mí en toda la noche. Estás otra vez soñando mentiras, Susana.
— Te digo que pasó la noche asustándome con sus brincos. Y aunque sea muy cariñoso tu gato, no lo quiero cuando estoy dormida (p. 93).

Apesar do que tinha acabado de vivenciar, Justina diz que os sonhos de Susana são mentirosos. Ela lhe diz que deixou por pena um gato ensopado deitar-se com ela na cama e brincou a noite toda com ela e acabou dormindo entre as suas pernas. Mas disse que não gostava de ser perturbada durante seu sono.

O quarto é para Susana um espaço reconfortante no qual ela tenta fugir através de sua letargia do mundo real, representado por Pedro Páramo, — que apesar de ter se casado com ele, não o ama — e mais fortemente dos domínios e abusos de seu pai. O sono também é um refúgio no qual pode sonhar com Florêncio, seu falecido marido. Logo após há uma nova descrição:

Allá afuera se oía el caer de la lluvia sobre las hojas de los plátanos, se sentía como si el agua hirviera sobre el agua estancada en la tierra.
Las sábanas estaban frías de humedad. Los caños borbotaban, hacían espuma,
cansados de trabajar durante el día, durante la noche, durante el día. El agua seguía corriendo, diluviando en incesantes burbujas.
Era la medianoche y allá afuera el ruido del agua apagaba todos los sonidos (p. 94).

Em que a chuva novamente abafava todos os ruídos, novas ocorrências no lúgubre quarto de Susana confirmam o fortuito encontro de Justina, com o que supostamente seria Bartolomé San Juan. O tal gato não fazia parte de um sonho mentiroso de Susana, conforme Justina havia dito, tratava-se de fato de Bartolomé, que apareceu em forma de gato para se despedir da filha e reiterar a aludida relação incestuosa comentada anteriormente:

Susana San Juan se levantó despacio. Enderezó el cuerpo lentamente y se alejó de la cama. Allí estaba otra vez el peso, en sus pies, caminando por la orilla de su cuerpo; tratando de encontrarle la cara:
— ¿Eres tú, Bartolomé? — preguntó.

Le pareció oír rechinar la puerta, como cuando alguien entraba o salía. Y después sólo la lluvia, intermitente, fría, rodando sobre las hojas de los plátanos, hirviendo en su propio hervor (p. 94).

O gato aparece mais uma vez e tenta chegar até o seu rosto, Susana pergunta se é o seu pai, mas logo depois escuta a porta bater, como se alguém entrasse ou saísse de seu quarto. Mais uma vez, a porta simboliza a passagem entre os mundos. A chuva continua a cair em Comala. A morte de Bartolomé será confirmada por Justina no trecho seguinte:

Se durmió y no despertó hasta que la luz alumbró los ladrillos rojos, asperjados de rocío entre la gris mañana de un nuevo día. Gritó:
— ¡Justina!
Y ella apareció en seguida, como si ya hubiera estado allí, envolviendo su cuerpo en una frazada.
— ¿Qué quieres, Susana?
— El gato. Otra vez ha venido.
— Pobrecita de ti, Susana.
Se recostó sobre su pecho, abrazándola, hasta que ella logró levantar aquella cabeza y le preguntó:
— ¿Por qué lloras? Le diré a Pedro Páramo que eres buena conmigo. No le contaré nada de los sustos que me da tu gato. No te pongas así, Justina.
— Tu padre ha muerto, Susana. Antenoche murió, y hoy han venido a decir que nada se puede hacer; que ya lo enterraron; que no lo han podido traer aquí porque el camino era muy largo. Te has quedado sola, Susana.
— Entonces era él — y sonrió —. Viniste a despedirte de mí — dijo, y sonrió (p. 94-95).

Chorando muito, Justina informa a Susana que seu pai havia morrido, — na verdade ele fora assassinado a mando de Pedro Páramo — e confirma mais uma vez o cronotopo da solidão dizendo “Te has quedado sola, Susana” (p. 95). Susana reage à morte do pai com um sorriso: “—Viniste a despedirte de mí — dijo, y sonrió —.” (p. 95).

