

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

**LARISSA WALTER TAVARES DE AGUIAR**

**A INTER-RELAÇÃO ENTRE O SER HUMANO E O ESPAÇO EM  
*PEDRO PÁRAMO*, DE JUAN RULFO**

MARINGÁ - PR

2014

**LARISSA WALTER TAVARES DE AGUIAR**

**A INTER-RELAÇÃO ENTRE O SER HUMANO E O ESPAÇO EM  
*PEDRO PÁRAMO*, DE JUAN RULFO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual  
de Maringá – UEM - para a obtenção do título de  
Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos  
Literários

Orientadora: Dra. Evely Vânia Libanori

MARINGÁ

2014

## AGRADECIMENTOS

À minha família como um todo, por todo o apoio que me propuseram.

À professora (amiga) e orientadora Evely Vânia Libanori, por todos os ensinamentos passados. Pelas horas de orientação aos domingos e feriados. Por ter me ensinado tanto no conteúdo acadêmico quanto no conteúdo humano, desde os projetos de iniciação científica na graduação até a conclusão desse trabalho.

Ao professor Antônio Roberto Esteves, pela leitura cuidadosa, pelas indicações de leituras e pelos apontamentos que contribuíram em muito para o desenvolvimento deste estudo.

À professora Marisa Correa, pela leitura atenciosa, pelos conselhos dados desde o período da graduação até agora e pelas contribuições valiosas para essa dissertação.

A todo o corpo docente da Universidade Estadual de Maringá, a quem devo toda minha formação acadêmica.

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida.

Às maravilhosas amigas iniciadas e/ou solidificadas durante as disciplinas cursadas. Pessoas pelas quais eu torço e que torcem por mim.

A todos que em maior ou menor grau me auxiliaram no decorrer de mais esta etapa concluída.

Para meu pai que de maneira incansável lutou contra todas as adversidades da vida para que eu pudesse estar aqui hoje.

Para minha mãe que, independente de onde estiver, sei que olha por mim e se sente orgulhosa por tudo que fiz e sou.

Para meu marido Fabrício César de Aguiar. Meu refúgio em momentos bons e ruins. Meu maior e melhor crítico e leitor. Meu grande amigo e companheiro inseparável.

*Há mais coisa coisas entre o céu e a terra,*  
*Do que sonha a filosofia*  
William Shakespeare (Hamlet)

## Sumário

RESUMO .....	7
ABSTRACT .....	8
INTRODUÇÃO .....	9
CAPÍTULO 1 - JUAN RULFO – BIOGRAFIA E RECEPÇÃO CRÍTICA.....	20
CAPÍTULO 2 - <i>PEDRO PÁRAMO</i> : ESPAÇO E PERSONAGENS .....	38
2.1 - PEDRO PÁRAMO/COMALA VIVOS.....	54
2.2 - <i>PEDRO PÁRAMO</i> /COMALA MORTOS .....	64
CAPÍTULO 3 - CATÁSTROFE HUMANA E TERRENA .....	70
3.1 - A ANGÚSTIA EM RELAÇÃO À CATASTROFE.....	78
CAPÍTULO 4 - COMALA E A MORTE .....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	106
REFERÊNCIAS .....	108

## RESUMO

Esta dissertação discute a relação do espaço com as personagens no romance *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Neste romance, o espaço complementa o perfil existencial das personagens, representando todo seu drama existencial. Assim, ganham destaque os elementos espaciais que auxiliam na construção identitária das pessoas no romance. O romance não segue uma ordem cronológica dos fatos e são várias as pequenas narrações que, de maneira fragmentada, vão criando a fábula. Comala, cenário onde se passa toda a história, sofre alterações conforme se desenvolve o processo fabular. No passado, o lugar foi fértil e produtivo, mas no momento em que a narrativa se inicia, Comala é uma região quase improdutiva e habitada pelos fantasmas dos moradores. A vida vegetal e a vida animal existentes se relacionam com o destino das pessoas. Para essa pesquisa o substrato teórico será a Ecocrítica e o Existencialismo. São linhas teóricas que discutem as implicações filosóficas sobre a forma como o ser humano lida com a vida humana e também com a vida não humana no espaço em que habita.

**Palavras-chave:** *Pedro Páramo*; Juan Rulfo; espaço existencial; personagens; Natureza.

## ABSTRACT

This paper discusses the relationship between the setting and the characters in the novel *Pedro Páramo* (1955), by Juan Rulfo. In this novel, the setting complements the characters' existential profile, representing all their existential drama. Thus, the setting elements that help in the identity construction of characters in the novel gain importance. The novel does not follow a chronological order of events and there are several small stories that, in a fragmented way, create the fable. Comala, the setting where the story takes place, undergoes changes as the fable develops. In the past, the place was fertile and productive, but at the time the story begins, Comala is an almost barren region, inhabited by the ghosts of the villagers. The existing plant and animal life are related to the fate of people. The theoretical background for this research was Ecocriticism and Existentialism. These two theories discuss the philosophical implications of how humans deal with human and also non-human life in the space they live in

**Key-words:** *Pedro Páramo*; Juan Rulfo; setting existential; character.

## INTRODUÇÃO

Em *Pedro Páramo* (1955), as personagens são entendidas através da relação delas com o espaço à sua volta. Seres humanos, animais e plantas estão em conexão existencial. O estudo sobre o espaço é, portanto, o estudo sobre a existência humana e os temas que a ela estão relacionados, como o amor, a vida, a morte. O estudo do espaço é de suma importância para a teoria narrativa. A estudiosa Luz Aurora Pimentel estuda o espaço na ficção e, em *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales* (2001), traz a seguinte afirmação: “no se concibe, en otras palabras, un acontecimiento narrado que no esté inscrito en un espacio descrito”<sup>1</sup> (p. 7). Assim, toda obra literária possui o enredo encaixado em determinado lugar/espaço.

Além de ser visto como um elemento essencial para a composição literária, o espaço pode não ser só o cenário em que a história é ambientada. Em muitos casos, como acontece em *Pedro Páramo*, a composição da personagem é feita pela relação dela com o lugar em que habita. Tendo em vista que é através das personagens, e de seus conflitos, que surgem os grandes questionamentos embutidos na obra narrativa, entende-se o porquê do estudo espacial ser tão importante. Aurora Pimentel chama essa perspectiva de estudo espacial de “significar o espaço” (2001, p. 9). Ao ler *Pedro Páramo*, o leitor percebe que Comala não é apenas um pano de fundo para a história. Ela é parte integrante na significação que essa história tem. Assim, com essa dissertação visa-se mostrar a inter-relação do Sujeito/personagem com a Natureza/espaço e como

---

<sup>1</sup> Não se concebe, em outras palavras, um acontecimento narrado que não está inscrito em um espaço descrito. (Vale esclarecer que todas as traduções apresentadas neste capítulo são da autoria da pesquisadora e a versão em espanhol utilizada do livro estudado será RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Barcelona: RM, 2009)

um se constitui na dependência com o outro. Nem o espaço se faz sozinho, nem as personagens.

A obra retrata a essência da natureza humana e foge da concepção tradicional do romance. A construção do espaço está embasada na realidade física, mas o espaço em *Pedro Páramo* não pode ser explicado como um cenário externo e objetivo que abriga seres e objetos e que permanece inalterado, independentemente do que acontece nele. Não há apenas um espaço, há vários. Cada personagem tem seu próprio espaço e, além disso, seu tempo. A organização textual é fragmentada, ou seja, não há enlaces de causa-efeito entre as partes constituintes da fábula do romance. A narração reflete a linguagem cotidiana do cenário em que se desenvolve a fábula, porém, as frases, as falas e as palavras têm sempre um sentido que ultrapassa o nível meramente comunicativo e possuem, latentes, sentidos outros. A esse recurso literário Antonio Candido afirma:

O homem forma imagens para dar vazão a necessidades profundas, e elas são carregadas de um valor simbólico que escapa ao seu elaborador. A importância do valor simbólico da palavra é não apenas signo arbitrário (como ensina a linguística), mas invólucro simbólico de um sentido que radica em camadas profundas do espírito (CANDIDO, 2006, p. 96)

Assim, Candido retrata a ideia de que toda construção literária que invoca símbolos, como é o caso de *Pedro Páramo*, supre uma necessidade humana de construir sentidos e significados ao que se lê/vive. Candido destaca o uso da linguagem para a construção desses símbolos, uma vez que, para ele, a escolha vocabular de uma obra de arte é fundamental tendo em vista que cada signo está em um “invólucro simbólico” que é acionado pelo leitor no momento da leitura. O leitor deixa de ser um agente passivo e passa a atuar ativamente com o romance. É o que a estudiosa em literatura hispano-

americana Bella Jozef em *Romance Hispano-americano* (1986) define como o leitor enquanto co-participante da tarefa de criação.

Ao escrever *Pedro Páramo*, Rulfo é arbitrário com a escolha das palavras. Em seus livros as palavras concentram um grande potencial sugestivo e, por isso, a narrativa se assemelha ao discurso poético. Rulfo possui forte rigor estrutural, é um escritor da concisão, e traz o cenário mexicano com um lirismo raramente visto na prosa. A fala coloquial das personagens, ao mesmo tempo em que se refere ao cotidiano imediato, também concentra grande potencial sugestivo. A fala dessas personagens é um dos elementos que contribuem para essa poesia em prosa. Dessa forma, a palavra funciona como uma “unidade significativa”, ou seja, um mesmo significante comporta múltiplos significados, característica essa própria da poesia.

É válido ressaltar que, como Antonio Candido bem disse em *O estudo analítico do poema* (2006), a *poesia* não se restringe aos poemas, pois essa não é uma peculiaridade dos versos. É completamente possível que haja poemas sem poesia ou ainda prosa repleta da mesma. Esse último aspecto é o caso de Juan Rulfo, pois todos os seus escritos vertem lirismo. Rulfo via a escrita literária como trabalho, fruto maior de transpiração do que de inspiração. Dessa forma, o autor apresenta uma escrita conscientemente objetiva, pois acreditava que para apreender a emotividade que há nas coisas do mundo não há a necessidade de partir de uma emoção pessoal.

A escrita de Rulfo possui um rol de significância muito grande que traça um panorama das relações humanas, pois no “texto literário há essencialmente um aspecto que é tradução de sentido e outro que é a tradução de seu conteúdo humano, da mensagem por meio da qual um escritor se exprime, exprimindo uma visão do mundo e do homem” (CANDIDO, 2006, p. 27) Esse pensamento de Antonio Candido revela-se como um auxílio para o entendimento da arte, como no caso da arte de Rulfo, em que a

obra atua como um meio de questionamento sobre a humanidade, ou seja, além do conteúdo da fábula há, escondido nas entrelinhas, o conteúdo humano que, aos poucos, é discutido.

Um dos pontos mais altos da capacidade expressiva da obra está na ligação entre o humano, o animal e o vegetal que compõem o tempo-espaço de Comala. Por mais que haja uma quantidade mínima de vida no cenário onde as personagens atuam, ela se torna altamente expressiva, pois é diretamente relacionada ao destino do ser humano.

O estudo que faremos sobre o espaço implica a reflexão sobre o destino humano. Portanto, esta pesquisa tem como substrato teórico duas linhas teóricas: a Ecocrítica e a Filosofia existencialista. O referencial teórico mais diretamente ligado à Ecocrítica e que fundamentará esse trabalho é *O homem e o mundo natural*, de Keith Thomas (1988), *Ecocrítica*, de Greg Garrard (2006), *Terras da Terra*, de Stuart Pimm (2005). O material utilizado sobre a Filosofia existencialista é *O ser e o nada e O existencialismo é um humanismo*, de Jean-Paul Sartre (1987), e *Ser e tempo*, de Martin Heidegger (2002).

Entende-se por Ecocrítica o estudo que traça a relação entre a Literatura e o meio ambiente. *Eco* provém da palavra grega *oikos* que designa casa ou família, enquanto que *crítica* vem da palavra grega *crinien* que significa separar, julgar. A Ecocrítica é uma teoria que visa informar e estudar questões literárias tendo como foco o ambiente natural, os animais e os vegetais, o que seria a “casa” original do ser humano.

A Ecocrítica evoluiu a tal ponto que se viu a necessidade de adaptar a maneira que era estudada a Natureza, visto que, em um primeiro momento essa linha de pesquisa buscava imagens e representações de estereótipos, como o Éden, a Arcádia e outros ambientes que retomavam de maneira direta a Natureza. Com o tempo e com o fato de que as questões ecológicas ganharam destaque, houve uma passagem para uma fase

preocupada com as construções literárias do ser humano relacionando-se com o meio natural.

Dessa forma, essa nova teoria vê o meio natural não como mais um simples ornamento, um enfeite nas obras literárias, muito pelo contrário, agora o espaço e a Natureza são vistos como os grandes protagonistas, sendo capaz de direcionar e influenciar a ação das personagens, como é o caso da obra que estudamos.

Para Maximiliano Torres, “os atuais estudos ecológicos ultrapassam as dicotomias na concepção da Natureza e revelam que pensar a ecologia é pensar o homem inserido na Natureza e as relações entre humanos e humanos, e entre humanos e não humanos” (TORRES, 2009, p. 157). Portanto, a importância da moradia na vida dos seres é tamanha que o autor designa as pessoas segundo a relação que elas têm com o espaço. Há aqueles que constroem para si uma casa, um lugar de viver e então permanecem nela, os “alienados”. Há também os “desenraizados” que, por sua vez, agindo de maneira contrária aos alienados não possuem um referencial concreto do que seja essa moradia. Esse último tipo de ser procura na arte a maneira de se ligar com esse “espaço” perdido, usando a catarse como grande recurso para essa “lamentação” de algo que não lhe pertence mais.

Dessa forma, com a Ecocrítica, a relação hierárquica do ser humano com a Natureza se inverte, pois durante muito tempo o humano foi visto como o grande ser terreno, imagem e semelhança de um Deus que o declarou soberano a todas as outras criaturas. A relação do ser humano com a Natureza tem sido de exploração dos recursos naturais e a ação humana alterou, ultimamente de forma drástica, todo o equilíbrio do planeta. A Bíblia pode ter sido o livro religioso que permitiu a exploração dos recursos naturais e dos animais. Greg Garrard, o teórico e divulgador das ideias que ligam Ecologia e Literatura, comenta sobre a atual relação ser humano/Natureza:

‘Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança: e que ele tenha o domínio sobre os peixes do mar, e sobre as aves do céu, e sobre o gado, e sobre toda a terra’, constitui uma licença das Sagradas Escrituras para qualquer exploração que julgemos apropriada, no contexto de leis morais enunciadas noutros lugares (GARRARD, 2006, p. 155)

Os instrumentos disponibilizados por essa nova teoria possibilitam uma leitura da obra literária voltada para a relação Sujeito/Natureza em que um compõe o outro, como acontece em *Pedro Páramo*, pois a identidade das personagens é complementada pela relação delas com os animais e vegetais à sua volta.

Stuart Pimm afirma que, normalmente, os ecossistemas permanecem iguais ano a ano. Embora animais e vegetais morram, o conjunto das espécies não muda. O equilíbrio só é afetado quando ocorre algum distúrbio, o que desencadeia várias consequências, em geral de forma previsível.

Expostas, então, as ideias gerais da Ecocrítica, o que se fará em seguida é ordenar as ideias do segundo chão teórico de que utilizamos nesta pesquisa: a Filosofia existencialista.

A Filosofia existencialista é uma corrente filosófica que tem início no século XIX e ganha o devido reconhecimento no século XX com os escritos de Martin Heidegger e de Jean-Paul Sartre. Entende-se “por existencialismo uma doutrina que torna a vida humana possível e que, por outro lado, declara que toda a verdade e toda a ação implicam um meio e uma subjetividade humana” (SARTRE, 1987, p. 4) Para os existencialistas, primeiro o ser humano “existe, se descobre, surge no mundo: e que só depois se define” (SARTRE, 1987, p.6). O ser humano faz a si próprio e ao fazer-se um sujeito, faz também toda a humanidade. O ser humano é aquele que se projeta para o futuro em uma consciência total. A humanidade se constitui como tal por meio de construções individuais, pois o ser humano é responsável pelo que ele próprio fez. Para

se fazer, o ser passa por uma série de escolhas individuais que são refletidas em toda a humanidade. Ao fazer-se, o indivíduo legisla também para a humanidade em que está inserido.

Cada escolha feita é um peso de responsabilidade. Por isso o existencialismo afirma que o ser humano é angústia, pois está ligado a um compromisso de escolhas de responsabilidade tal, que lhe é possível influenciar a humanidade inteira. Mesmo aquelas pessoas que fingem não serem angustiadas padecem desse mal. Sartre afirma que essa é uma angústia normal, vivida por todos aqueles que têm responsabilidade, e, justamente por isso, não leva a um quietismo. A angústia nada mais é do que a consciência da responsabilidade que as escolhas têm.

Os principais nomes do existencialismo utilizados nessa pesquisa foram Martin Heidegger e Jean-Paul Sartre. Heidegger insistiu em tornar a falar sobre a existência humana, assunto que foi debatido pelos filósofos pré-socráticos, mas que com o tempo caiu no esquecimento. Em seu livro *Ser e tempo* as indagações sobre o *ser* são discutidas e muitas vezes não se chega a uma conclusão cabal, mas sim a uma reformulação da pergunta original, mostrando que por mais que se estude ainda há coisas que vão para além da compreensão humana. Para Heidegger todo ser humano possui um modo de ser. Esse “modo de ser” é chamado pelo filósofo de *Dasein*, que na tradução do alemão para o português ficou pre-sença. A **pre-sença** representa o ser-no-mundo, ou seja, todo indivíduo se constitui através das relações que ele faz com o espaço, com o tempo e com os outros seres, humanos ou não humanos, a esse princípio de relacionamentos Heidegger chamou **ser-com**.

O filósofo alemão incita a pergunta: “O que se conquistou e o que se busca na análise preparatória da pre-sença?” (HEIDEGGER, 2002, p. 9) Para responder a essa pergunta, o autor deixa claro o aspecto de suposição do que se afirma. E aponta que o

que se conseguiu foi a constituição fundamental do ente tematizado a que ele se refere como **ser-no-mundo**. Ele afirma que o que se busca não é o conhecimento do sentido do *ser* em geral. Heidegger demonstra que não é possível fazer uma interpretação ontológica originária da pre-sença porque uma interpretação assim deve, por princípio básico, considerar o todo do ente tematizado. E quando falamos de pre-sença, isso se faz impossível, uma vez que ela não é composta só pelo universal, mas também pelo individual.

Enquanto o ser vive é impossível que a pre-sença se faça completa, no entanto, a morte é o fim do **ser-no-mundo**. O que para Heidegger implica que “esse fim que pertence ao poder-ser, isto é, à existência, limita e determina a totalidade cada vez possível da pre-sença [...] de acordo com o modo de ser da pre-sença, a morte é num ser-para-a-morte existenciário” (HEIDEGGER, 2002, p. 12). Dessa forma, um poder-ser peculiar da pre-sença é o querer-ter-consciência, assim, o ser, ao tentar alcançar a consciência se torna um ser-para-a-morte.

Na base de todas as discussões acerca da totalidade ou não da pre-sença encontra-se a caracterização ontológica do ser-para-o-fim, ou seja, um conceito existencial da morte. Com isso, para se apreender toda a pre-sença se faz necessário conhecer a morte, mas, como a experiência da morte não é acessível para quem morre, a morte dos outros é a única condição de aprendizagem, por mais que isso implique restrições.

Enquanto Heidegger é o responsável por alavancar os estudos existenciais, Sartre, que escreve cerca de vinte anos depois, vem elucidar os conceitos até então nebulosos que seu antecessor propôs. Em seu artigo *O existencialismo é um humanismo*, Sartre explica os principais pontos da filosofia existencialista. Partindo do pressuposto que o ser humano se constrói e irremediavelmente constrói a própria humanidade, Sartre afirma que todo ser humano está condenado à liberdade. Condenado porque fisicamente

o ser humano não se criou de fato e livre porque, ao ser lançado no mundo, o ser pode fazer qualquer coisa que lhe aprouver, mas será responsável por todas as suas ações. Essa “liberdade aprisionadora” é apresentada por Sartre na perspectiva de sistematizar o que acontece com a humanidade na ausência de Deus.