Aliado aos eventos descritos, o pungente momento da infância de Susana, também intermediado pelo narrador onisciente, focaliza de forma contundente o espaço de sua narração, definindo de forma excepcional a personagem e sua relação com o pai:

Muchos años antes, cuando ella era una niña, él le había dicho:
— Baja, Susana, y dime lo que ves.
Estaba colgada de aquella soga que le lastimaba la cintura, que le sangraba sus
manos; pero que no quería soltar: era como el único hilo que la sostenía al mundo de fuera.
— No veo nada, papá.
— Busca bien, Susana. Haz por encontrar algo.
Y la alumbró con su lámpara.

— No veo nada, papá.
— Te bajaré más. Avísame cuando estés en el suelo.
Había entrado por un pequeño agujero abierto entre las tablas. Había caminado sobre tablones podridos, viejos, astillados y llenos de tierra pegajosa:
— Baja más abajo, Susana, y encontrarás lo que te digo (p. 95-96).

Com sua cobiça desmedida, Bartolomé submete a pequena filha a uma experiência grotesca que a marcaria para sempre. Ele faz a criança descer por um buraco aberto entre tábuas podres e terra úmida. Amarrada de forma precária a uma corda que lhe machucava a cintura e chegava a sangrar suas mãos, a menina descia sacudindo os pezinhos no vazio e se agarrando aquele fio se fosse “era como el único hilo que la sostenía al mundo de fuera” (p. 96). Não obstante a experiência mostra como Susana muito cedo teve contato com a morte:

Y ella bajó y bajó en columpio, meciéndose en la profundidad, con sus pies bamboleando en el «no encuentro dónde poner los pies».
— Más abajo, Susana. Más abajo. Dime si ves algo.
Y cuando encontró el apoyo allí permaneció, callada, porque se enmudeció de miedo.
La lámpara circulaba y la luz pasaba de largo junto a ella. Y el grito de allá arriba la estremecía:
— ¡Dame lo que está allí, Susana!
Y ella agarró la calavera entre sus manos y cuando la luz le dio de lleno la soltó.
— Es una calavera de muerto — dijo.
— Debes encontrar algo más junto a ella. Dame todo lo que encuentres (p. 96).

Em tenra idade Susana San Juan é exposta a um cadáver e precisa revirá-lo a procura de moedas de ouro para satisfazer a ganância do pai.

El cadáver se deshizo en canillas; la quijada se desprendió como si fuera de azúcar. Le fue dando pedazo a pedazo hasta que llegó a los dedos de los pies y le entregó coyuntura tras coyuntura. Y la calavera primero; aquella bola redonda que se deshizo entre sus manos.
— Busca algo más, Susana. Dinero. Ruedas redondas de oro. Búscalas, Susana.
Entonces ella no supo de ella, sino muchos días después entre el hielo, entre las miradas llenas de hielo de su padre (p. 96).

Devido às condições daquele lugar, o cadáver se desfaz, o narrador onisciente descreve que a queixada da caveira se defez como se fosse de açúcar, em uma clara referência as *calaveras de dulce*, especiaria típica feita de açúcar em formato de caveira para as festividades do Dia dos Mortos em todo o país em primeiro de

novembro. Depois de perceber que havia tocado em um cadáver, a criança desmaia e quando retorna, dias depois, tem que lidar com a frieza e desprezo de seu pai.

“Afuera seguía lloviendo. Los indios se habían ido. Era lunes y el valle de Comala seguía anegándose en lluvia.” (p. 97). Do início ao fim desse fragmento a chuva esteve sempre presente, como uma espécie de harmonia macabra a orquestrar a morte e a solidão que acompanhariam Susana por toda a sua vida.

Além de se relacionarem com o lugar de onde Susana narra, — sua sepultura no cemitério de Comala —, os espaços descritos articulam-se com outros elementos que compõem a personagem e seus traumas. Todavia, o quarto que ela habitava na Media Luna e sua a experiência dentro da mina, são os ambientes que refletem de forma mais clara a sua condição e o seu espaço de narração. Sendo assim, o espaço descrito estabelece relações complexas, que conforme vimos, ajudam a caracterizar e reforçar aspectos inerentes à personalidade de Susana San Juan; entre eles a sua complicada ligação com o pai, seus medos mais profundos e sua relação com a morte.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo destas páginas, analisamos alguns dos aspectos relacionados ao uso do elemento espacial e suas relações com a focalização em *Pedro Páramo*, único romance do escritor mexicano Juan Rulfo. No capítulo introdutório apresentamos de forma panorâmica alguns dados relevantes sobre o autor e sua obra que vem sendo apreciada e analisada desde seu lançamento, conforme aponta o livro *La recepción inicial de Pedro Páramo* de autoria de Alberto Vital. O fato de não termos identificado pesquisas de proveniência brasileira relacionadas ao tratamento do espaço no romance de Rulfo foi um dos fatores decisivos para a escolha dessa categoria analítica.

Verificamos, durante a nossa pesquisa, a existência de alguns estudos relevantes sobre a obra do autor, são teses e dissertações que analisam variados aspectos das duas obras escritas por Rulfo. Um dos temas mais recorrentes nestes trabalhos se refere à análise de aspectos relacionados à morte e a elementos sócio-culturais. Entre eles, a religiosidade, que permeou diversos estudos de autoria do professor Rafael Carmolingo Alcaraz (UFMG), um dos maiores pesquisadores da obra de Juan Rulfo no Brasil e que possui vários artigos publicados, alguns deles no México. Também verificamos que existem alguns estudos envolvendo análises comparativas, sendo a mais recorrente entre os textos de Rulfo e de João Guimarães Rosa.

Devido ao fato de nossa categoria analítica priorizar a análise do espaço, selecionamos estudos que enfocassem esse aspecto nos textos de Juan Rulfo. Iniciamos o primeiro capítulo com uma breve discussão sobre a espacialidade e a focalização na obra do autor. Esse momento inicial da análise se dá através da identificação das três principais linhas narrativas que se entrelaçam por todo o romance através do recurso de sobreposições de espaços. A primeira linha é conduzida pelo relato em primeira pessoa de Juan Preciado, a segunda e mais longa linha de narrativa é mantida por um narrador onisciente e a terceira conduzida

pela personagem Suzana San Juan, com algumas intervenções do narrador onisciente.

Ainda no primeiro capítulo propusemos algumas reflexões sobre determinadas abordagens que a categoria espaço possui em estudos literários, ponderações necessárias à delimitação do vasto campo no qual a nossa categoria analítica está situada e que serviram para a fundamentação teórica de nossa pesquisa.

Ao verificarmos a espacialidade como vetor estruturante da obra e que ela se relaciona com outros elementos da narrativa, tomamos como base para nossa análise o artigo *Espaços literários e suas expansões* de Luís Alberto Brandão. Nesse artigo o autor esquematiza por meio de quatro modos o tratamento do espaço em textos literários. Dos quatro modos expostos por Brandão levamos em consideração os três primeiros, pois se conectam de forma relevante com a nossa proposta de análise. São eles: representação do espaço, estruturação espacial e espaço como focalização. Esses três modos foram previamente relacionados ao romance de Juan Rulfo de forma conjugada no primeiro capítulo, no qual analisamos algumas das teorias sobre o tratamento do espaço na literatura. Essas teorias são retomadas em suas especificidades no tópico *o espaço textual* e no terceiro capítulo.

Antes de analisarmos essas especificidades, iniciamos o segundo capítulo levando em consideração uma breve seleção de estudos que enfocaram o espaço na obra de Rulfo, enfatizando as análises de seu único romance. Os textos, artigos e estudos serviram de embasamento não só para nossa categoria analítica, mas também para as suas subdivisões, tipologias e formas de classificação. Entre os mais relevantes estão *Imaginar Comala – El espacio en la obra de Juan Rulfo*, tese de doutorado do professor Gustavo C. Fares e a coletânea de artigos *Los espacios en Juan Rulfo*, organizada por Francisco Antolín.

Através da tese do professor Fares foi possível fomentar a discussão sobre a relação entre espaço e estrutura do texto traçando um paralelo entre as suas reflexões e os dois primeiros modos de tratamento do espaço sugeridos por Brandão. Demos ênfase ao segundo modo, o qual reflete a estruturação do texto

através do espaço delineando a análise de aspectos relacionados à estrutura do texto e a forma na qual ele está dividido. Além disso, procuramos ressaltar como essa divisão desempenha um papel fundamental na obra, tanto no conceito como do ponto de vista estético.