Para os existencialistas, as escolhas humanas não são conduzidas por torrentes de paixão. Na verdade, para eles, o ser humano controla essas paixões. Em uma mesma perspectiva, os sentimentos são constituídos através dos atos que são praticados pelas pessoas, e não seus atos que são movidos pelos sentimentos.

Assim, nada, nenhuma escolha será ao acaso e o indivíduo não abdicará de suas consequências. Cada escolha é um compromisso gerado. Não há moral geral, cada um vai escolher o que julgar ser o certo. Não existem sinais no mundo. “Os católicos responderão: sim, há sinais. Admitamo-lo: sou eu mesmo, em todo caso, quem escolhe o significado desses sinais” (SARTRE, 1987, p. 11)

Como a completa responsabilidade pesa sobre o ser humano, ele se sente desamparado por Deus. Para Sartre, o desamparo e a angústia são paralelos. Em consequência temos o desespero, que nada mais é do que a consciência de que tudo depende de nós. Exatamente por isso Sartre reafirma durante todo seu texto que o Existencialismo é uma corrente filosófica muito mais otimista do que se pensa. De acordo com essa filosofia o ser humano tem a possibilidade de fazer suas próprias escolhas, traçar seu próprio caminho. No entanto, a mesma expressão que é libertadora, “o ser humano é livre”, também amedronta, pois os existencialistas tiram a nossa muleta e suporte obrigando-nos a tomar decisões por nós mesmos, sem mais determinismos. Para Sartre “esta teoria é a única a conferir uma dignidade ao homem, é a única que não faz dele um objeto” (SARTRE, 1987, p. 15)

Os existencialistas acreditam que ao mesmo tempo em que cada um faz escolhas que vão, aos poucos, compondo o ser e paralelamente toda a humanidade, é fundamental que para a pessoa conhecer uma verdade sobre si, passe pelo outro: “O outro é indispensável à minha existência, tal como, aliás, ao conhecimento que eu tenho de mim” (SARTRE, 1987, p. 16)

Os existencialistas não acreditam em uma essência universal, que seria a “natureza humana”, pois cada um é livre para escolher o que for ao encontro com seu conceito próprio de moral e de bem. No entanto, para eles, existe uma universalidade humana que eles chamam de “condição”. Há situações históricas que variam e fogem à alçada humana, mas o que não muda é a “necessidade para ele de estar no mundo, de lutar, de viver com os outros e de ser mortal” (SARTRE, 1987, p. 16). Assim, todo projeto, independentemente do quão individual ele possa ser, tem também um valor universal. Por mais que, em princípio, a moral não seja universal, cada um tem para si o que acredita ser o bem, certo “padrão” de moral que se faz universal, ou, no mínimo, coletivo.

Uma vez explicado o eixo central das duas linhas teóricas que vão balizar a interpretação de *Pedro Páramo*, é tempo de explicar a forma como se apresentará este estudo.

No **primeiro capítulo**, apresentar-se-á a recepção crítica da obra de Juan Rulfo. A intenção é contextualizar o autor quando de seu surgimento e, depois, quando do seu reconhecimento. A recepção crítica rastreará os momentos que mais interessam ao propósito deste trabalho. Houve críticos que não compreenderam a construção artística rulfiana, mas a maioria se deleitou logo nas primeiras publicações de *El llano en llamas*, e *Pedro Páramo* veio para confirmar a genialidade do escritor mexicano.

Tendo por base a Ecocrítica e a Filosofia existencialista, o **segundo capítulo** apresentará um estudo sobre a maneira como o espaço se relaciona com cada personagem, principalmente com Pedro Páramo. Comala e Pedro estão intimamente ligados a tal ponto que é possível traçar um paralelo entre um espaço primeiro e um espaço segundo tendo como base a desistência da vontade de viver de Pedro. Assim, enquanto o senhor de terras ainda se mantém atuante e vivo, o vilarejo também se caracteriza desse modo, um lugar fértil, com colheitas, feiras e uma vida. Todavia, após a morte de sua amada, Pedro abre mão da vida e, conseqüentemente, de Comala, com isso, a cidade definha conforme definha seu *terratiente*, tornando-se um lugar seco, árido, infértil e morto. As personagens só existem na relação delas com o espaço Comala.

Com o objetivo de entender essa mudança física de Comala, o **terceiro capítulo** se concentrará na análise em relação à catástrofe, isso porque como abordado anteriormente, é preciso uma catástrofe para alterar o ecossistema de um espaço. No romance essa catástrofe é humana, e, dessa forma, estudar-se-á a relação de Pedro e Susana, porque ela, ou melhor, a morte dela ocasiona o elemento catastrófico. Com isso, a partir do momento que Susana morre tem início uma mudança em Pedro que abarcará toda a população e a cidade de Comala.

O **quarto capítulo** desse estudo terá por objetivo abordar Comala como o espaço de morte. Quando Juan Preciado deixa sua casa e rumo para Comala, visa encontrar o pai para cumprir a promessa feita a sua mãe. Supostamente ao encontrar o pai Juan encontra também suas origens e até a si mesmo, porém ao chegar a seu destino, Juan encontra uma Comala já sem vida, desértica e abandonada. Dessa forma, em vez de encontrar uma nova vida, Juan se depara com a morte, tanto do lugar, das lembranças da mãe e dele próprio. Por isso Comala e morte são indissociáveis.

## CAPÍTULO 1 - JUAN RULFO – BIOGRAFIA E RECEPÇÃO CRÍTICA

*A finalidade da arte é a elevação  
do homem por meio da beleza.*

Fernando Pessoa

Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno, ou somente Juan Rulfo, nasceu em 1917 e faleceu em 1986. Ele começou sua vida literária por volta de 1944 quando fundou a revista literária *Pan*. O autor publicou três livros apenas: um livro de contos intitulado *El llano en llamas*, do ano de 1953; o romance *Pedro Páramo*, de 1955 e, no ano de 1980, *El gallo de oro*, um roteiro para cinema. Por essas obras ganhou diversos prêmios, entre eles o prêmio Príncipe de Astúrias, em 1983. Sua arte da escrita, mesmo com poucas publicações, colocou-o no patamar dos melhores escritores latino-americanos. Seria o que Rodríguez-Alcalá chamaria de “*la máxima fama con la mínima obra*”<sup>2</sup> (1965, p. 88). A recepção da obra de Rulfo foi dual, muitos críticos questionaram sua composição fragmentada, outros aclamaram sua originalidade mesmo trabalhando com temas já tão explorados pela literatura mexicana, como a revolução.

Entre muitos comentários, são frequentes colocações como a de Salvador Reyes Nevares: “*Com un solo libro – El llano en llamas – Juan Rulfo consiguió figurar entre los mejores cuentistas mexicanos*”<sup>3</sup> (1998<sup>4</sup>, p. 68) Enquanto isso, anos depois Carlos Fuentes coroa Rulfo com a fala: “*Com Pedro Páramo, recién publicado en la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica, el escritor joven Juan*

<sup>2</sup> “a máxima fama com a mínima obra”.

<sup>3</sup> “Com um só livro – *Planalto em llamas* – Juan Rulfo conseguiu estar entre os melhores contistas mexicanos”

<sup>4</sup> Muitos artigos serão retirados da antologia: “Juan Rulfo: Los caminos de la fama pública – *Juan Rulfo ante La crítica literario-periodística de México*. México: Fondo de cultura económica, 1998.

*Rulfo renueva y fecunda la novela mexicana*<sup>5</sup>” (1998, p. 110) Esses comentários mostram o entusiasmo de alguns críticos mexicanos contemporâneos a Rulfo diante de suas publicações.

O romance *Pedro Páramo* foi traduzido para o francês, inglês, alemão, italiano, holandês, dinamarquês, português e sueco, o que mostra o reconhecimento de Rulfo e o seu grau de importância para a literatura mundial. Mariana Frenk em seu trabalho intitulado “*Pedro Páramo*” (1998) comenta que quando *El llano en llamas* foi lançado, muito se discutiu sobre esse novo escritor, e um *frenesi* tomou conta dos críticos que aguardavam novas publicações que comprovassem, ou não, a genialidade de Rulfo. Assim, “*cuando dos años después salió su novela Pedro Páramo, el nombre de Juan Rulfo trascendió del estrecho círculo de los iniciados al gran público lector de México. A la fama nacional ha seguido la internacional*”<sup>6</sup> (FRENK, 1998, p. 115). Os primeiros países que aclamaram Rulfo foram Alemanha, França, Estados Unidos e Suécia. Surgiram comentários como: “*‘Obra singular’, ‘una nueva y poderosa voz en la orquesta de la literatura universal de nuestros tiempos*”<sup>7</sup>; “*‘lirismo avasallador, imaginación de vigor elemental*”<sup>8</sup>” (FRENK, 1998, p. 116). Com base nesses comentários, Mariana Frenk afirma que muitos críticos, de diversos países, concordaram que a pequena obra de Rulfo, pequena em número de páginas, estaria lado a lado de grandes nomes da literatura mundial, como Kafka, Faulkner, Proust, Lawrence

---

<sup>5</sup> “Com *Pedro Páramo*, recém publicado pela coleção Letras Mexicanas do Fundo de Cultura Econômica, o jovem escritor Juan Rulfo renova e fecunda o romance mexicano”

<sup>6</sup> “quando dois anos depois saiu seu romance *Pedro Páramo*, o nome de Juan Rulfo transcendeu o estreito círculo dos iniciados ao grande público leitor do México. A fama nacional foi seguida pela internacional”

<sup>7</sup> “Uma nova e poderosa voz na orquestra da literatura universal de nossos tempos”

<sup>8</sup> “lirismo avassalador, imaginação de vigor elemental”

e Joyce. Vale destacar a influência que esse último autor exerceu sobre os escritos rulfianos para que se entenda o clamor da crítica em relação às obras do mexicano.

Para alguns críticos era um pouco curioso pensar que Rulfo pudesse ser aclamado pela crítica internacional com um tema tão específico do México: a revolução. A revolução mexicana é um tema muito comum na literatura do México, praticamente uma tradição, e ao retratá-la, mesmo já tão abordada, ele consegue apresentar dimensões originais. Para muitos, como Salvador de la Cruz, “*Con Pedro Páramo, Juan Rulfo ha superado los estrechos límites en que hasta ahora se hallaba encerrada la mayor parte de la novelística mexicana, tan pegada de su mediocre inspiración indigenista y rural, tan empecinada en volver y revolver los temas de la Revolución mexicana*” (1998, p.79). Ver a revolução mexicana de uma maneira menos convencional foi um dos grandes marcos dos escritos rulfianos.

Rulfo estava inserido em um contexto artístico que os críticos chamaram de “boom literário”, uma época de mudanças e de inovações. Juan Antonio Rosado e Adolfo Castañón apontam que o México dos anos cinquenta

*[...] vive en lo literario una época clave en que se articulan procesos previos – por ejemplo, las literaturas testimonial y/o realistas desencadenadas por la(s) Revolución(es) mexicana(s) – con nuevos movimientos, técnicas y actitudes más propios del futuro inmediato que de aquel todavía aldeano y cortesano presente*<sup>10</sup> (ROSADO e CASTAÑÓN, 2008, p. 262)

---

<sup>9</sup> “Com *Pedro Páramo*, Juan Rulfo superou os estreitos limites aos quais até agora estava concentrada a maior parte dos romances mexicanos, tão apegados a sua medíocre inspiração indigenista e rural, tão empenhada em revolver os temas da Revolução mexicana”

<sup>10</sup> Vivem na literatura uma época chave em que se articulam processos prévios – por exemplo, as literaturas testemunhais e/ou realistas desencadeadas pela(s) Revolução (ões) mexicana (s) – com novos movimentos, técnicas e a atitudes mais próprias do futuro imediato do que aquele provinciano e cortês presente.

Os escritores que publicavam na década de cinquenta nasceram nas horas intensas da Revolução, assim, eles têm consciência da responsabilidade intelectual tanto no debate ideológico quanto na necessidade de criação de novas formas, tendo em vista que as formas tradicionais de arte já não representam mais a sociedade atribulada pela Revolução. Rosado e Castañón (2008) comentam que a geração de Rulfo, Octavio Paz, José Revueltas, Alí Chumacero, entre outros, é a primeira que compreendeu e visou transcender as polêmicas nacionalistas que assolaram as gerações anteriores. A geração desses autores tocou as questões de identidade política e cultural de uma nação em completo conflito consigo mesma e com suas tradições e influências. Esses autores, em especial Rulfo, foram os responsáveis por uma nova maneira de ver e de falar da Revolução e dos costumes mexicanos, isso porque estavam inseridos nesse momento histórico como militantes ou como conhecidos de militantes, o que lhes propiciou experiências e também uma visão crítica sobre a situação.

No caso de Rulfo, que nasceu em Jalisco, a influência das revoltas civis é direta, tendo em vista que a chamada Guerra Cristera foi um feito predominantemente jalisciense, como aponta Hugo Gutiérrez Vega em seu texto "*Las palabras, los murmullos y el silencio*" (1985). Nesse artigo Gutiérrez Vega destaca que a guerra cristera ainda carece de estudos e de investigações, pois essa revolta "*tiene un signo muy especial y exige una náalisis apegado a las características del desarrollo sociopolítico y económico de su tiempo y de su espacio*" (GUTIÉRREZ VEGA, 1985, p. 77) Ainda segundo o autor tanto a Revolução como a Guerra Cristera provocaram alterações significativas na moral social, na questão espiritual/religiosa e nas condições estruturais da economia, da cultura e da política do México. Contudo, não foi só o aspecto político que sofreu alterações com as revoltas populares, o conflito religioso exerceu influência também na linguagem dos campesinos:

*Todos estos conflictos, cambios profundos y modificaciones coyunturales se registran, de manera especialmente clara, en el lenguaje de los habitantes de las ciudades. Los campesinos, aislados en sus desiertos y montañas, fueron los actores principales de los movimientos armados y, en su mayoría, regresaron, al término de las contiendas, a sus tierras abandonadas y a sus villorrios y rancherías. Por esta razón, su lenguaje apenas sufrió algunas modificaciones y la contaminación derivada de las arengas militares, los manifiestos políticos y el trato con gentes de las ciudades, se reflejó casi imperceptiblemente en su habla cotidiana. Tendrían que ser la radio, el cine, la televisión y el progreso general de las comunicaciones los que produjeron el cambio en las costumbres, la pérdida de los usos lingüísticos arcaicos y la uniformidad (no absoluta, por supuesto) de la lengua. Por otra parte, el aumento del bracerismo hacia los Estados Unidos y el éxodo hacia las grandes ciudades han ido diluyendo paulatinamente los signos de identidad cultural de los campesino*<sup>11</sup> (GUTIÉRREZ VEGA, 1985, p. 78)

Logo, não só a revolução é retratada por um viés original, como o próprio mexicano é apresentado de uma maneira única, principalmente quando se leva em consideração sua linguagem, que é tão específica. Rulfo foi muito feliz, de acordo com teóricos, na maneira que expôs as falas de suas personagens. O falar cotidiano não é apresentado somente como uma forma de realismo, possui poesia e significação para o todo da obra. Esse olhar diferente para a fala do México também foi um dos responsáveis pelas excelentes críticas ao autor. Salvador de la Cruz comenta que “[...] *Pedro Páramo no es una novela cuyo tema sea un hallazgo original, ni tampoco está escrita con un estilo literario inteligible sólo para las minorías selectas. Al contrario,*

---

<sup>11</sup> Todos estes conflitos, mudanças profundas e conjunturais se registram, de maneira especialmente clara, na linguagem dos habitantes das cidades. Os camponeses, ilhados em seus desertos e montanhas, foram os atores principais dos movimentos armados e, em sua maioria, voltaram, ao término dos embates, a suas terras abandonadas, a suas aldeias e ranchos. Por essa razão, sua linguagem sofreu apenas algumas modificações e a contaminação derivada das arengas militares, os manifestos políticos e o trato com pessoas das cidades, se refletiu quase imperceptivelmente em seu falar cotidiano. Seria o rádio, o cine, a televisão e o progresso geral das comunicações os que produziram a mudança dos costumes, a perda dos usos lingüísticos arcaicos e a uniformidade (não absoluta, obviamente) da língua. Por outro lado, o aumento dos trabalhadores braçais para os Estados Unidos e o êxodo das grandes cidades foram diluindo paulatinamente os signos de identidade dos camponeses.

*las notas que la distinguen son la sencillez, la claridad, la naturalidad*<sup>12</sup>” (1998, p.80).

Ou seja, os livros de Rulfo, não só apresentam o cotidiano de um povoado do México, é possível que o próprio mexicano se reconheça na obra, devido à sua fala e às situações que ali são postas.

O antropólogo uruguaio Angel Rama, em seus estudos sobre a transculturação na América Latina, publicados no livro *Transculturación narrativa en América Latina* (2008), aponta que o movimento literário intitulado *Vanguardismo*, ao qual Rulfo está inserido, consegue, pela primeira vez, criar uma literatura com caráter efetivamente nacional. Segundo Rama, essa literatura “própria” só é alcançada devido a três aspectos: a independência, a originalidade e a representatividade. Desse modo, ele defende que ao se tornarem independentes das regras artísticas da Europa, os escritores latino-americanos se permitem criar uma literatura original, essa originalidade possibilita que os escritos latino-americanos ganhem visibilidade e representatividade diante de um sistema literário predominantemente europeu.

Para Rama a originalidade da literatura latino-americana se faz presente por sua ânsia internacionalista, a qual possui em si conceitos e linguagens simbólicas de várias sociedades e povos. A própria formação dos povos latino-americanos, devido ao seu modo de colonização, possui matéria prima para o hibridismo: muitas etnias se misturando, à força ou não, e muitas tradições e culturas se inter-relacionando. Segundo o autor, no que se refere à transculturação narrativa, três pontos ganham destaque: a língua, a estruturação literária, e a cosmovisão. Nesse sentido, ao trabalhar com o campo/interior, Rulfo se concentra no aspecto mais genuíno da identidade mexicana/latino-americana.

---

<sup>12</sup> “*Pedro Páramo* não é um romance cujo tema seja um achado original, nem tampouco está escrito de uma maneira inteligível somente para as minorias seletas. Ao contrário, as notas que o distinguem são a simplicidade, a claridade e a naturalidade”

Ainda segundo o antropólogo, a cosmovisão de Rulfo revela a perspectiva regional, só que com questionamentos universais como a morte, o amor e as relações de poder. Além disso, no que se refere à estrutura literária, os saltos temporais e a fragmentariedade da narrativa somada à língua e à cosmovisão colocam as publicações dele como obras originais e mundialmente reconhecidas.