Reservamos o último tópico do segundo capítulo para discutir sobre o caráter simbólico dos espaços narrados. Partindo da dualidade paraíso/inferno, que representa naturalmente espaços de indeterminação temporal, buscamos nesse tópico examinar como esses espaços poderiam articular significações de cunho simbólico. Verificamos que essas articulações simbólicas podiam ser delineadas não apenas nos espaços narrados, mas também poderiam surgir dos nomes das personagens, conforme examinamos o nome dado à personagem título. Sendo assim, estariam delineadas projeções simbólicas de espaços que seriam responsáveis por definir a personagem em questão. Um dos textos mais relevantes para o embasamento da discussão realizada nesse tópico foi escrito por Luz Aurora Pimentel. Em seu artigo *Los caminos de la eternidade: el valor simbolico del espacio en Pedro Páramo*, a autora aponta que os espaços que se sobrepõem e que constituem aquela realidade são mostras evidentes da inacessibilidade proporcionada pela idealização ou pela irreversibilidade de um tempo infausto. Um tempo em que apenas a morte se propaga sem cessar por aqueles espaços.

No terceiro capítulo aprofundamos a discussão sobre as relações entre espaço e focalização. Esse capítulo é iniciado com a retomada da discussão sobre a linha narrativa conduzida por Juan Preciado e como a morte conflui e se reitera nos espaços descritos. Através do relato desse narrador traçamos um paralelo entre os espaços narrados durante a sua jornada por Comala e a focalização, ou seja, examinamos como esses espaços se relacionam com o ponto de vista de Preciado. Também verificamos se esses lugares e as atmosferas que os envolviam eram capazes de projetar o espaço de narração, eclipsado durante toda a primeira metade do romance. Nesse momento inicial do capítulo levamos em consideração as

colocações de Bachelard em *Poética do Espaço*, texto no qual discorre sobre a intimidade protegida.

Em *Os espaços da narração e os espaços da narrativa*, primeiro sub-tópico do terceiro capítulo, discutimos as relações entre esses dois espaços, atentando para os efeitos de sentido que tais relações podem produzir. Lembrando que essas relações estão ligadas ao espaço lingüístico, principalmente ao uso de classes gramaticais tais como advérbios e pronomes. Com base no que foi exposto por Oziris Borges Filho, através do cruzamento dos eixos temáticos da coincidência e do grau de aparecimento do espaço da narração, verificamos como esses dois espaços estão relacionados. Em *Pedro Páramo*, romance com focalização mista, constatamos que dependendo do narrador, cerca de pelo menos duas das sete ocorrências geradas pelo cruzamento dos eixos temáticos poderão ser aplicadas.

No tópico seguinte, *só os mortos narram*, fizemos uma breve incursão sobre a focalização que foi empregada no romance retomando alguns dos trechos previamente abordados em tópicos anteriores. Demos ênfase na relação entre a perspectiva limitada de Juan Preciado com aspectos que fazem parte da estruturação da obra e como esses aspectos são capazes de refletir na composição dessa personagem. Tal perspectiva se confirma por meio da elipse que ocultava sua finada condição, mas refletia diretamente em sua confusão mental e na ambigüidade de suas experiências pelo povoado.

No último sub-tópico do terceiro capítulo, *Susana Susana San Juan e o cronotopo da solidão*, contrapomos a perspectiva limitada de Juan Preciado com o ponto de vista da personagem Susana San Juan. Apesar dos espaços narrados por essa personagem também refletirem sua condição e o seu espaço de narração, além de não haver eclipse sobre tal espaço, sua perspectiva se afasta totalmente da assumida por Juan Preciado. Logo no início de seu relato, Susana apresenta o seu espaço de narração e não faz segredo algum sobre sua condição e sobre o lugar de onde está narrando. Além disso, o narrador onisciente media diversas partes de seu relato, o que não acontece com a narrativa de Juan Preciado.

Os espaços narrados por Susana, alguns deles intermediados pelo narrador onisciente, não só refletem o lugar de onde a personagem está narrando, eles

também refletem aspectos de sua personalidade — com ênfase na sexualidade — e acima de tudo reiteram a morte, a solidão e a loucura que a acompanharam desde jovem.