*Pedro Páramo* apresentou-se inovador, tanto pela quebra de linearidade textual e cronológica, quanto pela nova maneira de retratar tradições mexicanas. Para alguns críticos, a fragmentariedade da obra representa magistralmente a própria fragmentação do indivíduo. Para outros, no entanto, como Alí Chumacero a fábula se perde em uma incompreensível fragmentação: “*Sin núcleo, sin un pasaje central en que concurren los demás, su lectura nos deja a la postre una serie de escenas hiladas solamente por el valor aislado de cada una*<sup>13</sup>” (1998, p. 62-3). Em oposição a ele, Salvador de la Cruz aponta que:

[...] *así se explica que esta novela, cuya estructura interna se mantiene con un solo ritmo unitario y cuya expresión formal es uno de los más logrados aciertos de la moderna literatura mexicana, haya producido confusión entre quienes están acostumbrados a considerar como novelas solamente las narraciones de género novelístico cuya trama es la vulgar repetición de temas manidos y cuya forma literaria se reduce a un fácil manejo del lenguaje culto*<sup>14</sup> (CRUZ, 1998, p.79)

Cruz foi um dos grandes responsáveis pela defesa imediata da obra de Rulfo, mostrando sua originalidade na estrutura, na abordagem do conteúdo e na construção da personagem mexicana. O crítico afirma que a obra de Rulfo não se reduz a um fácil

---

<sup>13</sup> “Sem núcleo, sem uma passagem central em que concorrem os demais, sua leitura em última análise, nos deixa uma série de cenas enfileiradas somente pelo valor isolado de cada uma”

<sup>14</sup> “Assim se explica que este romance, cuja estrutura interna se mantém com um ritmo unitário e cuja expressão formal é um dos mais perfeitos acertos da literatura moderna mexicana, tenha produzido uma confusão entre quem está acostumado a considerar como romance somente as narrações do gênero cuja trama é a vulgar repetição de temas batidos e cuja forma literária se reduz a um fácil manejo da linguagem culta”

manejo da linguagem culta, exatamente ao contrário, o escritor faz uso da linguagem popular apresentando uma comunhão entre a personagem criada e a realidade em que existe. Todavia, quando se pensa em uma linguagem popular, erroneamente, se associa a uma construção mais fácil e menos elaborada. Sobre essa falsa ideia de que o popular é menos difícil, Arturo Souto Alabarce afirma:

*Se ha dicho de Juan Rulfo que su idioma es sencillo, fácil su estilo. [...] Al revés: esos estilos “fáciles” son los más difíciles, porque tienen que irse haciendo a fuerza de síntesis, de sacrificios, de paciencia. No hay en los cuentos de Rulfo una oración cojitranca, una oración débil o desmañada; todas ellas son prosa apretada, sintética, intensa. Cuando emplea locuciones populares, gritos costumbristas, cualquier localismo, hácelo de manera magistral; da a la frase todo el sabor necesario y no cae en galimatías vernáculos, accidente harto frecuente entre los escritores de su tendencia<sup>15</sup> (SOUTO ALABARCE, 1998, p. 42)*

Um outro aspecto muito discutido nas obras rulfianas é a presença de elementos fantásticos. Alí Chumacero aponta que “*Primordialmente, Pedro Páramo intenta ser una obra fantástica, pero la fantasía empieza donde lo real aún no termina*<sup>16</sup>” (1998, p. 62). Essa costura entre o real e o irreal, entre realidade e sonho será comumente alvo de comentários. Salvador de la Cruz observa que:

*En Pedro Páramo el lector es conducido dentro de un ámbito rotundo, que al mismo tiempo es realidad y sueño, donde se dan la mano, con una naturalidad que asombra, el más intenso realismo y ficción más depurada para expresar uno de los estilos de vida más connaturales al pueblo de México<sup>17</sup> (1998, p. 80)*

---

<sup>15</sup> “Tem-se afirmado de Juan Rulfo que seu idioma é simples, que seu estilo é fácil. Ao contrário: esses estilos “fáceis” são os mais difíceis, porque têm que se ir fazendo à força da síntese, de sacrificios, de paciência. Não existe nos contos de Rulfo, uma oração manca, uma oração fraca ou inábil, desajeitada; todas elas são prosa apertada, sintética, intensa. Quando usa locuções populares, gritos cotumbristas, qualquer bairrismo, o faz de maneira magistral; dá à frase todo o sabor necessário e não cai em balbúrdias vernáculas, aspecto frequente entre os escritores de sua tendência”

<sup>16</sup> “Primordialmente, *Pedro Páramo* tem a intenção de ser uma obra fantástica, mas a fantasia começa onde o real ainda não terminou”

<sup>17</sup> “Em *Pedro Páramo*, o leitor é conduzido dentro de um âmbito circular, que ao mesmo tempo é realidade e sonho, onde se dão as mãos, com uma naturalidade que assombra, o mais intenso

Por mais que essa literatura permeada pelo fantástico já seja uma característica da literatura latino-americana, Carlos Fuentes faz questão de ressaltar que *“Hoy Rulfo ha comprendido que toda gran visión de la realidad es el producto, no de una copia fiel, sino de la imaginación<sup>18</sup>”* (1998, p. 110). Dessa forma, para retratar uma situação de fato, não é necessário que se faça uma cópia realista, quase como um romance de tese, pelo contrário, a imaginação é o primeiro grande passo para uma literatura que visa ilustrar o ambiente vivido por uma população.

Ainda sobre essa associação entre o real e o irreal, Archibald Burns faz uma brincadeira associativa. Ele comenta que certa vez quando o pai de Jorge Santayana, filósofo e ensaísta espanhol, estava para morrer pediu *“La unción y la gallina”*, se referindo à extrema unção da hora da morte e à vontade que o moribundo tinha de tomar caldo de galinha. A brincadeira feita por Archibald Burns consiste em comparar *“la unción”* e *“la gallina”* com o fantástico e o real respectivamente. Para Burns se é possível associar porque o fantástico e o real são apresentados como o equilíbrio inerente a toda grande obra literária. Ainda para ele *“a pesar de lo irresuelto en la exposición de esta fantasmagoría mortal y onírica, es Juan Rulfo, hoy por hoy, quien escribe la mejor ficción mexicana<sup>19</sup>”* (BURNS, 1998, p. 78). Seria o que Salvador de la Cruz apontou ao afirmar que o leitor de Rulfo é conduzido para um universo em que realidade e sonho se relacionam com uma naturalidade assombrosa. Desse modo, Rulfo

---

realismo e a ficção mais depurada para expressar um dos estilos de vida mais naturais do povo do México”

<sup>18</sup> “Hoje Rulfo entendeu que toda grande visão da realidade é o produto, não de uma cópia fiel, senão da imaginação”

<sup>19</sup> Apesar da irresolução na exposição desta fantasmagoria mortal e onírica, é Juan Rulfo, hoje por hoje, quem escreve a melhor ficção mexicana.

ganha destaque nos patamares da literatura mundial também devido a sua capacidade de atrelar o real e o imaginário, de forma tão sutil que acaba por representar, de fato, o que seria o mexicano, de acordo com Salvador de la Cruz. Em comunhão com os autores, a professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Bella Jozef, em seu livro *O romance hispano-americano* (1986) destaca a importância do fantástico: “O aspecto fantástico alia-se ao mítico e ao histórico-social na estruturação da realidade literária desse mundo insólito. A viagem de Juan Preciado a Comala é a busca primordial, busca da figura do pai e da identidade” (JOSEF, 1986, p. 80). Para complementar sua posição, a autora traz a fala de Octavio Paz que após afirmar que o tema do romance é o regresso, mostra o mítico na narrativa de Rulfo:

Por isso o herói é um morto: só depois de morrer podemos voltar ao éden nativo. Mas a personagem de Rulfo regressa a um jardim calcinado, a uma paisagem lunar, ao verdadeiro inferno. O tema do regresso converte-se no da condenação: a viagem à casa patriarcal de Pedro Páramo é uma nova versão da peregrinação da alma em pena. Simbolismo – inconsciente? – do título: Pedro, o fundador, a pedra, a origem, o pai, o guardião e senhor do paraíso, morreu; Páramo é seu antigo jardim, hoje planície seca, sede e seca, cochicho de sombras e eterna incomunicação (PAZ *apud* JOSEF, 1986 p.80)

Assim, a fábula é mais do que a sucessão de ações, é a alegoria mítica da estrutura histórico-social do México. Muitos apontam Pedro Páramo como o representante do Estado que abandona os seus à miséria, assim as personagens e as situações funcionam como metonímias significativas das situações sociais.

Na década de sessenta, já era hegemônico entre os especialistas o quanto os livros de Rulfo elevaram o patamar da literatura não só mexicana, mas também latino-americana. Essa perspectiva pode ser notada nas falas de Arturo Souto Alabarce: “*Juan Rulfo, sin lugar a dudas, merece el ruido que se hace a su alrededor. Es el mejor*

*cuentista de México, y uno de los escritores más originales y vigorosos que hemos conocido*<sup>20</sup>” (SOUTO ALABARCE, 1998, p. 44) São poucas as vezes que um autor consegue fazer tamanho sucesso quase que automaticamente à sua publicação. Inclusive, muitos ensaístas, depois da leitura de *El llano en llamas* aguardavam ansiosamente por mais obras e *Pedro Páramo* chegou para coroar essa “primeira impressão”.

O encanto dos leitores especializados da época se deu pela nova maneira de abordar a revolução mexicana, pela associação perfeita entre real e imaginário, pela linguagem, pela inovação estrutural e pela relação entre sujeito e Natureza.

Um dos aspectos da linguagem das obras de Rulfo que mais ganha destaque é o lirismo, formado pelas escolhas vocabulares associadas a uma construção sintática jamais vista pelos meios literários. Sérgio Fernández ressalta o poético na linguagem rulfiana e a define como uma “*combinación magnífica de opacidad y luz*”<sup>21</sup> (1998, p. 45) Ele destaca também o aspecto plástico das construções, bem como a real necessidade de cada oração. Nada sobra na construção de Rulfo, todas as orações atuam como elementos para a composição do todo, formando imagens, ou ainda, apresentando situações representativas do cotidiano mexicano.

Por mais que Alí Chumacero tenha feito críticas sobre maneira de o escritor compor a narrativa, ele enaltece a construção linguística de Rulfo: “*Como muy pocos de los escritores que han desmedido su entusiasmo por redimir el hablar popular, Juan Rulfo capta con probidad e inteligencia los matices favorables a la creación de su*

---

<sup>20</sup> “Juan Rulfo, sem dúvida, merece o barulho que se faz ao seu redor. Ele é o melhor contista do México, e um dos escritores mais originais e vigorosos que temos conhecido”

<sup>21</sup> “combinação magnífica de opacidade e luz”

*obra*<sup>22</sup> (1998, p. 60) e afirma ainda que através desse recurso o autor consegue criar uma atmosfera de evocação, construindo plasticamente o cenário de Comala, animada pelos rumores do passado, e que se presentificam como se realmente estivessem acontecendo.

A linguagem de Rulfo é definida como plástica e poética. Muitas vezes essas duas definições são apresentadas pela forma de Rulfo representar a linguagem popular dos habitantes de vilarejos interioranos do México. Em muitos ensaios destaca-se essa capacidade de Rulfo em sintetizar o que é, ao menos tempo, universal e particular. Sergio Fernández mostra que “*pero no es, desde luego, el indio como problema social lo que importa en Rulfo. Es el indio por dentro, como individuo*<sup>23</sup>” (1998, p. 56). Para Rulfo, as personagens possuem um grau de significância maior do que comumente apresenta, ele quer mostrar a construção do indivíduo através dessas personagens e não somente construir uma fábula para distração de seus leitores.

Pouco tempo depois da publicação de *Pedro Páramo*, os críticos literários começaram a perceber a íntima relação entre a Natureza e as personagens que constituem as narrativas rulfianas. Essa relação passou a ser então uma de suas características marcantes, juntamente com a fragmentação tempo-espacial e a representação do falar típico da população dos vilarejos mexicanos. Sergio Fernández destaca a Natureza como um elemento principal e primordial na construção das personagens:

---

<sup>22</sup>“Como muito poucos dos escritores que têm excessivo seu entusiasmo pelo resgate do falar popular, Juan Rulfo capta com propriedade e inteligência os matizes favoráveis à criação de sua obra”.

<sup>23</sup> “porém não é o índio como problema social que importa em Rulfo. É o índio por dentro, como indivíduo”

*La Naturaleza es un elemento principal. Tampoco varía, aun cuando sean múltiples sus manifestaciones. El indio puede observarla siempre, y siempre está dispuesto a este tipo de contemplación, que lo lleva, como hemos dicho, hasta sí mismo... “nos habíamos detenido para ver llover”, dicen los hombres, ya que de la lluvia depende la existencia: no sólo empapa la tierra, sino riega las almas*<sup>24</sup>(FERNÁNDEZ, 1998, p. 46-7)

Para ele, o mexicano possui uma aproximação direta com o ambiente natural que Rulfo consegue representar por entender essa relação. O ato de contemplar a Natureza pelas personagens é o momento máximo da contemplação de si mesmo, isso porque o ser humano é parte integrante da própria Natureza, que por sua vez também integra a consciência dos humanos. De acordo com Fernández, as personagens de Rulfo dialogam com os elementos naturais porque os compreendem mais do que ao seu próximo, também humano: “*La naturaleza, a través del paisaje, se infiltra en la conciencia de los hombres. También los pueblos tienen la misma propiedad: contagian su esencia. Si Luvina es tristeza, tristes serán sus moradores*<sup>25</sup>” (FERNÁNDEZ, 1998, p. 48). Essa fala de Fernández nos mostra que a representação Sujeito/Natureza é uma característica do fazer literário de Rulfo, não só de *Pedro Páramo*. Tanto que é possível que mudemos a última frase e a construção manterá seu sentido se trocarmos “Luvina” por “Comala”: “*Si Comala es tristeza, tristes serán sus moradores*”.<sup>26</sup> E assim o é.

Em *Pedro Páramo*, Comala e seus habitantes padecem, definham aos poucos devido à ira do *terratiente* Pedro Páramo, após a morte de sua incompreendida esposa

---

<sup>24</sup>“A Natureza é um elemento principal. Tampouco varia, mesmo quando são múltiplas suas manifestações. O índio pode observá-la sempre, e sempre está disposto a este tipo de contemplação, que o leva, como temos dito, a si mesmo... “nós havíamos parado para ver chover”, dizem os homens, já que a chuva da existência: não encharca a terra apenas, também rega as almas”

<sup>25</sup> “A natureza, através da paisagem, se infiltra na consciência dos homens. Também os povoados têm a mesma propriedade: contagiam sua essência. Se Luvina é triste, triste também serão seus moradores.”

<sup>26</sup> “Se Comala é tristeza, tristes serão seus moradores”

Susana. O comportamento muda diante da morte, ela é a catástrofe que faz com que todo o meio tenha a necessidade de se readaptar, de se reestruturar, isso porque “*solo la muerte, dice Rulfo, es responsable de la parálisis del ser humano. Son los difuntos, fieles en su afecto por los vivos, los que los detienen. Si logran hacerlo, si tantas es su fuerza es porque, como los difuntos, los vivos también tienen su muerte*”<sup>27</sup> (FERNÁNDEZ, 1998, p. 48). Pode-se falar da “morte em vida” de Pedro, morte em vida porque, como afirma Fernández, os vivos, da mesma maneira que os mortos, também possuem sua morte, uma morte espiritual, simbólica e porque não, psicológica. É essa morte que acomete Pedro Páramo. A morte espiritual ou psicológica, que se deu pela morte da esposa, é mais forte do que a morte física. Isso porque quando Pedro Páramo é morto por Abundio, já estava acostumado a ver seu corpo morrendo aos poucos a cada dia. Assim que morre seu corpo passa a incorporar o solo, transformando-se em um amontoado de pedras.

A morte é outro elemento que ganha destaque na crítica acerca das publicações de Rulfo. Por mais que a morte em si seja tema também trabalhado pela literatura latino-americana de uma maneira geral, em Rulfo ela ganha patamares até então não atingidos. A crueldade e o lirismo com que o autor compõe a presença desse elemento inauguram uma nova forma de abordar o fim da trajetória humana. Alguns críticos, como Sergio Fernández, vão descrever a construção da morte por Rulfo como algo agridoce. Ao mesmo tempo em que aborda uma crueldade e maldade exorbitante, é apresentada de maneira tão singela que a mostra como algo natural, e muitas vezes, a morte possui mais sentido do que a vida em si.

---

<sup>27</sup> “Só a morte, disse Rulfo, é responsável por parar o ser humano. São os defuntos fiéis em seus afetos pelos vivos que os detêm. Se querem fazê-lo, se tamanha é sua força é porque, como os mortos, os vivos também têm sua morte”

Em meados da década de sessenta, Juan Rulfo ganhou mais notoriedade, principalmente após a publicação de *El arte de Juan Rulfo*, de Hugo Rodríguez-Alcalá, publicado em 1965. Foi o primeiro estudo que visava contemplar as obras de Rulfo como um todo, analisando aspectos de estrutura e de conteúdo.

A partir da década de setenta, surgem muitos estudos e publicações sobre o fazer literário de Juan Rulfo, entre eles destacam-se *Juan Rulfo, el eterno (camino para una interpretación)* (1997), de Anita Arenas Saavedra, que procura ter uma abordagem mais abrangente sobre os escritos do autor. No mesmo caminho, temos *Expresión y sentido de Juan Rulfo* (s/d), de Luis Ortega Galindo, que produz um extenso estudo por praticamente todos os elementos que constituem as obras de Rulfo: narrador, personagens, tempo e espaço.

Durante a década de oitenta o fazer literário de Rulfo já havia se consagrado a tal ponto que os *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicaram uma publicação exclusiva em homenagem a Rulfo. São os números de 421 a 423 somente com textos que comentam a literatura rulfiana. Entre os artigos se destacam “*La función de la voz popular en la obra de Rulfo*”, de Julio Rodríguez Luis, “*El nombre del padre*”, de Blas Matamorro e “*La recepción del personaje en Pedro Páramo*”, de Mirjana Polic Bobic. Os três artigos abordam a importância do falar popular para a construção identitária das personagens e também do próprio mexicano que se vê ali representado. Os artigos comentam, em maior ou menor grau, como o espaço interfere na vida das personagens sendo não só mais o pano de fundo, o “onde” a história se passa. Nas obras de Rulfo, o espaço assume característica e poder de personagem interferindo na construção de cada universo individual durante a trama, seja de Dolores Preciado, seja de Eduviges, de Juan e até do próprio Pedro.

A partir do final da década de oitenta e início da década de noventa, uma temática que já havia sido levantada por Sergio Fernández no início da década de sessenta, começa a chamar a atenção dos estudiosos da literatura de Rulfo: o espaço. São muitos os estudos que tentarão compreender e explorar esse elemento tão complexo dentro da obra do escritor. Entre as publicações sobre o espaço nos livros rulfianos destacam-se: *Los espacios en Juan Rulfo* (1991), de Francisco Antolín, que visa mostrar o valor simbólico presente na composição do espaço nas obras de Rulfo. Dentro da literatura desse escritor, mais especificamente se destacamos *Pedro Páramo* se torna impossível dissociar o espaço do tempo e o espaço das personagens. O espaço e o tempo dialogam em sua fragmentação, enquanto o espaço e a personagem estão em comunhão e dependem um do outro para ganhar sentido. As personagens são constituídas conforme a relação delas com o espaço em que atuam, e a premissa contrária também se faz verdadeira, o espaço é construído conforme sua interação com as personagens.

Enquanto isso no Brasil, durante a década de oitenta, grandes pesquisadores como a já mencionada professora Bella Jozef procuram mostrar para a comunidade acadêmica a importância de Rulfo:

Não se pode falar da narrativa de nossos dias sem mencioná-lo, pois Juan Rulfo deu nova dimensão à literatura. À primeira vista, suas obras parecem empapadas de regionalismo, com linguagem *criolla*. Mas Rulfo não copia: ele recria. Ao mesmo tempo clássico e moderno, renovador e tradicional, os grandes mitos estão representados em sua obra, o que lhe permite ampliar o horizonte nativo – fonte de toda a sua obra –, incorporando a temática rural mexicana a um contexto universal (JOZEF, 1986, p.76)

Tal comentário nos mostra que os apontamentos sobre as obras de Rulfo se repetem ao redor do mundo. Os críticos destacam o universal da obra rulfiana, a linguagem do campesino que assume patamares poéticos e ultrapassa o regionalismo, os

mitos que atuam como alegorias sociais entre outras inovações e elementos próprios de seu fazer literário que o eleva ao ícone de um dos maiores nomes da literatura do século XX.

Após essa breve exposição crítica acerca da obra de Rulfo, vale destacar que essa exposição tinha por objetivo apontar que muitos críticos chegam à conclusão que, por mais que *Pedro Páramo* se trate de uma obra mexicana que fala sobre o México em terras mexicanas, a construção feita extrapola as noções do regional e se estende por uma esfera universal. Rulfo, em suas obras, não se limita a descrever o mexicano, mas sim o ser humano em sua essência.

As angústias sofridas, as escolhas feitas, as consequências assumidas pelas personagens rulfianas não representam uma problemática cotidiana de pequenos povoados e vilarejos do interior do México. Rulfo aborda a morte, a dominação, o amor e a busca pelo autoconhecimento, temas esses inerentes à condição de estar-no-mundo de qualquer indivíduo em qualquer lugar do mundo, porque são condições humanas e não locais. Para Jozef (1986) a literatura hispano-americana modernista de meados da década de cinquenta

Não deseja assinalar o pitoresco de um continente, mas a angústia de existir. Os modernistas iniciaram esta tomada de consciência. Octavio Paz assinalou que o ‘culto à modernidade não é culto à moda: é vontade de participação em uma plenitude histórica até então negada aos hispano-americanos’. As gerações posteriores assumiram este descobrimento, fundamentando a realidade em que se situam e fundamentando a experiência americana do humano (JOZEF, 1986, p. 64)

Por fim, a autora destaca que o romance de Rulfo, assim como outros romances hispano-americanos, “procura a identidade, não através da realidade documental, do panfletarismo ou da denúncia social, mas através da realidade da arte. Deu nova feição ao regionalismo, e seu processo de superação trouxe equilíbrio entre homem e paisagem” (Jozef, 1986, p. 66). Esse equilíbrio se dá porque a partir de agora o romance

aceita a realidade de que “o homem existe, ‘rodeado por uma sociedade, imerso em uma sociedade’. Tal fato se dá como testemunho do processo de mutação econômico-social por que passou a América Hispânica” (Jozef, 1986, p. 67)

## CAPÍTULO 2 - PEDRO PÁRAMO: ESPAÇO E PERSONAGENS

*Yo imaginaba ver aquello através  
de los recuerdos de mi madre  
[...]  
Traigo los ojos con que ella miró estas cosas,  
Porque me dio sus ojos para ver.  
Juan Rulfo (**Pedro Páramo**)*

Na narrativa, os eventos se passam no povoado mexicano de Comala, cenário rural que, no passado, havia sido um lugar de terras férteis, porém, no presente, é um lugar seco, árido e estéril. A narrativa inicia quando Juan Preciado chega a Comala para encontrar o pai, Pedro Páramo. Pedro foi, por muitos anos, a pessoa que comandou os povoados de Comala e Media Luna. Ele herdou dívidas do pai, mas estava obcecado por tornar-se rico e poderoso. Assim, se revela tirano ardiloso e tem início, então, uma sequência de ações ilegais e criminosas que visam à expansão de seu território e poder. Durante toda sua vida, Pedro foi apaixonado por Susana San Juan e é ela a motivadora de todas as suas ações. Mesmo amando Susana, se casa com Dolores Preciado por conveniência, uma vez que precisava pagar uma dívida à família dela e, casando-se com ela, além de não pagar tal dívida, passa, ainda, a ser o dono das terras daquela família. Posteriormente, ele abandona Dolores e, enfim, consegue se casar com Susana. No entanto, nunca se deita com ela por conta do sofrimento da esposa com uma doença misteriosa. Após a morte de sua amada, Pedro Páramo desiste de Comala e da vida “Cruzarei meus braços e Comala morrerá de fome – E assim o fez”<sup>28</sup>(RULFO, 1969, p.116). Assim, com a morte de Pedro, acaba o cultivo do milho em Comala, os habitantes abandonam o lugar e a seca toma conta da terra. É com esse cenário e nesse

---

<sup>28</sup> “Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. – Y así lo hizo”

momento que Juan Preciado, filho de Dolores Preciado e Pedro Páramo, chega a Comala.

Pimentel comenta que em *Pedro Páramo* “se despedazan todas nuestras nociones de tiempo y de espacio<sup>29</sup>” (2001, p. 135). Isso porque Juan encontrará uma Comala cheia de fantasmas, de sombras e de murmúrios. Otto Maria Carpeaux afirma que “embora tratando um tema altamente realista [...] *Pedro Páramo* é um romance de memórias que surgem dos túmulos; e na memória vive tudo que existe nela, tudo, também os mortos” (In: RULFO, 1969, p. 11).

A Evely Vânia Libanori, em sua tese de doutorado descreve a construção do espaço em *Pedro Páramo*. Esse espaço despedaçado, como comenta Aurora Pimentel, reflete a ligação entre sujeito e o espaço. Sobre a coexistência entre o homem e o espaço que ele habita, Libanori (2006), com base em postulados de Heidegger, ressalta que

*o ser* revela a *espacialidade* do mundo circundante à medida que se relaciona com os seres e objetos à sua volta. Aquilo que não entra no domínio da existência do homem permanece na instância do *não-ser*. É o homem que atribui *espacialidade* ao mundo, uma vez que pode escolher, dentre os cenários físicos, aqueles com os quais se relacionará (LIBANORI, 2006, p.17-18)

Portanto, o espaço se constitui fragmentado pela relação que estabelece com os sujeitos da obra. Isso porque é o ser humano que espacializa os elementos com os quais ele se relaciona. Uma vez que

O próprio ser é um *ser-no-espaço*, ou seja, lida com os entes que vêm ao seu encontro de modo a utilizá-los para suas finalidades. No cotidiano do existir, o homem opera uma relação com os elementos circundantes e, assim, *espacializa* a si próprio e aos objetos. (LIBANORI, 2006, p.17-18)

---

<sup>29</sup> Se despedaçam todas as nossas noções de tempo e de espaço

Ou seja, o homem modifica o espaço à maneira que interage com ele, vindo a ser também modificado e condicionado pelo mesmo. Tendo por base esta relação homem/espaço e o modo como esta se constitui, Libanori (2006, p. 75) explica que “o espaço é composto tanto pelos elementos exteriores como pelo homem. Não haveria como pensar a entidade espacial, caso esta não se encontrasse em interação com um ‘eu’”. Seguindo esta linha de raciocínio,

O espaço não existe em si, independentemente da atividade que mantém com outros seres; pelo contrário, o espaço tem sua funcionalidade determinada pela estrutura emocional humana. Uma alteração na organização emocional seria o suficiente para derrubar o cenário tal como ele é percebido. O “eu” e o espaço existem em interdependência. (LIBANORI, 2006, p.78)

Percebe-se então que o espaço habitado pelo homem só é percebido e considerado de tal forma devido à captação consciente do mesmo, visto que uma mudança na maneira deste captar a realidade externa mudaria sua definição. Tem-se assim que a espacialização se dá de maneira subjetiva. Portanto, há a necessidade da percepção humana para a validação da existência do espaço.

O "eu" e o mundo físico existem simultaneamente. Se a consciência é que se dá conta dessa simultaneidade, tal consciência não pode se apartar completamente daquilo que ela percebe, o que equivaleria à existência de um estado autônomo, vazio. Assim sendo, o homem consiste num ponto da sucessão de coisas, o que significa afirmar que o homem não poderia existir como um elemento apartado do seu espaço. (LIBANORI, 2006, p.75)

Partindo do princípio “que o homem é a condição para existência do espaço” (LIBANORI, 2006, p.75), então o espaço é um fator essencial para a existência dos seres, pois tudo que existe, existe em algum lugar, de modo que, em relação ao homem, “não se trata de ‘pré-existir’ ao mundo já dado e sim de ‘vir a existir junto’ com o espaço” (LIBANORI, 2006, p.73). Por este motivo, “uma vez que o homem é a

condição para existência do espaço, o contato entre elementos espacialmente distanciados transforma o mundo natural num espaço lírico de convivência” (LIBANORI, 2006, p.75).

As construções subjetivas das personagens é que criam o espaço ao qual elas estão inseridas. Assim como Dolores cria a imagem de Comala enquanto um lugar perfeito e assim ela própria se constitui. Do mesmo modo ela poderia ter um olhar parecido em relação à Sayula tendo em vista que ela morou por lá durante muitos anos, chegando a morrer ali. Todavia, Dolores continuava presa à Comala, justamente porque o ser humano que atribui espacialidade aos elementos com que ele interage.

Do mesmo modo, Pedro ao alterar o modo de ver Comala, altera a própria vila. Isso mostra que “uma alteração na organização emocional seria o suficiente para derrubar o cenário tal como ele é percebido” (LIBANORI, 2006, p.78). Assim, o espaço é a representação do indivíduo. Se o indivíduo é fragmentado, esse espaço também o será. Por isso explica-se a estrutura textual da obra estudada.

O romance de Rulfo não apresenta uma linearidade discursiva e muito menos um conjunto encadeado de ações, porém ainda assim, é possível estabelecer um fio que liga as várias personagens e explica suas ações, o que acaba construindo a fábula. O texto é composto por cerca de 70 micronarrações, de acordo com Aurora Pimentel. Elas não se ligam entre si. O entendimento entre os fatos se faz à medida que o texto avança e se interpenetra. Para a autora esses fragmentos são "*construídos sobre el principio de la yuxtaposición y del montaje espaciotemporal, para crear intensos efectos de discontinuidad, de traslapes y de retornos en el flujo espaciotemporal del relato*"<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Construídos sobre o princípio da justaposição e da montagem espaço-temporal, para criar intensos efeitos de descontinuidade, de sobreposições e de retornos no fluxo espaço-temporal do relato.

(2001, p. 136). A fim de ilustrar a fábula, abaixo se apresentará o quadro que estabelece as relações entre as principais personagens:

Lucas Páramo (assassinado)	Pai de Pedro Páramo
Pedro Páramo (morto por Abundio)	Latifundiário e “dono” de Comala e Média Luna  Filho de Lucas Páramo, marido de Dolores Preciado e, posteriormente, de Susana San Juan. Pai de Abudio Martinez, Juan Preciado e Miguel Páramo
Dolores Preciado	Esposa de Pedro Páramo e mãe de Juan Preciado  Pede que o filho vá até Comala cobrar do pai o abandono em que viveram. Vê Comala como um lugar lindo e bucólico, criando no filho essa impressão, devido a isso o choque que Juan tem ao chegar à Comala é muito grande.
Juan Preciado	Filho de Pedro Páramo e Dolores Preciado  Narrador inicial do livro. Vai a Comala para encontrar o pai e encontra só mortos e a própria morte.
Abundio Martinez	Filho de Pedro Páramo  Guia de Juan. É ele que mostra o caminho até Comala.
Miguel Páramo (morto pela queda do cavalo)	Filho de Pedro, noivo de uma moça em Contla, se deitava com Eduviges, acredita-se que tenha violentado Ana (sobrinha do padre), além disso é o responsável pela morte do pai dela.
Padre Rentería	Tio de Ana e teve o irmão morto por Miguel  Sofre com uma crise existencial e de valores, entre fé e razão.
Ana Rentería	Sobrinha do padre, acredita ter sido violentada por Miguel Páramo e seu pai foi morto por ele também
Susana San Juan	Viúva de Florêncio, casada

	<p>posteriormente com Pedro Páramo e filha de Bartolomé San Juan</p> <p>Única mulher verdadeiramente amada por Pedro Páramo, sua morte é decisiva para a vontade de não mais viver de Pedro</p>
Bartolomé San Juan	<p>Pai de Susana San Juan</p> <p>Tenta, de todas as formas, manter sua família longe de Pedro, mas as circunstâncias não permitem.</p>
Florêncio	Esposo de Susana San Juan
Justina	<p>Criada de Susana San Juan</p> <p>Fiel confidente de Susana, a acompanha desde menina e segue com ela até sua morte.</p>
Eduviges Dyada (cometeu suicídio – dona da pensão)	<p>Amiga de Dolores Preciado, também gostava de Pedro, se deitava com Miguel Páramo, irmã de Maria Dyada</p> <p>Concede hospedagem a Juan quando este chega em Comala. É ela que apresenta as primeiras explicações sobre a situação do lugar.</p>
Maria Dyada	<p>Irmã de Eduviges</p> <p>Clama, em vão, ao padre Rentería que perdoe a irmã, que cometeu suicídio. Esse é o momento que vai levar o padre a uma das maiores reflexões sobre sua conduta e da Igreja em relação ao povo.</p>
Damiana Cisneros	<p>Amiga de Dolores Preciado, irmã de Sixtina</p> <p>Quando ela aparece para buscar Juan na pensão de Eduviges é que Juan entende que, em Comala, as pessoas estão mortas e aparecem e desaparecem conforme suas necessidades.</p>
Dorotea	<p>Arranjava mulheres para Miguel Páramo</p> <p>Divide o túmulo com Juan, padece por nunca ter encontrado o filho que diz ter sido sequestrado, e é fadada a passar a eternidade entre os braços de Juan, um</p>

	filho que vai até Comala para satisfazer os desejos da mãe moribunda. Assim, a história inicia com a relação mãe-filho e termina com a ironia de uma mãe que sempre quis ter um filho nos braços e acaba nos braços de um filho que não é o dela.
Fulgor Sedano	Administrador da fazenda de Pedro Páramo
ToríbioAldrete	Enforcado na pensão de Eduviges por Fulgor Sedano  É exemplo do comportamento tirano de Pedro.
Donis e irmã	Casal incestuoso que concede abrigo a Juan. É o momento em que Juan não sabe mais como lidar com toda aquela situação vivida e presenciada em Comala, culminando em sua morte, ou ao menos, na consciência dela.

A estrutura textual e a cronologia desse romance são fragmentadas, apresentando um mosaico narrativo-temporal formado por saltos temporais. A aplicação de um conceito de tempo linear e de espaço físico não se dá na obra rulfiana, como o próprio autor definiu em uma entrevista a Joseph Sommers: “...*los muertos – dijo en esa ocasión – no tienen ni tiempo ni espacio*<sup>31</sup>” (FIALLEGA, 2007, p. 117). Ou seja, com a morte, os pontos de referência que colocam o indivíduo em uma dimensão clássica de tempo e espaço, desaparecem. Isso porque a morte não possui a tridimensionalidade espacial (altura, largura e profundidade) e nem linearidade cronológica.

Na obra analisada, os saltos temporais, que marcam espaços e situações diferentes, se relacionam diretamente com as mudanças também de narrador. Cada fragmento possui um narrador específico que realiza uma série de avanços e retrocessos

---

<sup>31</sup> ... os mortos – disse nessa ocasião – não têm tempo nem espaço.

durante a trama. Muitos desses narradores estão em primeira pessoa, que por vezes passam a voz narrativa para uma personagem, criando assim narrativas intercaladas. Curiosamente, quando a história contada é a de Pedro Páramo adulto, surge um narrador observador e todos os pensamentos de Pedro são apresentados por meio da fala da própria personagem, diferente das outras narrações, nas quais os narradores contam suas próprias histórias.

Cada fragmento conta com um narrador específico. Assim, aos poucos a visão de cada personagem enquanto narrador é requisitada para que seja formada a obra, como aborda Jozef (1986):

[...] a realidade passada de Comala é reconstruída através de rumores, vozes dos que nela viveram, através da visão de Juan Preciado. [...] Destrói-se, assim, a realidade 'objetiva', numa total irrealidade que anula os limites do tempo e espaço, encadeados um no outro. As manifestações temporais subordinam-se às leis do mundo onírico. Os recursos da linguagem cinematográfica (como *flashback*, montagem) servem para transcender os limites convencionais (JOZEF, 1986, p. 79)

Obviamente, a cada novo narrador tem-se uma forma única de narrar, o que possibilita que a narrativa apresente, em alguns momentos, a descrição de um mesmo fato por diferentes vieses. Desde Roland Barthes e seus estudos estruturais narratológicos, sabe-se que toda narração possui um narrador, e todo narrador narra sob uma ótica, ou um foco. A teórica holandesa Mieke Bal comenta que a focalização é a relação entre os elementos apresentados e a concepção através da qual se apresentam, sejam os eventos ou as personagens.

Assim, o sujeito focalizador, o agente que percebe, transforma a história através de sua seleção de ação, o focalizador que, em princípio, concorda com o narrador, pode ser autônomo porém não tem existência independente do narrador enquanto sujeito textual. A imagem que o leitor recebe do objeto é determinada pelo focalizador. Esta imagem também fala do focalizador, de si mesmo, sua própria visão de mundo. É válido

ressaltar que a focalização raramente se mantém ao longo de uma narrativa e em *Pedro Páramo* cada personagem apresenta sua focalização sobre o espaço ou sobre as situações que se sucedem. Essas mudanças são apresentadas, geralmente, através dos verbos de percepção, ver, olhar e sentir.

Bal aponta que essa focalização pode se apresentar de duas formas: ou por justaposição simples, que se caracteriza por uma multiplicidade de narradores, ou através da inclusão de um narrador no outro. Na obra analisada há as duas formas de construção narrativa, tanto múltiplos narradores, como Juan Preciado, Pedro Páramo criança e um narrador observador, como também, há muitas vozes narrativas. É comum, durante a obra, o narrador passar a voz a uma das personagens que temporariamente assume a posição de narradora, construindo, assim, uma narrativa intercalada.

Sempre que Juan julga necessário explicar uma situação, faz uso das narrativas intercaladas, seja para contar como chegou até aquele local, seja para relembrar o que prometeu, seja para elucidar para o leitor quem são as referidas personagens. Um exemplo disso se dá quando Juan, já em Comala, conta qual foi sua reação ao chegar em tal lugar:

Mas não pensei em cumprir minha promessa, até há pouco, quando comecei a encher-me de sonhos, a dar asas às ilusões. Desse modo foise-me formando um mundo em torno da esperança àquele senhor chamado Pedro Páramo, o marido de minha mãe. Por isso vim a Comala.

Era tempo de calor, quando o ar de agosto sopra quente, envenenado pelo cheiro pútrido dos saboeiros. O caminho subia e descia; “*sobe ou desce segundo se vai ou vem. Para o que vai, sobre; para o que vem, desce*”

- Como disse mesmo que se chama a vila que se vê lá em baixo?

- Comala, senhor.

- Está certo de que já é Comala?

- Estou certo, senhor.

- E por que isto se vê tão triste?

- São os tempo, senhor. (RULFO, 1969, p. 15-6)<sup>32</sup>

<sup>32</sup> 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

Há uma narrativa intercalada, pois Juan já está em Comala e narra o momento que se deparou com ela pela primeira vez. A narração base é Juan já na cidade explorando-a, tentando reconhecê-la, ou conhecê-la, assim o narrador entra em uma segunda história e apresenta sua primeira reação ao chegar ao vilarejo. Curiosamente não há nenhum indício direto que será contada uma segunda narrativa, o narrador simplesmente retrocede no tempo.

*Pedro Páramo* trata-se um romance fragmentado no que se refere à organização textual da fábula. A história principal, gravita em torno da personagem Pedro Páramo, dono das terras de Comala, sendo contada por partes sua trajetória, desde sua infância até o momento que seu filho, já adulto, sai em busca do pai que ele não sabia que estava morto. A história central não é narrada de maneira direta, pelo contrário, é desenvolvida através de várias narrativas secundárias intercaladas, com histórias dentro de outras histórias que vão, aos poucos, desenrolando um novelo complexo. Apenas ao final da obra o leitor consegue perceber que a história narrada por Juan Preciado não é a principal, e sim que a narrativa central é a que se refere a Pedro Páramo a qual foi diluída ao decorrer da obra.

---

esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala.

Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias.

El camino subía y bajaba: “*Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja.*”

- ¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

- Comala, señor.

- ¿Está seguro de que ya es Comala?

- Seguro, señor.

- ¿Y por qué se ve esto tan triste?

- Son los tiempos, señor.

. Até que ao final do livro o leitor consegue perceber que, diferente do que parece em princípio, a história narrada por Juan Preciado não é a principal, a narrativa base. Mas sim que a história incansavelmente intercalada de Pedro Páramo é a principal e que a outra é a consequência natural da principal.

Esse estilo fragmentado de construção de *Pedro Páramo* é influenciado pelo momento que a arte passava. Durante muito tempo se discutiu a crise e a morte do romance. Isso porque a tentativa de objetividade literária dos romances dos séculos XVIII e XIX se perdeu na modernidade uma vez que a organização social, em processo de transformação, não apresenta mais as certezas dos séculos anteriores. A partir do século XX, a identidade humana passa a apresentar um caráter mais individualista e fragmentário, e a estrutura do romance consegue captar de modo interessante esse *zeitgeist*.