Conforme mencionado anteriormente, com o aparecimento de novas possibilidades para as narrativas no século XX, as quais se afastavam cada vez mais dos moldes do realismo, a participação do leitor passou a ser exigida. Se a primeira metade do século XX foi marcada por diversas experiências na forma de narrar sagrando o romance como avatar desses experimentos, na segunda metade, tais experiências foram definitivamente incorporadas ao mais mutante entre todos os gêneros literários. O tratamento do espaço, assim como da focalização em romances como *Pedro Páramo*, refletem essas experimentações e permitem inúmeras possibilidades de investigação, como as que foram brevemente aqui esboçadas. Visando um alcance mais amplo em pesquisas relacionadas à obra de Juan Rulfo no Brasil, e evidenciando a categoria espaço como vetor principal de nossa análise, esperamos ter contribuído com esse estudo para novas abordagens que venham a ocorrer nesse contexto. Entretanto, acreditamos que esse estudo também possa ser fonte para futuros questionamentos e aproximações relacionadas ao romance em outros contextos de pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ANTOLÍN, Francisco. **Los Espacios en Juan Rulfo**. Miami, Ediciones Universal, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. 5ª ed. São Paulo: Ed. Unesp/Hucitec, 2002.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura: Minas Gerais, n. 15, p. 207-220, jan 2007.
- BRANDO, Oscar. El otro Juan Rulfo. **Sololiteratura.com** - Literatura Hispanoamericana: Barcelona. Disponível em: <<http://www.sololiteratura.com/rul/rulelotro.htm>> Acesso em: 05 jul, 2012.
- BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço & Literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sydney (Orgs.). **Poéticas do Espaço Literário**. São Carlos: Clara Luz, 2009.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 15ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- FARES, Gustavo C. **Imaginar Comala**: el espacio en la obra de Juan Rulfo. New York, Bern, Frankfurt/M., Paris, 1991. XII, 212 p. American University Studies: Series 2, Romance Languages and Literature. Vol. 160
- FELL, Claude (Coord.). **Juan Rulfo, Toda La Obra**: edición crítica. 2ª ed. Madrid: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17).
- FIALLEGA, Cristina. Los muertos no tienen tiempo ni espacio. in: KARIC, Pol Popovic; PÉREZ, Chávez Pérez (Coord.). **Juan Rulfo**: Perspectivas Críticas. México: Siglo XXI, 2007.
- GALAVIZ, Juan Manuel. De los murmullos a Pedro Páramo. **Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana**: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, texto crítico. Veracruz, n. 16-17, p. 40-73, 1980. Disponível em: < <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6897>> Acesso em: em: 05 jul, 2012.
- GENETTE Gérard. **O discurso da narrativa**. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995.
- KARIC, Pol Popovic; PÉREZ, Chávez Pérez (Coord.). **Juan Rulfo**: Perspectivas Críticas. 1ª ed. México: Siglo XXI, 2007.
- _____, Juan. **Pedro Páramo**. Cidade do México, Editorial RM, 2005.
- _____, Juan. **Pedro Páramo**. Tradução e prefácio de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2008. (Título nº 92 das Edições Best Bolso).

_____, Juan. **Pedro Páramo e O Planalto em Chamas**. Tradução de Eliane Zagury. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____, Juan. **Pedro Páramo e Chão em Chamas**. Tradução e prefácio de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: Introdução à teoria da literatura. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

SUGIYAMA, Rose Y. **Espacialidades narrativas**: Uma leitura de *An Artist of the Floating World* de Kazuo Ishiguro. 2009. 148 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários) – FFLCH/DLM. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP. 2009.

VALENCIA, Horácio. La literatura de la Revolución Mexicana. **Semanario la voz del norte**: Periódico cultural de Sinaloa. Sinaloa, n. 78, 2011. Disponível em: <<http://www.lavozdelnorte.com.mx/semanario/2011/10/16/la-literatura-de-la-revolucion-mexicana/>>. Acesso em: 06 ago. 2012.

VENZALÁ, Valentín Pérez. Notas sobre el realismo mágico, **Minotauro Digital**, Madrid. 2002. Disponível em: <<http://www.minotaurodigital.net/textos.asp?art=51&seccion=Literatura&subseccion=articulos>> Acesso em: 02 out. 2012.

ZEPEDA, Jorge. Reseña de “Noticias sobre JUAN RULFO 1784-2003” de Alberto Vital. **Nueva revista de Filología Hispánica**. Distrito Federal, México, vol. 44, n. 01, p. 257-261. ene/jun 2006. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=60254118>> Acesso em: 21 abr. 2012.



ISBN 978-655825065-4



9

786558

250654