O romance tem como cenário histórico a revolta conhecida como “Guerra Cristera”. O estudioso Antonio Rius Facius, em seu livro *Mejico Cristero* (s/d) traça um panorama sobre a Revolução Cristera no México. Comenta ele que após a revolução mexicana ter chegado ao fim, o presidente mexicano Plutarco Elias Calles, que assumiu o país em 1924, reformulou alguns princípios constitucionais mexicanos.

*La Revolución mejicana había derivado, por natural inercia, a un sistema organizado de persecución religiosa. Obregón primero y Calles después, trataron de ajustar su gobierno a los postulados materialistas preconizados por la revolución, contrarios a la existencia de la fe; y como Méjico es un país predominantemente católico, era claro que sus ataques fuesen dirigidos contra el catolicismo*<sup>33</sup>(RIUS FACIUS, s/d, p.09)

---

<sup>33</sup> A revolução mexicana había derivado, de modo natural, em um sistema organizado de perseguição religiosa. Inicialmente Obregón e depois Calles, trataram de moldar seu governo aos postulados materialistas preconizados pela *revolução*, contrários à existência da fé; e como o México é um país predominantemente católico, era nítido que seus ataques fossem dirigidos contra o catolicismo

Em 1926, Calles começa a regulamentar leis que, aos poucos, vão retirando todo o poder que a Igreja Católica exercia sobre o México. Ele conseguiu aprovar essas regulamentações graças à concessão extraordinária que a câmara lhe deu para reformar o Código Penal no que diz respeito às questões religiosas.

Os bispos fizeram manifestos que declaravam que o código era contrário aos ensinamentos de Cristo e tirava da Igreja os já poucos direitos concedidos pela Constituição de 1857. Nesse protesto os bispos apresentaram justificativas que contrargumentaram os artigos 3, 5, 27 e 130, pautados principalmente no princípio de liberdade religiosa. “*¿Quién, que no fuera de la misma calaña de los perseguidores, podía quedar a salvo de quebrantar tan estúpidas e infamantes disposiciones? Y entonces, ¿sería tan fácil decir ante la faz del mundo que la Iglesia era rebelde...?*”<sup>34</sup> (RIUS FACIUS, s/d, p.12)

No entanto, por mais que inicialmente tenha sido pacífico, a insatisfação da população, predominantemente católica, gerou um conflito armado entre o Estado e a Igreja Católica. Esse conflito só foi solucionado em 1929, após a saída de Calles da presidência e com Emilio Portes Gil assumindo como presidente interino. Emilio possuía uma postura mais amena em relação à Igreja do que Calles. Devido a sua abertura foi possível estabelecer um acordo diplomático entre o Estado e a Igreja. Esse acordo ficou conhecido como *arreglos* e foi mediado pelo embaixador dos Estados Unidos no México, Dwight Whitney Morrow.

As lutas armadas durante o período de revolução eram protagonizadas por camponeses, que geralmente não possuíam nenhum treinamento militar, contra as forças

---

<sup>34</sup> Quem, que não fosse da mesmo grupo dos perseguidores, podia ficar imune de questionar tão estúpidas e infames disposições? E então, seria tão fácil dizer diante do mundo que a Igreja era rebelde!

militares nacionais. Muitos civis abandonaram suas casas e suas vidas para lutar em nome da Igreja, entre os voluntários estava o pai de Juan Rulfo. Rulfo viu toda a família entrar em ruínas, perdendo suas posses e seus integrantes que morriam em decorrência da luta em si, ou por consequência dela. Com o término do conflito e após a morte de sua mãe, Rulfo foi mandado para um abrigo de onde saiu aos quinze anos para frequentar um seminário. Com base nessas informações entende-se a dificuldade de Rulfo de tratar sobre o assunto. Enquanto toda a família se fazia favorável à guerra, a própria revolução foi responsável pela ruína econômica e emocional “dos Rulfo”. Otto Maria Carpeaux na introdução de *Pedro Páramo* afirma que:

Ainda veremos que em seu romance a revolução é apenas passageiramente mencionada. No entanto, também veremos que *Pedro Páramo* não é obra evasivista: Juan Rulfo está com os dois pés fincados em sua terra e o fundamento nacional do seu romance talvez seja mais firme que o dos seus confrades: as raízes de sua obra não são apenas étnicas, mas também históricas e, por assim dizer, geológicas: todas as camadas do passado milenar do México (RULFO, 1969, p. 10)

Por mais que a revolução e outros aspectos históricos e culturais próprios do México sejam identificados na obra, o que lhe propicia, em princípio, um caráter nacionalista, *Pedro Páramo* possui uma universalização que permite supor que aqueles dilemas afligem o ser humano de maneira mais abrangente, e não só o mexicano. Tem-se assim que, em convergência com o que foi dito por Candido (2006), o conteúdo do romance é apenas um ponto que serve como base para compreender os questionamentos humanos na obra, em concordância com Jozef quando a autora afirma que “A nova ficção hispano-americana instaurou uma visão crítica em relação ao gênero, questionando-o a partir da escrita, integrando-se a uma estética universal” (1986, p. 66)

Adorno (2003) destaca que no mundo pós-segunda guerra, em geral, a narração perde o sentido, e não se pode mais narrar com início, meio e fim. Esse aspecto se

encaixa perfeitamente na narrativa de Rulfo, pois, se assumir uma posição em relação à revolução mexicana já é uma tarefa árdua para o autor, narrar essa indecisão e os traumas gerados se faz praticamente impossível, ao menos pelos meios convencionais. A autora Bella Jozef aponta que “Juan Rulfo assinala o aspecto negativo da Revolução, com suas consequências ineficazes e violência bárbara. Nele, poesia e metafísica se unem” (Jozef, 1986, p.78). O transcendental é peça chave durante toda a obra, assim como o regional e o universal. Essa mistura, aparentemente impossível, faz com que a obra de Rulfo se torne única:

*Efectivamente, la narrativa de Rulfo se alimenta de la realidad de Jalisco, y a la vez, de una tradición literaria. Se encuentra en el cruce de las literaturas extranjeras y el realismo nacional. Y en medio de todo ello siempre late «Otro Mundo», al que el autor nos aproxima haciendo uso de múltiples símbolos: el camino, el polvo, la tierra, la piedra y el parricidio que nos dicen del más acá de la existencia humana. Pero en nubes, estrellas, lluvia, viento, pájaros y aperturas en el techo, nos hace entrever el más allá, un conato de trascendencia*<sup>35</sup> (ARMAS, 1985, p. 69)

A obra como um todo é repleta de símbolos e indícios com os quais os leitores vão construindo o universo literário de *Pedro Páramo*. Durante uma segunda leitura, passagens que primeiramente passaram despercebidas tornam-se elementos que complementam um significado maior. A exemplo disso tem-se a passagem em que Juan se encaminha para Comala e encontra Abundio: “Havia topado com ele em ‘Los Encuentros’, onde se cruzavam vários caminhos. Estive ali esperando, até que por fim apareceu aquele homem” (RULFO, 1969, p. 16) Em princípio, nada se destaca na fábula: um homem ruma para um lugar que ele não sabe ao certo onde fica e espera em

---

<sup>35</sup> Efectivamente, a narrativa de Rulfo se alimenta da realidade de Jalisco, e também, de uma tradição literária. Se encontra na encruzilhada das literaturas estrangeiras e o realismo nacional. E no meio de tudo isso sempre há “Outro mundo”, ao que o autor nos aproxima fazendo uso de múltiplos símbolos: o caminho, o povo, a terra, a pedra e o parricídio que nos diz dele mais para cá da existência humana. Porém nas nuvens, estrelas, chuva, vento, pássaros e aberturas no teto, nos faz pensar em algo para lá, um contato com o transcendente.

um cruzamento para pedir informação. Porém, depois o leitor percebe que Comala não é uma vila qualquer onde as pessoas vivem corriqueiramente. Todos que habitam lá estão mortos, o vilarejo está morto e em um tempo-espaço que não se aplica ao mundo dos vivos. Com base nessas informações a fala de Juan ganha novo significado, sabe-se que Juan vai até Comala, porém não se sabe por onde ele vem. A construção da palavra “caminhos” sempre é muito simbólica, representa aspectos da vida, da morte, do destino. O nome do cruzamento também carrega muitas significações “Los Encuentros”, ou seja, o lugar em que as pessoas se encontram vindas de diversos caminhos e rumam para outros tantos lugares. Simbolicamente, é o lugar para onde os mortos vão quando morrem e esperam seus guias para seguirem ou para o céu, ou para o inferno, ou para algum lugar de punição/salvação. Por isso, a cada linha do romance de Rulfo se vê o transcendente, as escolhas vocabulares são cruciais para que se chegue a uma interpretação do livro. Assim, o conteúdo temático e a forma estrutural possuem um diálogo perfeito, se tornando indissociáveis para a compreensão do todo da obra.

Dolores Preciado é a personagem que “dá início” à narrativa, pois é através do pedido dela que Juan rumo para Comala a fim de encontrar o pai. Em princípio, é através da visão dela que o leitor compõe Comala. Porém a descrição de Dolores é completamente idealizada e saudosista. Ao apresentar *sua* Comala para Juan, ela faz com que o filho imagine um vilarejo bucólico e perfeito. Portanto, ao chegar no vilarejo, ele se espanta com o estado do lugar e o choque de encontrar um povoado morto é maior devido a idealização passada por sua mãe. Todas as recordações dela são subjetivas e emolduram a cidade natal com os olhos da saudade. Aurora Pimentel

comenta que para Dolores o espaço é “*doblemente idealizado porque el recuerdo se ha enrarecido al pasar como una herencia de la madre al hijo*”<sup>36</sup> (2001, p. 144).

A própria personagem Dolores se constrói justamente através da ligação que ela tem com Comala. Para ela o povoado surge em comunhão a sua volta. Aurora Pimentel destaca o equilíbrio perfeito entre os quatro elementos na visão da mãe de Juan:

*La tierra está siempre iluminada, ora por el sol, ora por la blancura de Comala; siempre llena de colores. El sol, como manifestación del elemento fuego, dora las espigas, fundiendo su luz con los colores de la tierra donde surge el pueblo. En ausencia del sol, es el espacio humano el que ilumina la tierra durante la noche: Comala se presenta entonces como un espacio en armonía con el cielo y con la tierra. Por su parte, el viento y la lluvia – manifestaciones de los otros dos elementos – se conjugan con la luz para fertilizar la tierra: ‘el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con la lluvia de triples rizos’ (p. 26). Si llueve en Comala es para refrescar y fertilizar; si hace viento es para ventilar y hacer sentir la tibieza del tiempo, para que la vida se haga un murmullo. Como ocurre con el modelo de los sentidos, la descripción organizada por estos cuatros elementos aparece en todo momento como una constante interacción armoniosa; ninguno de los elementos actúa en forma aislada sino que se conjuga con otro(s) para dar vida*<sup>37</sup> (PIMENTEL, 2001, p. 150-1)

As descrições de Dolores atribuem à Comala os contornos de um paraíso. Segundo Aurora Pimentel, a reconstrução desse espaço através da imaginação e do desejo de lá voltar, caracterizam-no como um *locus amoenus*. Termo utilizado desde a

---

<sup>36</sup> Duplamente idealizado porque se tornaram raros ao passar como uma herança de mãe para filho.

<sup>37</sup> A *terra* está sempre iluminada, ora pelo sol, ora pela brancura de Comala; sempre cheia de cores. O sol, como manifestação do elemento fogo, Dora as espigas, fundindo sua luz com as cores da terra de onde surge o povoado. Na ausência do sol, é o espaço humano que ilumina a terra durante a noite: Comala se apresenta então, como um espaço em harmonia com o céu e com a terra. Por sua parte, o vento e a chuva – manifestações dos outros dois elementos – se conjugam com a luz para fertilizar a terra: ‘o vento que move as espigar, o movimento da tarde com a chuva de triplos movimentos’ (p. 26). Se chove em Comala é para refrescar e fertilizar; se tem vento é para ventilar e fazer sentir a frescura do tempo, para que a vida torne-se um murmúrio. Como ocorre com o modelos dos sentidos, a descrição organizada por estes quatro elementos aparecem em todo momento como uma constante interação harmoniosa; nenhum dos elementos atua de forma isolada mas se conjuga com os outros para dar vida.

Antiguidade Clássica para designar lugares paradisíacos, sinônimos de tranquilidade, fertilidade e esperança. É assim que Dolores vê Comala. Um lugar de esperanças, felicidades, harmônico e em equilíbrio entre o ser humano e o espaço. A mesma descrição pode ser feita de Dolores, ela é projetada conforme projeta o vilarejo. Ou ainda, ela própria se projeta no vilarejo. Idealização de um espaço que pertence ao passado, assim como ela mesma se mantém voltada/presa para/nesse esse passado. Todavia ele foi gradualmente sendo destruído ao mesmo tempo que sua idealizadora também foi sendo consumida, culminado na morte de ambas, Dolores e Comala.

Dolores sabe que sua ligação com Comala é íntima e fundamental em sua vida, tanto que fala para Juan que assim que ele chegar em seu destino: “ *Lá me ouvirás melhor. Estarei mais perto de ti. Acharás mais próxima a voz de minhas recordações que a da minha morte, se é que alguma vez a morte tenha tido voz*<sup>38</sup>” (RULFO,1969, p.20). Estar em Comala, para Juan, é estar mais perto da morte, exceto de sua mãe. No caso dela, estar nesse lugar é estar junto de suas recordações. Dos momentos da vida em que ela foi feliz. De sua verdadeira vida. Depois do abandono do marido, ela deixa de ter uma vida, vive esperando o momento que será buscada por quem a abandonou. Vive presa às recordações e lembranças. De tanto suspirar por Comala, morre. “Cada suspiro é um sorvo de vida que se esvai” (RULFO, 1969, p. 53)

## 2.1 - PEDRO PÁRAMO/COMALA VIVOS

Em *Pedro Páramo* há um reflexo direto das personagens no espaço, principalmente quando se atenta para a associação entre Pedro Páramo, grande senhor

---

<sup>38</sup> *Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, se es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz*

de terras, e o vilarejo Comala. Dessa forma, durante a narrativa será possível construir dois perfis de Pedro e, conseqüentemente, dois perfis de Comala. Ela é a representação externa do que é Pedro internamente, seja na infância, seja na vida adulta já amargurada pela morte da esposa. Sobre essa forma de fazer literatura, Carlos Blanco Aguinaga traz a perspectiva que:

*Rulfo trae a la prosa mexicana esta subjetividad contemporánea, la angustia del hombre moderno que se siente nacido de la tierra, de un rincón concretísimo de tierra [...] y que quisiera agarrarse a ella mientras todo se le desmorona por dentro: la agonía –ya puramente contemplativa- del solitario sin fe para quien todas las cosas que lo rodean son símbolos mudos*<sup>39</sup>(BLANCO AGUINAGA, 1998, p. 83)

Assim, o espaço e as personagens possuem uma relação quase de dependência, um só se configura à medida que o outro também o faz. No caso do espaço, isso pode representar tanto a atmosfera feliz do menino, que nutre esperanças e paixões em relação à Susana, quanto à acidez de uma vida amargurada após a morte de seu grande amor.

Quando Pedro Páramo está vivo, Comala é verdejante e fértil. As chuvas são frequentes, o que possibilita um melhor cultivo naquelas terras. Essas chuvas ganham destaque na composição espacial da obra, principalmente quando Pedro é criança e, desde essa época, já nutre um amor por Susana e, com isso, aquele vilarejo é visto como um lugar lindo e feliz na própria simplicidade que se apresenta:

A água que gotejava das telhas esburacava a areia do pátio. Soava: plas plas e logo outra vez plas, no meio de uma folha de louro que dava voltas e saltos presa entre as fendas dos ladrilhos. Já se fora a tempestade. Agora, de vez em quando, a brisa sacudia os galhos da

---

<sup>39</sup> Rulfo traz à prosa mexicana esta subjetividade contemporânea, a angústia do homem moderno que se sente nascido da terra, de um canto muito concreto da terra [...] e que queria agarrar-se a ela enquanto tudo se desmoronava por dentro: a agonía – já puramente contemplativa – do solitário sem fé para quem todas as coisas que o rodeiam são símbolos mudos.

romãzeira, fazendo-os jorrar uma chuva espessa, empapando a terra com gotas brilhantes que logo se apagavam. As galinhas, encolhidas como se dormissem, sacudiam de repente suas asas e saíam para o quintal bicando depressa, apanhando as minhocas desenterradas pela chuva. Ao se recolherem as nuvens, o sol arrancava luz das pedras, irisava tudo, bebia a água da terra, brincava com o ar, dando brilho às folhas com que brincava o vento (RULFO, 1969, p. 22)<sup>40</sup>

Essa descrição de Comala de quando Pedro ainda é criança mostra o lado feliz desse lugar, como as coisas mais comuns de um vilarejo rural ganham dimensões capazes de alegrar a alma de alguém, no caso a alma do próprio Pedro que ainda é uma pessoa feliz. Essa aura de felicidade é transposta através da maneira que ele vê Comala, ou seja, tem-se uma visão subjetiva do que a realidade seja. A realidade é recriada através das percepções daquele garoto, e não imitada. Essa percepção alegre pode ser percebida, principalmente, pelo verbo “irisar” (irisada) que no trecho está “O sol arrancava luz das pedras, irisava tudo com cores”,<sup>41</sup> uma vez que “irisar” é "dar cores do arco-íris a", ou seja, tudo estava colorido. Esse excerto surpreende mais ainda se pararmos para pensar que é a visão de Pedro Páramo, um senhor de terras que, posteriormente, se mostrará frio, rude, severo, insensível aos pequenos detalhes naturais. Sartre afirma que o ser humano é definido por si próprio, ou seja, não há uma entidade divina que formule, previamente, o modo de ser de cada indivíduo. Assim, cada pessoa se faz a medida que faz suas escolhas. Pautado nessa perspectiva compreende-se o motivo pelo qual a personagem Pedro muda tanto no decorrer da narrativa. Em princípio, lendo as primeiras partes da história, a imagem que o leitor cria

---

<sup>40</sup>“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 laures 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, engarrñadas 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, irisada todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire.”

<sup>41</sup>el sol sacaba luz de las piedras, irisada todo de colores

dele é de um menino tranquilo e amoroso. Porém, as escolhas que esse menino faz o concebem, enquanto adulto, em um tirano ardiloso. Isso porque, segundo Sartre, o ser humano será justamente o que tiver projetado ser. Logo, se Pedro projetou-se como um grande dominador rural sedento por poder, assim ele será, indiferente ao fato de ter sido uma criança amorosa.

Sobre essa visão de Comala, em que é um lugar fértil e esperançoso, descrição que também é feita por Dolores de maneira completamente idealizada, Aurora Pimentel aborda que:

*Constantemente, como uno de tantos murmullos, aparecen en el espacio textual el relato cuadros idealizados de Comala que en mucho recuerdan el eterno tópico del locus amoenus. Tierra fértil y abundante, clima tibio, lluvia que refresca y regenera, vegetación amable y llena de colorido; el hombre y su espacio vital en perfecto equilibrio; armonía entre el hombre, la tierra y el cielo. Como todo paraíso perdido, pertenece al mundo del pasado, idealizado por la imaginación. Lo que es sumamente interesante es que los distintos espacios del recuerdo que aquí se nos presentan comparten los atributos del locus amoenus antes enumerados, a pesar de venir de personajes tan antagónicos como Pedro Páramo y Dolores Preciado*<sup>42</sup>(PIMENTEL, 2001, p. 144)

Mesmo sendo personagens tão distintas, Pedro e Dolores possuem uma visão muito semelhante de Comala, que a autora caracteriza como *locus amoenus*. Ela destaca o perfeito equilíbrio entre “*el hombre, la tierra y el cielo*”. Completamente idealizado e voltado para um passado. Visão saudosista de que o passado foi perfeito, ideal, devido ao sofrimento que se tem no presente. Assim Pedro vê Comala por ainda estar com

---

<sup>42</sup> Constantemente, como um de tantos murmúrios, aparecem no espaço textual o relato de quadros idealizados de Comala que em muito recordam o eterno tópico do *locus amoenus*. Terra fértil e abundante, clima fresco, chuva que refresca e regenera, vegetação amável e cheia de colorido; o homem e seu espaço vital em perfeito equilíbrio; harmonia entre o homem, a terra e o céu. Como todo paraíso perdido, pertence ao mundo do passado, idealizado pela imaginação. O que é sumariamente interessante é que os diferentes espaços das recordações que aqui se apresentam compartilham os mesmos tributos do *locus amoenus* antes mencionado, apesar de vir de personagens antagônicos como Pedro Páramo e Dolores Preciado.

Susana. Suas brincadeiras juntos, a convivência com ela marcam sua infância como um momento feliz, logo Comala assim o está também.

Pedro e Susana possuem uma relação muito significativa para o menino. Durante toda a obra Pedro será representado pelos elementos da terra, como pedras, areia e montes, enquanto Susana é representada pelos elementos da água como gotas, orvalhos e goteiras. No entanto, quando Pedro está na presença de Susana não é o elemento água que prevalece, mas sim a presença do elemento ar e de pássaros. Então, a terra é o elemento de Pedro em si, a água representa Susana, e a relação dos dois é permeada pelos elementos do céu. Assim entende-se que o arco-íris é o símbolo da ponte entre terra e céu. Em uma analogia simples o arco-íris pode representar a ponte, o caminho entre Pedro Páramo, sempre associado ao elemento terra, desde a derivação nominal Pedro/Pedra e Páramo/Deserto, e Susana, “uma mulher que não era desse mundo”, “Mas qual era o mundo de Susana San Juan? Essa foi uma das coisas que Pedro Páramo nunca chegou a saber”<sup>43</sup>(RULFO, 1969, p. 97) Essa analogia é possível porque o arco-íris, que também é chamado de arco-da-aliança, só pode ser observado quando há gotas de água no ar e o observador em uma baixa altitude, ou seja, no chão. Assim o arco-íris representa perfeitamente a associação de Pedro e Susana. Ele é o chão e, ela, a água. Ambos, em perspectiva com o ar, possibilitam a visão do arco-da-aliança, já simbolicamente construído pela mitologia judaico-cristã como o símbolo de uma união de Deus com os seres humanos. Ou seja, a união entre uma entidade transcendental e uma pessoa carnal com pecados e padecimentos, Susana e Pedro.

A associação com os elementos naturais fica reforçada no excerto: “Ao se recolherem as nuvens, o sol arrancava luz das pedras, irisava tudo, bebia a água da terra,

---

<sup>43</sup> “¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Ésa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber.”

brincava com o ar, dando brilho às folhas com que brincava o vento”<sup>44</sup> (RULFO, 1969, p. 22). Pedro está pensando em Susana, nutre esperanças e paixões em relação a ela, tem ainda a felicidade infantil com o sentimento amoroso. No texto, o sol tirava luz das pedras, colorindo tudo, bebia a água existente na terra e com isso dava brilho ao ar. Pedro é pedra, é terra, Susana, água, quando ela está presente “o sol tirava luz das pedras”, ou seja, até das pedras, um elemento tão seco, duro, não-maleável, a água possibilita que sejam retiradas cores, é Susana que colore a vida de Pedro e ele vê essa representação no espaço em que está. Ou ainda, o espaço transparece essa representação entre água e terra, entre Pedro e Susana.

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1988), apresenta as experiências sensoriais provocados no ser humano devido ao fato, único e exclusivo, de habitar aquele lugar. Ou seja, o indivíduo, ao habitar determinado espaço, estreita uma relação direta com o lugar que intimamente é peça fundamental na construção do indivíduo. Ao mesmo tempo em que o ser humano faz inferências e constitui o espaço, o espaço integra a identidade humana. O indivíduo se relaciona com todos os elementos espaciais, animais, vegetais, fenômenos, aspectos naturais, tudo, como a pedra, a terra, a chuva, o arco-íris, a galinha e o vento apresentado no excerto.

Dessa forma, Pedro experimenta Comala como um lugar colorido, fértil e representativo de um lugar feliz porque ele, Pedro, assim o está. A relação entre espaço e sujeito é tão forte em *Pedro Páramo* que alguns elementos, como a água e a terra, são quase personagens que contribuem não só para a ambientação da fábula, mas também

---

<sup>44</sup> " Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisada todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire”

como personagens que propõem significação às situações. Como se ilustra com o trecho:

Pensava em ti Susana. Nas lombadas verdes. Quando soltávamos pipas, na época dos ventos. Ouvíamos lá embaixo o rumor vivo do povoado quando estávamos por cima dele, no alto da encosta, enquanto se nos escapava o barbante arrastado pelo vento. ‘Ajuda-me, Susana.’ E umas mãos suaves apertavam as minhas. ‘Dá mais linha’

O ar nos fazia rir; unia nossos olhares, enquanto o fio corria entre os dedos atrás do vento, até que se rompia com um leve estalido como se tivesse sido cortado pelas asas de algum pássaro. E lá em cima o pássaro de papel caía em volteios, arrastando seu rabo de fiapos, perdendo-se em meio ao verdor da terra<sup>45</sup> (RULFO, 1969, p. 23)

Nesse momento o ar e os pássaros simbolizam a relação de Pedro com Susana, num lugar verdejante, com brisas e animais vivazes e intensos como os pássaros, que desencadeiam a sensação de liberdade. Esse amor de criança já possui uma força que será capaz de preservar o sentimento por toda a vida daquele homem. O pássaro também é símbolo de uma busca pelo sentimento interior, o que efetivamente acontece nesses momentos de encontro.

Quando o narrador fala “O ar nos fazia rir; unia nossos olhares”<sup>46</sup> há quase uma personificação desse espaço, *o ar* fazia com que eles rissem e o mesmo ar era ainda o responsável por aproximar os olhares das duas crianças. Novamente o espaço não está mais como paisagem estática, mas como atuante da ação narrativa. No caso, ele auxilia

---

<sup>45</sup>“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.’

<sup>46</sup> El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos

na construção da relação entre Pedro e Susana. É a questão discutida por Sergio Fernández quando ele afirma que nos livros de Rulfo “*La naturaleza, a través del paisaje, se infiltra en la conciencia de los hombres. También los pueblos tienen la misma propiedad: contagian su esencia*”<sup>47</sup> (1998, p. 48). A Natureza é um dos elementos principais na narrativa, isso porque as personagens, ao contemplá-la, contemplam a si mesmas, como já afirmava Fernández. Assim a constituição é mútua de indivíduo e meio.

No trecho “Havia beija-flores. Era a época. Ouvia-se o zumbido de suas asas entre as flores dos jasmineiros carregados<sup>48</sup>” (RULFO, 1969, p. 24), o beija-flor destaca o período da primavera, momento propício ao amor, à alegria, à colheita, ao cio da terra, essa fertilidade que emana da terra e assola as pessoas em sentimentos de ligação com o humano e o não humano.

Após estarem casados, Pedro nunca conseguiu passar uma noite ao menos junto de Susana devido a uma doença misteriosa, não se sabe se física ou psicológica. Ninguém entendia o que ela falava, nem seu comportamento. Parecia que Susana estava em outro mundo, e qual seria esse mundo, Pedro nunca soube. Essa distância entre os dois é referenciada de maneira quase profética por Pedro ainda criança, quando ele, admirando o céu, pensa: “A centena de metros, acima de todas as nuvens, mais, muito mais além, estas escondidas tu, Susana, escondida na imensidade de Deus, detrás de Sua Divina Providência, onde eu não posso alcançar-te nem ver-te e aonde não chegam

---

<sup>47</sup> “A Natureza, através da paisagem se infiltra na consciência dos homens. Também os povos têm essa mesma propriedade: contagiam sua essência.”

<sup>48</sup> “Había chuparrosas. Era la época. Se oía el zumbido de sus alas entre las flores del jazmín que se caía de flores.”

minhas palavras<sup>49</sup>” (RULFO, 1969, p. 24) Pedro já sentia que Susana estava muito distante dele, não fisicamente, necessariamente, mas a mente de Susana nunca acompanhou Pedro. Ele sim sempre a quis, desejava-a, sonhava e nutria amor por ela. Mas Susana nunca amou Pedro, nem mesmo durante a infância, enquanto em todas as passagens contadas por Pedro há sempre a presença de Susana, quando ela descreve sua infância não há qualquer menção à presença de Pedro, como se constata nesse trecho em que Susana, já morta, recorda-se da sua vida:

Penso no tempo em que amadureciam os limões. No vento de fevereiro que quebrava os caules dos fetos antes que o abandono os secasse; nos limões maduros que enchiam com o seu perfume o velho quintal.

O vento descia das montanhas nas manhãs de fevereiro. E as nuvens ficavam lá em cima à espera de que o tempo bom as fizesse baixar até o vale; enquanto isso deixavam vazio o céu azul, deixavam que a luz caísse no giro do vento fazendo círculos sobre a terra, remoendo o pó e sacudindo os ramos das laranjeiras.

E os pardais riam; bicavam as folhas que o vento fazia cair e riam; deixavam suas penas entre os espinhos dos ramos e perseguiam as borboletas e riam. Era nessa época<sup>50</sup> (RULFO, 1969, p. 79)

Por mais que também fosse descrito um monte, com ventos e pássaros, a presença de Pedro é completamente anulada, em nenhum momento ela se dirige a ele ou o descreve, como se ele não tivesse feito parte de sua infância. Talvez por isso Pedro já sentia que não podia alcançá-la e que suas palavras não chagavam até ela. Enquanto

---

<sup>49</sup> “A centenarias de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá, 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 llegas mis palabras.”

<sup>50</sup> Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los elechos, antes que el abandono los secara; 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.

para ela Pedro era só mais um amiguinho de infância qualquer, para Pedro, Susana era a dona de seus pensamentos: “via caírem as gotas iluminadas pelos relâmpagos e, cada vez que respirava, suspirava, e cada vez que pensava, pensava em ti, Susana<sup>51</sup>” (RULFO, 1969, p. 25)

Susana vai embora do vilarejo ainda criança, voltando só depois da morte do marido. Mesmo com todo esse tempo de ausência, Pedro nunca deixou de pensar nela, de esperar por ela: “Esperei trinta anos para que voltasse, Susana.” (RULFO, 1969, p. 84). No dia que Susana foi embora, ainda criança, Pedro já pressentia que não voltaria mais a vê-la:

‘No dia em que te foste compreendi que não tornaria a ver. Ias tingida de vermelho pelo sol da tarde, pelo crepúsculo ensanguentado do céu. Sorrias. Deixavas para trás um povoado sobre o qual muitas vezes disseste: ‘Eu o quero por ti; mas odeio por tudo o mais. Até por ter nascido nele.’ Pensei: Não regressará jamais; não voltará nunca’<sup>52</sup>(RULFO, 1969, p. 30)

A imagem de Susana indo embora do povoado é associada ao crepúsculo: “ias tingida de vermelho pelo sol da tarde, pelo crepúsculo ensanguentado do céu”. Segundo o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e de Alain Gheerbrant (1999) o crepúsculo “exprime o fim de um ciclo, e, em consequência, a preparação de outro” (p. 300). Assim como o entardecer é o fim do ciclo do sol, é o início do ciclo da noite. Da mesma forma, Susana está fechando um ciclo e iniciando outro, do qual Pedro Páramo já não faz parte. Uma outra leitura que os estudiosos de símbolos Chevalier e Gheerbrant fazem sobre o crepúsculo é: “o crepúsculo reveste-se, também para si mesmo, da beleza nostálgica de

---

<sup>51</sup> “Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana”.

<sup>52</sup> “El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: ‘lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en el.’ Pensé: ‘no regresará jamás; no volverá nunca’.

um declínio e do passado, beleza essa que ele simboliza. É a imagem e a hora da saudade e da melancolia” (1999, p. 300). Assim, Susana se despede justamente na hora da saudade, do adeus, e Pedro se mantém só e melancólico.

Destaca-se também a cor apresentada pela descrição de Pedro: “tingida de vermelho pelo sol” e “pelo crepúsculo ensanguentado do céu”, o cromatismo que é feito cria também uma imagem extremamente plástica e simbólica. O vermelho sangue, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, simboliza a mulher, é noturno, secreto e representa o mistério da vida. Exatamente o que é Susana, uma mulher misteriosa cujos pensamentos, desejos e sonhos nunca foram acessíveis a Pedro.

Dessa forma, durante essa passagem tem a construção de uma cena de despedida, em que um ciclo se vê findado e outro por iniciar. Enquanto o crepúsculo representa um novo ciclo para Susana, o mesmo entardecer para Pedro seria a melancolia e uma hora da qual ele sempre vai se lembrar com saudade. A amada de Pedro segue tingida de vermelho, cor que marca o feminino, a vida, e mais ainda, os mistérios que a vida apresenta. E Susana constitui esses mistérios...

Isso mostra que no decorrer da obra os elementos da Natureza refletem a paisagem interior do ser humano. Portanto, o indivíduo se faz enquanto produto do espaço, ou ainda, um complementa o outro, um só se faz pleno quando a outra parte assim o está, e é por isso que enquanto os sentimentos de Pedro Páramo estão presentes, Comala vive tempos de abundância. Depois que morre Susana, a alma de Pedro e a terra de Comala tornam-se estéreis.

## **2.2 - PEDRO PÁRAMO/COMALA MORTOS**

Durante a infância de Pedro, Comala é cheia de árvores floridas como os jasmineiros, depois de sua morte e da chegada de Juan Preciado, o lugar que seria

Comala é extremamente seco, árido e infértil, e os antigos jasmineiros floridos e cheirosos são substituídos pelos saboeiros (*saponarias*), um grupo de árvores e arbustos que produzem um cheiro forte voltado para o azedo: “Era tempo de calor, quando o ar de agosto sopra quente, envenenado pelo cheiro pútrido dos saboeiros<sup>53</sup>” (Rulfo, 1969, p. 15). Essa é a ambientação do caminho feito por Juan quando este já está chegando em Comala após a morte de sua mãe. Vale a pena destacar a escolha vocabular, o ar não tem cheiro de saponarias, ele está *envenenado* pelo odor dessas árvores, o que denota uma percepção negativa do lugar. Antes o vento soprava e era o responsável pela felicidade do casal de crianças que brincavam com pássaros de papel, agora o ar sopra quente, não há mais a mesma construção plástica de frescor das crianças correndo pelos montes. Agora o ar, que sopra quente, constrói assim uma imagem abafada e fétida, descrição mais próxima de um inferno do que do paraíso que se descrevia na infância de Pedro.

Assim como a vegetação é modificada após o “desequilíbrio Pedro Páramo”, os pássaros que tanto perduram na história também sofrem modificações, uma vez que, enquanto o grande senhor de Media Luna está vivo, os pássaros são beija-flores (*chuparrosas*) e outras espécies mimosas, que são relacionadas a ambientes com bastante ventos e brisas. Entretanto, a paisagem encontrada por Juan é caracterizada por ser um ambiente sem ventos, seco e habitado por corvos e abutres. Vale ressaltar a carga negativa que essas aves carregam, sendo consideradas mensageiros de maus agouros e inclusive sendo associadas a feitiçarias e a um lado macabro da vida. Quando Juan chega a Comala, acompanhado por Abundio, uma revoada de corvos sobrevoa os dois irmãos fazendo “cuar, cuar, cuar”. O canto desses corvos se assemelha a uma risada, quase uma gargalhada, como se algum espírito negativo achasse graça no que os rapazes

---

<sup>53</sup> “Era este tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias”

iriam encontrar, principalmente o primeiro, pois ele esperava uma paisagem linda e viva e, em vez disso, encontra um deserto.

O lugar é tão sem vida que até o ar falta; antes, o vento era algo constante naquela vila e, depois, até o ar, elemento essencial a qualquer ser vivo, passa a faltar, deixando aquele lugar inabitável, exceto pelas almas dos que viveram ali: “Depois de contornar os morros, descemos cada vez mais. Deixáramos o ar quente lá em cima e nos íamos afundando no calor puro, sem ar” (RULFO, 1969, p.17). Comala, nesse momento, pode ser explicada pela definição que Abundio faz do pai quando questionado por Juan de como este seria: “-Um rancor vivo<sup>54</sup>” (RULFO, 1969, p.17). É como se aquele vilarejo fosse uma extensão da alma de Pedro Páramo, como se fosse a consolidação material do seu rancor.

Pedro gostaria que o povoado pagasse pelo comportamento que teve diante da morte de Susana. Ele queria ser visto como vingativo e rancoroso, as pessoas sofreriam, porque ele as faria sofrer com a fome e a miséria, pois o que elas fizeram foi considerado ultrajante. Assim, para ser rancoroso e mau, Pedro precisa que as pessoas o considerem assim, portanto ele age dessa forma em relação a elas. A composição do indivíduo com base no outro é vista para Sartre da seguinte forma:

Ele [o ser humano] se dá conta de que só pode ser alguma coisa (no sentido em que se diz que alguém é espirituoso, ou é mau ou é ciumento) se os outros o reconhecerem como tal. Para obter qualquer verdade sobre mim, é necessário que eu considere o outro. O outro é indispensável à minha existência tanto quanto, aliás, ao conhecimento que tenho de mim mesmo. Nessas condições, a descoberta da minha intimidade colocada na minha frente, que só pensa e só quer ou a favor ou contra mim. (SARTRE, 1987, p. 13)

Logo, Pedro queria que as pessoas soubessem que Comala estava padecendo porque ele queria. Ele precisava considerar o outro, no caso o povoado, para que fosse

---

<sup>54</sup> “Un rencor vivo”

reconhecido como rancoroso. O *terrateniente* não poderia, na visão dele, permitir que a morte de sua esposa e sua dor fossem tratadas com tanto descaso. Por isso ele se vinga de Comala, e aos olhos do povo constrói-se a imagem de um homem cruel e vingativo, exatamente a identidade que Pedro gostaria de assumir.

Quando Juan chega ao povoado, percebe que o lugar não é habitado por mais ninguém. Nem pessoa, nem animal e nem vegetal consegue viver naquelas condições de abandono. Exceto a “*la capitana*” uma hera das zonas áridas que cresce sobre os sítios abandonados, ou como o próprio Juan descreve: “Olhei as casas vazias, as portas despencadas, invadidas pelo mato. Como me disse aquele fulano que se chamava essa hera? ‘capitana’, senhor. Uma praga que só espera que a gente se vá para invadir as casas. Assim as verá”<sup>55</sup>(RULFO, 1969, p. 19). Ou seja, enquanto Juan esperava uma vila bonita, influenciado pelas descrições saudosistas de sua mãe, ele encontra uma aldeia morta, que se “mantém” só pelas relações que ela tem com o passado.

Na chegada de Juan, ou ainda, após a morte de Pedro, nada em Comala é vivo, todos seus ex-moradores se encontram mortos e igualmente apegados àquele cenário. Esses habitantes se presentificam conforme a necessidade de Juan. Todavia, nem o próprio rapaz consegue se manter vivo naquela região, ou talvez já tenha chegado em Comala morto. O lugar em que Juan veio ao mundo é o responsável também por sua partida. Assim como seu pai, o jovem Preciado volta para a terra completando mais um ciclo de vida, mas de uma vida dependente do vilarejo Comala.

Pedro e Comala são tão próximos e complementares que a morte física de Pedro faz que com o tirano se integre literalmente à terra de Comala: “Apoiou-se nos braços de Damiana Cisneros e tentou caminhar. Depois de uns quatro passos caiu, suplicando

---

<sup>55</sup> “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 no má espera que se vaya la gente para invadir las casas. Así las verá usted”

por dentro, mas sem dizer uma só palavra. Deu um golpe seco contra a terra e foi desmoronando como se fosse um montão de pedras” (RULFO, 1969, p. 123). Um “montão de pedras”: é assim que acaba a vida de Pedro, que fora pedra em praticamente todos os momentos de sua vida adulta. Pelo menos até reencontrar Susana. Depois que a pequena garota foi embora de Comala, Pedro, que julgou nunca mais vê-la, se tornou um homem rude e severo, sedento pelo poder e sem escrúpulos. A acidez existencial de Pedro estende-se à terra de Comala:

Lá em Comala tentei semear uvas. Não deram. Só crescem murtas e laranjeiras; laranjas azedas e murtas azedas. Já me esqueci do sabor das coisas doces. O senhor se lembra das goiabas da China que tínhamos no seminário? Os pêssegos, as tangerinas que só de apertar soltavam a casca. Trouxe para cá algumas sementes, poucas, apenas uma bolsinha... depois pensei se não teria sido melhor deixá-las lá onde amadureciam, já que as trouxe para morrer<sup>56</sup>(RULFO, 1969, p. 76)

Essa é a descrição que o padre Rentería faz do solo de Comala. Tudo que brota, mesmo que a muda seja boa e doce, se torna azedo, podre e morto. Não há vida, a terra que antes era fértil e que é o próprio elemento da fertilidade, como afirma Bachelard, deixa de ser assim, passa a produzir apenas a morte.

Há novamente a oposição, que permeia toda a obra, vida e morte. Não só das personagens que habitavam o vilarejo. A própria Comala morre e se transforma. Deixa de ser um lugar para o cultivo da vida, de plantas, de criação, e passa a ser um lugar de contemplação da morte.

---

<sup>56</sup> Allá en Comala he intentado sembrar uvas. No se dan. Sólo crecen arraianes e naranjos; naranjos agrios e arraianes agrios. A mi se me ha olvidado el sabor de las cosas dulces. ¿Recuerda usted las guayabas de China que teníamos en el seminario? Los duraznos, las mandarinas aquellas que con sólo apretarlas soltaban la cáscara. Yo traje aquí algunas semillas. Pocas; apenas una bolsita... después pensé que hubiera sido mejor dejarlas allá donde maduraran, ya que aquí las traje a morir.

Os elementos naturais: plantas, animais humanos, animais não humanos, solo, ventos, dentre outros, atuam em conjunto para formarem um único ecossistema. Garrard, em *Ecocrítica* (2006), enfatiza que os seres humanos atuam de maneira direta na formação do sistema natural, isso porque suas ações podem alterar os outros elementos naturais. Mas o autor destaca que o ecossistema é formado em **conjunto**, todos os elementos são interdependentes. Isso porque, como apontaria Heidegger todos os seres se constituem através da relação que fazem com o meio à sua volta. Para o filósofo, o ser humano é um **ser-com**, em que o outro se espacializa para a construção do espaço. Assim, podemos entender que a alteridade em Heidegger está também em ver o mundo atuando em conjunto, ou seja, para o filósofo, não existe o outro de maneira isolada, existe um “comigo” pois, assim como o espaço se forma através da relação com os elementos naturais, o indivíduo se forma com base também nas relações com o outro. Assim, cria-se uma via de mão dupla entre seres humanos/animais/vegetais, um precisa do outro para existir, ou melhor, coexistir.

### CAPÍTULO 3 - CATÁSTROFE HUMANA E TERRENA

*Qualquer amor já é um pouquinho de saúde,  
Um descanso na loucura*  
Guimarães Rosa (Grande Sertão: Veredas)

Sartre, ao afirmar que “escolhendo-me, escolho o homem” (1987, p. 5) destaca a importância das escolhas individuais feitas por cada pessoa. O filósofo acredita que nossas escolhas afetam toda a humanidade. E, uma vez que o indivíduo se define conforme o que projeta para si, ou seja, através do que escolhe ser, todas as tomadas de decisões que fazemos define também a humanidade à qual pertencemos. No romance analisado Pedro **decide** cruzar os braços, provocando, de maneira consciente, a morte de Comala. Assim, a escolha individual dele tem influencia direta sobre a sociedade em que ele está inserido.

Stuart Pimm (2005) afirma que, normalmente, os ecossistemas permanecem iguais ano a ano. Embora animais e vegetais morram, o conjunto das espécies não muda. O equilíbrio só é afetado quando ocorre algum distúrbio, o que desencadeia várias consequências, em geral de forma previsível. Em *Pedro Páramo* esse distúrbio fica por conta da atitude de Pedro Páramo diante da indiferença do povo de Comala em relação à morte de Susana. Nesse momento, Pedro abre mão de viver e junto com sua decadência está atrelada a decadência daquele povoado. Dessa forma, a catástrofe terrena é fruto da crise interior do homem. No caso do romance estudado, a morte de Susana e o descaso da população de Comala em relação ao sofrimento de seu *terrateniente* são os grandes responsáveis pela catástrofe:

*A Media Luna* estava só, em silêncio. Caminhava-se com os pés descalços; falava-se em voz baixa. Enterraram Susana San Juan e

poucos em Comala tomaram conhecimento. Lá havia feira. Jogava-se nos galos, ouvia-se música; os gritos dos bêbados e das loterías. Até aqui chegava a luz da vila que parecia uma auréola sobre um céu cinzento. Porque foram dias cinzentos, tristes para *Media Luna*. Don Pedro não falava. Não saía de seu quarto. Jurou vingar-se de Comala. Cruzarei os braços e Comala morrerá de fome. Assim o fez.<sup>57</sup> (RULFO, 1969, p. 116)

Durante a obra, alguns elementos simbólicos ganham destaque. Como já comentado anteriormente, Pedro Páramo sempre será representado pelo elemento terra, derivação do seu próprio nome. Enquanto isso, sua grande amada Susana é representada pelo elemento água e suas derivações. Cria-se desse modo quase um paradoxo em relação à incapacidade desses dois elementos e personagens ficarem juntos.

Um momento muito representativo dessa impossibilidade de entendimento se apresenta alegoricamente no excerto: “Já se fora a tempestade. Agora, de vez em quando, a brisa sacudia os galhos da romãzeira, fazendo-os jorrar uma chuva espessa, empapando a terra com gotas brilhantes que logo se apagavam”<sup>58</sup> (RULFO, 1969, p. 22). Esse trecho mostra que a chuva havia cessado, porém a brisa de vez em quando fazia com que a água empoçada nas folhas caísse no chão, chão arenoso que logo era embebido por essa água e a sugava até rapidamente sumir. Sabendo que Susana é representada pela água e, Pedro, pela terra, tem-se aqui uma metáfora do que seria o relacionamento entre esses dois indivíduos tão diferentes. Susana chega a Pedro quase que por acaso, ou seja, sem que seja vontade sua, e assim que chega a seu encontro, ela

---

<sup>57</sup> La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja. Enterraron a Susana San Juan e 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 fueros días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala.

Me cruzaré de brazos e Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo.

<sup>58</sup> “Ya se había ido la tormenta. Ahora de vez en cuando la brisa sacudia las ramas del granado haciéndolas chorrear una lluvia espesa, estampando la tierra con gotas brillantes que luego se empañaban”

é exaurida, vai perdendo as forças até ser consumida por sua doença/loucura e morre. Em uma tentativa de Pedro de tê-la consigo, ele acaba extinguindo o que havia de vida nela. Assim como a terra se embebeda da goteira da chuva, logo acaba com a água que umedecia seus espaços. É, de fato, isso que acontece durante a história de Pedro e Susana: ela era casada com Florêncio e, após a morte dele, ela regressa a morar com o pai, Bartolomé. Sabendo da viuvez de Susana, Pedro pede que seus jagunços arrumem alguma forma de trazer Susana e seu pai para perto dele, pois assim seria mais fácil para Pedro conseguir casar-se com ela:

‘Esperei trinta anos para que voltasse, Susana. Esperei possuir tudo. Não somente um pouco, mas tudo o que se pudesse conseguir para que não restasse nenhum desejo, só o teu, o desejo de ti. Quantas vezes convidei teu pai para vir viver aqui novamente, dizendo-lhe que precisava dele! Usei até de artimanhas<sup>59</sup> (RULFO, 1969, p. 84)

Porém, quase por destino os cristeros levantam-se em armas e o pai de Susana, temendo pela filha, resolve voltar para uma vila onde houvesse gente conhecida. Lembrando das insistências de Pedro para que voltasse, Bartolomé regressa. Só depois ele descobre que Pedro Páramo não quer seu trabalho, mas sim sua filha:

Sabes o que me pediu Pedro Páramo? Eu já imaginava que o que nos dava não era gratuito. E estava disposto a pagar-lhe com o meu trabalho, já que tínhamos que pagar de alguma maneira. Dei-lhe todos os detalhes referentes a *La Andrómeda* e fiz-lhe ver que aquilo tinha possibilidades, trabalhando-se com método. Sabes o que me respondeu? ‘Não me interessa sua mina, Bartolomé San Juan. A única

---

<sup>59</sup> “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 invite a tu padre a que viniera a vivir aquí nuevamente, diciéndole que yo lo necesitaba? Lo hice hasta con engaños.

coisa que quero é sua filha. Esse foi o seu melhor trabalho<sup>60</sup> (RULFO, 1969, p. 86)

Assim, após a volta de Bartolomé e Susana, Pedro prepara tudo para que consiga ficar com ela:

– Sabias, Fulgor, que esta é a mulher mais formosa que apareceu sobre a terra? Cheguei a pensar que a perdera para sempre. Mas agora não tenho vontade de tornar a perdê-la. Tu me compreendes, Fulgor? Dize ao pai dela que continue a explorar suas minas. E lá... creio que será mais fácil fazer desaparecer o velho naquelas regiões aonde jamais se vai. Não achas?

– Pode ser.

– Necessitamos que assim seja. Ela tem que ficar órfã. Somos obrigados a amparar alguém. Não achas?<sup>61</sup> (RULFO, 1969, p. 87)

Ironicamente, por mais que Pedro Páramo não tenha escrúpulos para conseguir o que quer, nem receio de magoar e usar as pessoas, quando pensa em Susana mostra um outro lado de sua personalidade: “Senti que se abria o céu. Tive vontade de correr para ti. De rodear-te de alegria. De chorar. E chorei, Susana, quando soube que por fim regressarias”<sup>62</sup> (RULFO, 1969, p.85)

Pelo viés existencialista, tem-se o conceito de liberdade, todo o pensamento filosófico de Sartre está fundamentado nessa questão. Sob a perspectiva do filósofo o homem é liberdade. A través da liberdade de escolha o homem constrói o seu próprio ser

---

<sup>60</sup> ¿Sabes qué me a pedido Pedro Páramo? Yo ya me imaginaba que esto que nos daba no era gratuito. Y estaba dispuesto a que se cobrara con mi trabajo, ya que teníamos que pagar de algún modo. Le detallé todo lo referente a La Andrómeda y le hice ver que aquello tenía posibilidades trabajándola con método. ¿Y sabes qué me contestó? “No me interesa su mina, Bartolomé San Juan. Lo único que quiero de usted es a su hija. Ésse hecho su mejor trabajo.

<sup>61</sup> - ¿Sabías, Fulgor, que ésa es la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra? Llegué a creer que la había perdido para siempre. Pero ahora no tengo ganas de volverla a perder. ¿Tu me entiendes, Fulgor? Dile a su padre que vaya a seguir explotando sus minas. Y allá... me imagino que será fácil desaparecer al viejo en aquellas regiones adonde nadie va nunca. ¿No lo crees?

<sup>62</sup> “ Sentí que se abría el Cielo. Tuve ánimos de correr hacia ti. De rodearte de alegría. De llorar. Y llore, Susana, cuando sube que al fin regresarías”.

e o seu mundo. "O conceito técnico e filosófico de liberdade, o único que consideramos aqui, significa somente: autonomia de escolha", adverte Sartre (1997, p. 79). Em comunhão a esse pensamento, o comportamento de Pedro fada Comala à miséria. Seria o que Aurora Pimentel sistematiza em: "*Son los actos de Pedro Páramo los que van modificando el espacio vital del hombre: al no respetar leyes de ningún tipo, engañando a una, asesinando al otro y amedrentando a muchos, acaba por apoderarse de todas las tierras de Comala y de sus alrededores*"<sup>63</sup> (2001, p. 156). Assim,

*los actos de despojo y asesinato de Pedro acaban por violentar a la misma naturaleza, destruyéndose y destruyéndola. El hombre ya no vive en armonía con su entorno, ya no es colaborador sino el asesino de la naturaleza; como en revancha, su vida afectiva y hasta sus cinco sentidos acaban secándose, petrificados, cayéndose a pedazos – ‘Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos’ [...] Pedro, el verdugo de la tierra, convertido en tierra yerma, en piedras*<sup>64</sup> (PIMENTEL, 2001, p. 157)

Desse modo, Pedro é o responsável, consciente, pela perspectiva existencialista, de toda a destruição do vilarejo. Ao destruir-se ele destrói a ela também. Stuart Pimm comenta que esse é o poder/perigo da racionalidade humana. Suas ações têm influência direta em toda a rede viva que lhe envolve. Desse modo, conforme atua, Pedro opta pela violência para com o outro, em um momento que esse outro também é o ser natural. Portanto, a relação de unidade se mantém, seja em momentos positivos seja em momentos negativos. Ou seja, se o ser humano se funde com a terra, para o bem ou para o mal. Do mesmo modo que Pedro construiu uma cidade viva quando estava feliz, agora

---

<sup>63</sup> São os atos de Pedro Páramo que vão modificando o espaço vital do homem: ao não respeitar as leis de nenhum tipo, enganando a um, assassinando o outro e amedrontando a muitos, acaba por apoderar-se de todas as terras de Comala e seus arredores.

<sup>64</sup> Os atos de despejo e assassinatos de Pedro acabam por violentar a mesma natureza, destruindo-se e destruindo a ela. O homem já não vive em harmonia com seu entorno, já não é colaborador se não assassino da natureza; como em revanche, sua vida afetiva e agora seus cinco sentidos acabam secando-se, petrificados, caindo aos pedaços – “ Estava acostumado a ver morrer cada dia algum de seus pedaços” [...] Pedro, o carrasco da terra, convertido em terra estéril, em pedras.

ele a transforma em um deserto, morto, em um páramo, como seu próprio sobrenome indica que ele também seja. Tem se aqui as duas visões extremas destacadas por Aurora Pimentel: “*el equilibrio perfecto, la negación absoluta*<sup>65</sup>” (2001, p. 157).

Na Comala atual, após o desequilíbrio gerado por Pedro Páramo, tudo falta. Não tem ar, não tem chuvas, não tem vegetação, não tem fertilidade. A terra morre porque o ser humano está morto. Por isso é caracterizada como a negação absoluta:

*En el nombre, un destino: Pedro Páramo, el cacique que nunca muere, destruye la tierra que lo vio nacer. En su eterna muerte alcanza una nueva y mítica forma de unidad en la negación: la maravillosa circularidad de las últimas dos secuencias hacen de esta muerte incesante una fusión con la tierra, una unidad ‘despedazada’, pues Pedro, piedra perenne, morirá una y otra vez desmoronándose en terrones secos, indiferenciado de la tierra que ha destruido, vuelto a ella, hecho UNO con ella, páramo él, páramo ella*<sup>66</sup> (PIMENTEL, 2001, p. 163)

Desse modo, Pedro transforma Comala segundo suas ações. Não só a transforma em um lugar seco e árido, mas também converte seu significado para os outros habitantes. O vilarejo deixa de ser um lugar bucólico onde as pessoas vivem tranquilas e passa a ser um lugar de danação. Pedro Páramo converte Comala em um purgatório.

A Comala “atual” é completamente diferente da cidade idealizada enquanto criança, na infância de Pedro e Susana, praticamente todas as vezes que ele pensa nela, está chovendo e se, por algum motivo, ele se distrai, essa chuva ameniza e se transforma num chuvisco:

---

<sup>65</sup> O equilíbrio perfeito, a negação absoluta

<sup>66</sup> Um nome, um destino: Pedro Páramo, o terrateniente que nunca morre, destrói a terra que o viu nascer. Em sua eterna morte alcança uma nova e mítica forma de unidade na negação: a maravilhosa circularidade das últimas duas sequências fazem dessa morte incessante uma fusão com a terra, uma unidade ‘despedaçada’, pois Pedro, pedra perene, morrerá uma outra vez desmoronando-se em torrões secos, indiferenciado da terra que ele destruiu, volta a ela, feito UM com ela, páramo ele, páramo ela.

De noite tornou a chover. Ficou ouvindo o borbulhar da água durante muito tempo; depois devia ter dormido, porque, quando despertou, somente se ouvia um chuvisco calado. Os vidros da janela estavam opacos e do outro lado as gotas escorriam em fios grossos como lágrimas. ‘Via caírem as gotas iluminadas pelos relâmpagos e, cada vez que respirava, suspirava, e cada vez que pensava, pensava em ti, Susana’<sup>67</sup>(RULFO, 1969, p.25)

A ligação existente entre Pedro e Susana, pela ótica dele, sempre se relaciona com a água, como no trecho acima destacado, no qual a representante desse elemento é a chuva, que assim como seu elemento primário, é extremamente simbólica e está relacionada com sentimentos profundos, verdadeiros, ou seja, a questões emocionais, além de ser o símbolo da renovação da vida.

No trecho destacado percebe-se que quando o menino adormece a chuva ameniza, o que nos leva a interpretar que, por mais que, conscientemente, ele não pensasse em Susana, durante o sonho ela se fazia presente. Assim, quando ele acorda e novamente lembra-se da amada, de imediato surge um relâmpago que indica que a chuva voltará a ficar forte, o que concretiza a ideia que o pensamento de Pedro em Susana San Juan está intimamente ligado com a intensidade e a frequência da chuva.

Outra presença ligada à água se dá na composição que Pedro faz de Susana, quando ele diz: “Teus lábios estavam molhados como se os houvesse beijado o orvalho”<sup>68</sup> (RULFO, 1969, p. 23) e “Recordava-me de ti. Quando estavas lá, olhando-me com

---

<sup>67</sup> “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 solo se oía una llovizna callada. Los vidrios de la ventana estaban opacos, y del otro lado las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lagrimas. “Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada que respiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana.”

<sup>68</sup> Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío

teus olhos de água-marinha”<sup>69</sup>(RULFO, 1969, p. 23). Nas duas passagens, Susana é composta fisicamente por características ligadas ao elemento água, os lábios molhados como o orvalho se ligam ao frescor, à pureza daquela ainda menina diante de outra criança que nutre por ela um sentimento tão forte. Já os olhos de Susana comparados à “*aguamarina*” que pelo fato de ser escrita junta, sem o espaço entre “água” e “marinha”, caracteriza-se por se tratar da pedra preciosa e não somente da água do mar, portanto, além da cor azul quase transparente há a preciosidade do olhar inocente dela.

Pedro e Susana, terra e água, essa relação tão ambígua reflete também na personalidade de Pedro. Miguel Manrique (1985) aponta que

*Ya en Pedro Páramo hallamos una sublime contradicción, pues el todo poderoso señor es presa de un amor apasionado; aunque la mujer muere de muerte natural, ella es el único ser de este mundo que ha podido ablandar la resistencia del terrateniente, señor de vidas y haciendas, amo absoluto del mundo que le rodea. La mujer, enferma frágil, no sólo de cuerpo sino también de espíritu. No obstante es quien hace que en Páramo se produzca una gota de bondad, que su atrabiliaria personalidad se torne un tanto humana*<sup>70</sup> (MANRIQUE, 1985, p. 90)

Susana é a única pessoa capaz de fazer florescer em Pedro algum resquício de humanidade, como apresenta Manrique “*que su trabiliaria personalidad se torne un tanto humana*”. Curiosamente, Susana é a única mulher com quem Pedro se relaciona que não o teme e não o ama. Essa indiferença de Susana e a incapacidade de Pedro compreendê-la é o grande diferencial dessa relação.

---

<sup>69</sup> De ti me acordaba. Cuando tu estabas allí mirándome con tu ojos de aguamarina

<sup>70</sup> Já em Pedro Páramo encontramos uma sublime contradição, pois o todo poderoso senhor é presa de um amor apaixonado; embora a mulher morra de morte natural, ela é o único ser deste mundo que poderia amolecer a resistência do *terratiente*, senhor de vidas e fazendas, amo absoluto do mundo que o rodeia. A mulher, doente, frágil, não só de corpo mas também de espírito. Não obstante quem faz que Pedro se produza uma gota de bondade, que sua precipitada personalidade se torne um tanto mais humana.

### 3.1 - A ANGÚSTIA EM RELAÇÃO À CATASTROFE

A partir do momento em que Susana morre, Pedro abre mão de tudo, não se interessa mais pelas suas terras, nem pelas pessoas. Dorotea conta para Juan o que aconteceu com Pedro logo após a morte de Susana e, por consequência, o que aconteceu a Comala:

Ele gostava dela. Quase posso dizer que não quis nunca a nenhuma mulher como a esta. Já a entregaram sofrida ou talvez louca. Tanto lhe quis bem que passou o resto de seus anos desfeito numa cadeira, olhando o caminho por onde a tinham levado para o cemitério. Perdeu o interesse por tudo. Desocupou suas terras e mandou queimar os trastes. Uns dizem que porque já estava cansado, outros porque a desilusão o agarrou; o certo é que mandou embora todo mundo e sentou-se em sua cadeira, de cara para a estrada.

Desde então a terra ficou balida e em ruínas. Dava pena vê-la enchendo-se de enfermidades com tanta praga que a invadiu, quando a deixaram abandonada. De lá para cá as pessoas foram desaparecendo; os homens debandaram em busca de outros ‘bebedouros’. Lembro-me dos dias em que Comala encheu-se de “adeuses” e até nos parecia coisa alegre ir-nos despedir dos que se iam embora. É que iam com a intenção de voltar. Deixavam-nos encarregados de suas coisas e de suas famílias. Em seguida alguns mandavam buscar a família, embora não suas coisas, e depois pareceram esquecer-se do povoado, de nós e até de suas coisas. Eu fiquei porque não tinha para onde ir. Outros ficaram esperando que Pedro Páramo morresse, pois, segundo diziam, tinha-lhes prometido que herdariam seus bens e com essa esperança viveram ainda alguns deles. Mas passaram-se anos e anos e ele continuava vivo, sempre lá, como um espantalho frente às terras da *Media Luna*<sup>71</sup> (RULFO, 1969, p. 83)

---

<sup>71</sup> Él la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca. Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la desilusión; lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino.

Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas. Daba pena verla llenándose de achaques con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaran sola. De allá para acá se consumió la gente; se desbandaron los hombres en busca de otros ‘bebederos’. Recuerdo días en que Comala se llenó de “adioses” e hasta nos parecía cosa alegre ir a despedir a los que se iban. Y es que se iban con intenciones de volver no dejaban encarradas sus cosas y su familia. Luego algunos mandaban por la familia aunque no por sus cosas, e después parecieran olvidarse del pueblo y de nosotros, y hasta de sus cosas. Yo me quedé porque no tenía adonde ir. Otros se

Ficar como um “espantalho” parado no caminho por onde viu passar pela última vez o corpo da amada, foi o que quis fazer Pedro até o fim de seus dias. Sartre aponta que uma das premissas do Existencialismo é que o ser humano é angústia. Essa angústia se dá frente às escolhas que temos que fazer. Junto com a angústia, caminha o desamparo, conceito vastamente utilizado por Heidegger. Desamparo porque, para os existencialistas, não existe uma fonte suprema de poder no céu que determine toda a humanidade. Cada pessoa passa por problemas e situações em que deve escolher qual caminho seguir. Essa escolha é pessoal e cabe, exclusivamente, ao indivíduo a tarefa de escolher. Contudo, cada escolha acarreta um consequência, tanto por ter escolhido algo, como por não ter escolhido a outra coisa. Sartre destaca que se partíssemos da aceitação de um Deus que nos determina, tudo seria mais fácil, afinal o peso da responsabilidade não cai inteiramente sobre meus ombros. Todavia, a ausência desse Deus, esse desamparo, faz com que toda a carga de responsabilidade seja depositada no indivíduo. E, o próprio fato de não escolher já é uma escolha.

Com base nisso, quando se analisa o romance de Rulfo, nota-se que assim que Susana morre Pedro **decide** mandar os sinos tocarem por dias seguidos. Essa **ação**, que, em princípio, seria de luto, por um erro de comunicação, acarreta uma festa no povoado. Que, por sua vez, desencadeia a ira do grande latifundiário. Intentando vingar-se, ele **escolhe** não fazer mais nada, deixar de viver, cruzar os braços. Essa decisão pela inanição leva toda a comunidade à falência, inclusive a própria terra, o solo, se altera devido à escolha de Pedro. Portanto, o Existencialismo se aplica à obra estudada, tendo em

---

quedaran esperando que Pedro Páramo muriera, pues según decía les había prometido heredarles sus bienes, y con esa esperanza vivieron todavía algunos. Pero pasaron años y años y él seguía vivo, siempre allí, como un espantapájaros frente a las tierras de la *Media Luna*.

vista que tal filosofia define o ser humano pela ação, ou seja, o destino está, de fato, na mão do homem.

A relação de Pedro e de Susana sempre foi conturbada, mesmo quando estavam casados, nunca houve interação direta entre o casal. Como Dorotea disse, talvez seja porque já lhe entregaram “sofrida ou talvez louca”. Essa loucura consciente de Susana, consciente porque ela mesma afirma estar louca para seu pai, Bartolomé, é a marca da personagem que é reconhecida por Pedro como: “uma mulher que não era desse mundo” (RULFO, 1969, p. 109) Os delírios de Susana desde quando estava viva até seus monólogos depois de morta, só fazem sentido para ela, segue-se em fluxo de consciência com aspectos que não são compreendidos pelos que estão a sua volta, nem pela fiel Justina, que sempre esteve junto dela.

Em sua loucura, Susana já não mais acreditava na Igreja, nem fazia questão de receber as celebrações finais oferecidas pelo padre Rentería: “Não podia dar os sacramentos a uma mulher sem conhecer a medida de seu arrependimento. As dúvidas assaltaram-no. Talvez ela não tivesse nada de que se arrepender. Talvez não tivesse nada que lhe perdoar” (RULFO, 1969, p. 114). Susana morre sem a extrema unção, sem se arrepender nem se declarar pecadora, fadada, assim, a permanecer em Comala após a morte, se lamentando e revivendo todo o passado sem uma previsão de mudança, sem salvação.

Com a morte de Susana, Pedro permanece praticamente imóvel olhando o lugar por onde levaram o corpo de sua esposa:

Há muito tempo te foste, Susana. A luz, então era como agora, não tão vermelha, mas era a mesma pobre luz sem brilho, envolta no pano branco da neblina que há agora. Era o mesmo momento. Eu aqui junto à porta vendo o amanhecer e vendo quando te ias, seguindo o caminho do céu; por onde o céu começava a abrir-se em luzes, afastando-te,

cada vez mais esmaecida entre as sombras da terra<sup>72</sup> (RULFO, 1969, p. 117)

A cena do enterro de Susana em muito se assemelha à descrição de quando ela vai embora de Comala ainda criança: a luz vermelha, o sentimento de distanciamento. Porém quando Susana criança vai embora é o entardecer que ilumina sua imagem. Já no momento do enterro é o amanhecer que marca o momento. A chegada da manhã, segundo Chevalier e Gheerbrant (1999) é símbolo da pureza e da promessa “é a hora da vida paradisíaca. É ainda hora da confiança em si, nos outros e na existência” (p.588) A construção das despedidas de Susana são sempre simbólicas e associadas à luz, aos astros, e outros elementos celestes. Sobre isso Isabel de Armas (1985) comenta que

*Lo cósmico y lo onírico siempre se entremezclan en los relatos de Rulfo, y de sus personajes le interesa, fundamentalmente, su existencia psíquica, hasta el punto que toda la acción exterior sólo importa en la medida que afecta a los seres por dentro. Bien puede decirse que transforma los hechos en significaciones, es decir, en símbolos, en realidad poética*<sup>73</sup>(ARMAS, 1985, p.69)

Assim, a ação exterior importa à medida que afeta os seres por dentro. No caso, a morte de Susana é fundamental porque atinge Pedro e Comala, enquanto extensão de Pedro. Robert Olson, filósofo, estudioso da filosofia existencialista em *Introdução ao existencialismo* destaca que os valores que formam a construção existencialista são: amor, riqueza e satisfação social. Esse tripé é visto como a base para o que é

---

<sup>72</sup> “Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que ay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del Cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra.

<sup>73</sup> O cósmico e o onírico sempre se misturam nos relatos de Rulfo, e de seus personagens lhe interessa, fundamentalmente, sua existência psíquica, até o ponto que toda ação exterior só importa na medida que afeta os seres por dentro. Bem pode se dizer que transforma os atos em significações, é dizer, em símbolos, em realidade poética.

popularmente chamado de felicidade. De certa forma, são esses os ideais que regem também Pedro Páramo. A busca por amor, todavia, diferente das demais: riqueza e satisfação social, nunca foi completa porque seu grande amor era Susana e mesmo casando-se com ela, a consumação do amor não foi possível e nem sua reciprocidade.

Pedro Páramo nem sempre foi o tirano ardiloso e cruel que dominou Comala, essa “personalidade” surge após momentos marcantes na vida dele. A exemplo da morte do pai Dom Lucas que obrigou Pedro a assumir o posto de chefe da família e passou a tratar dos negócios do pai, e a morte de Susana que o fez querer se vingar do povo de Comala e abandonou-os em extrema pobreza. Essas marcas são muito fortes na vida de Pedro, como seriam na vida de qualquer pessoa, isso porque, segundo Olson, a vida de todo ser humano é permeada por perdas irreparáveis que fazem com que o indivíduo se molde perante as novas realidades e os novos traumas. Essas perdas irreparáveis de Pedro Páramo sempre estão associadas ao aspecto afetivo, até porque, o amor, segundo o existencialismo, é uma atitude de preocupação e solicitude por alguém cuja morte ou até mesmo o abandono é sempre uma possibilidade e se tal fato ocorrer seria uma perda irreparável. Como não há reparos para a perda causada, o sofrimento é constante e eterno. No caso de Pedro Páramo, ele nunca parou de procurar aquele que atirou em seu pai em uma festa de casamento: “Pedro Páramo causou tal mortandade depois que mataram seu pai, que se diz ter quase acabado com os que estiveram presentes à boda na qual dom Lucas Páramo ia ser padrinho” (RULFO, 1969, p. 82). A morte do pai foi a primeira perda irreparável de Pedro, depois, o abandono de Susana, ainda criança, e, por fim, a morte dela, que foi a última e mais importante perda sofrida por Pedro.

Para Olson a função dos valores existencialistas (amor, riqueza e satisfação social) é liberar o ser humano das formas doentias de angústia que ele cita como: tédio, ansiedade banal, apatia e medo covarde. Porém se aplicarmos tal teoria na obra estudada

destaca-se que, no caso de Pedro, a completude de dois dos três valores existencialistas não foram suficientes para liberá-lo da apatia e da angústia que o acometeram após a morte de sua amada. Olson assegura que o homem está fadado à infelicidade, “por uma intenção direta, provocada por alguma intensa experiência emocional, como a angústia, de vários traços da condição humana” (OLSON, p. 39). Ou seja, o homem está fadado à infelicidade devido a sua relação com o mundo, a maneira com que ele se relaciona com o espaço e com o outro é o que, em princípio, delimitaria a felicidade. Da mesma maneira isso se aplica a Pedro Páramo, que está fadado a ser infeliz pelo modo como se relaciona com as pessoas à sua volta e com o lugar ao qual pertence. Toda relação feita por Pedro é pautada no poder e em sua soberania, seria mais medo e temor do que afeto. Pedro amava Susana como ela nunca o havia amado e novamente ele só consegue casar com ela à base da força e de artimanhas que custam a vida de um homem inocente: Bartolomé San Juan.

Porém, Pedro sofre após seu casamento, porque nem mesmo a força física era capaz de possibilitar uma relação entre ele e Susana. O grande senhor de terras se via impotente diante daquela frágil mulher que simplesmente o renegava. Essa impotência somada à frustração de não lhe compreenderem nem respeitarem o luto após a viuvez transforma-se em tédio e em abandono geral de todos os valores.

Com a morte de Miguel Páramo, seria possível presumir que Pedro seria incapaz de sofrer, tendo em vista seu comportamento diante da morte do filho, porém, segundo a teoria de Olson, a incapacidade de sofrimento está ligada ao nível de inconsciência do ser. Todavia, no caso de Pedro não se pode falar em incapacidade de sofrimento, porque ele tem total consciência de suas escolhas, de sua realidade, ele **decide** cruzar os braços e matar Comala de fome. Ele **decide** matar o pai de Susana para tê-la sempre por perto, ele tem pleno conhecimento de suas artimanhas, jogadas políticas e de poder, portanto,

Pedro não é incapaz de sofrer, tanto que sofre quando sua esposa morre. No caso da morte de Miguel, Pedro realmente não sofre como se julgaria que um pai sofresse, mas ele possui consciência de seus atos, escolhas e consequências. Assim, após a morte de Susana e após a reação inesperada do povoado:

Começou a chegar gente de outros lugares, atraída pelo constante repicar (dos sinos). De Contla vinham como em peregrinação e ainda de mais longe. Ninguém sabe de onde, mas chegou um circo, com trapézio e cadeiras voadoras. Músicos. Aproximavam-se primeiro como se fossem simples curiosos e, em seguida se estabeleciam de maneira que até houve serenatas. E assim, pouco a pouco, a coisa se converteu em festa. Comala formigou de gente, de folguedos e de ruídos, como nos dias de função, quando custava trabalho dar um passo pelo povoado <sup>74</sup>(RULFO, 1969, p. 115-6)

Pedro viu a necessidade de fazer algo, ele tinha que tomar uma decisão e jurou vingar-se de Comala. Esse “desconforto” que o senhor de terras sentia poderia ser chamado de angústia, que, segundo a definição dada por Olson: “é uma experiência extremamente intensa com uma nota emocional absolutamente peculiar” (p. 47). Ainda segundo o autor quando se tem angústia há um sentimento de espanto, náusea, exaltação e sublimidade, como se terror e euforia se fundissem, essa é a angústia existencial pela qual Pedro passava. O que fazer agora? Ele era livre para escolher entre deixar o povoado festejar em sua ignorância, tomar uma atitude contra o vilarejo. O que seria dele sem sua amada? Valeria a pena continuar vivo? Qual o objetivo de vida para ele agora? Todo esse turbilhão de sentimentos, dúvidas e sofrimentos fizeram com que Pedro tomasse sua decisão: “cruzarei os braços e Comala morrerá de fome” (p. 116)

---

<sup>74</sup> Comenzó a llegar gente de otros rumbos, atraída por el constante repique. De Contla venían como en peregrinación. Y aun de más lejos. Quién sabe de dónde pero llegó un circo, con volantines y sillas voladoras. Músicos. Se acercaban primero como si fueran mirones, y al rato ya se habían avocindado, de manera que hasta hubo serenatas. Y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta. Comala hormigueó de gente, de jolgorio y de ruidos, igual que en los días de la función en que costaba trabajo dar un paso por el pueblo.

A angústia que assola Pedro é a angústia do ser e não a angústia da morte, por mais que a ideia da morte evoque a angústia do ser. Sartre defende que a angústia do ser é experimentada “quando pensamos que nada e ninguém poderiam nunca ter vindo à existência ou que tudo e todos poderiam deixar de existir num instante” (1997, p. 48). Em relação ao objeto primário causador da angústia, muitos teóricos diferem, para uns é a simples realidade da existência, para outros, a individualidade humana e para outros ainda, a liberdade humana. Talvez a liberdade humana seja o fator mais forte e mais decisivo para a existência humana, ela permite que todos os indivíduos façam suas escolhas, desde que ele tenha consciência que todas trarão uma consequência e que ele é o único responsável por todas elas. Assim, da mesma maneira que ela é positiva é também negativa, porque a necessidade de escolher um ou outro aspecto faz com que as pessoas sofram, tenham a angústia em relação à escolha a ser realizada. A liberdade humana que tanto cerceia é também a que nos causa sofrimento. No caso de Pedro Páramo a liberdade humana é o objeto primário motivador de sua angústia.

Sartre não acredita que o ser humano está confortavelmente inserido no mundo, isso porque, para o teórico, cada pessoa possui seu mundo próprio, onde vive, dessa forma há tantos mundos quantos seres humanos. Para Sartre, o “em-si”, que é o “ser” por excelência, aproxima-se do ser platônico: imutável, intemporal e autossuficiente, está escondido por uma “crosta delgada” de significados dos nossos mundos individuais. Esconder o em-si faz com que escondamos também nossa consciência de sua existência. Porém a angústia de ser irrompe de tempos em tempos apresentando o ser-em-si em sua essência, ou seja, sem disfarce. Enquanto isso, a outra parte da nossa construção existencial seria o ser-para-si, que é temporal e se assemelha ao vir-a-ser platônico, ele não é, simplesmente existe, portanto sua existência é derivativa e instável. A angústia que irrompe quando Pedro toma a decisão de se vingar de Comala traz à tona

o em-si de Pedro que estava há tempos enclausurado por uma porção de significados que ele criou em seu mundo individual. A morte de sua amada é o estopim para que esse sentimento aflore e para que o em-si apresente sua essência. Para Sartre, “o universo seria vão e sem sentido se o homem não o dotasse de significado mediante um ato incessante de escolha” (1997, p. 72)

Para Sartre, uma das angústias mais comuns é a angústia do aqui e do agora, com ela o ser humano passa a ter consciência que é um ser temporal, instalado em determinada época histórica e em determinada região do espaço, assim, mesmo que supostamente existissem objetos eternos, o homem não poderia participar de sua eternidade, porque ele não o é. Geralmente essa angústia é acarretada pela morte do outro que faz com que o indivíduo reflita que aquela pessoa estava fadada a um fim, que não é eterna, assim como nenhum outro indivíduo é. Através da morte de Susana, Pedro consegue dar mais sentido para seu papel naquele espaço e naquele tempo.

Pedro sofre porque quando o “mundo” se dissolve e o “em-si” se revela. Ele compreende o vazio de seu próprio ser enquanto pessoa, deixando assim de construir um mundo habitável para si, ele deixa de escolher, seria o Sartre chamaria de angústia do ser. Pedro assume a consciência de sua liberdade e opta por não escolher mais, opta por “cruzar os braços” parando de dar sentido às coisas, o que acarreta em uma pequena morte todos os dias: “Lá atrás, Pedro Páramo, sentado em sua cadeira de palha, contemplou o cortejo que ia em direção à vila. Sentiu que sua mão esquerda, ao querer levantar-se, caía morta sobre seus joelhos, mas não ligou para isso. Estava acostumado a ver morrer cada dia alguma parte de seu corpo” (RULFO, 1969, p. 122). Dessa forma, a morte física de Pedro só veio ao encontro à sua morte psicológica. Ele estava acostumado a ver morrer cada dia alguma parte de seu corpo, já tinha aberto mão da vida, tinha a liberdade de escolher, e escolheu não fazer mais escolhas, ele deixou de

construir um mundo para ele, nada mais possuía sentido ou significado, era só esperar a morte para tentar chegar até Susana.

## CAPÍTULO 4 - COMALA E A MORTE

*Vai-se por mim à cidade dolente,  
Vai-se por mim à sempiterna dor,  
Vai-se por mim entre a perdida gente.  
[...]  
Deixai toda esperança, ó vós que entraís.  
Dante Alighieri (A Divina Comédia)*

A consciência de que o ser humano é mortal é parte da nossa identidade, pois ele é o único animal que sabe que vai morrer, possui a consciência de ser um **ser-para-a-morte**, segundo a linguagem heideggeriana. O tema da morte é tratado de formas diferentes em cada cultura, ou ainda, por cada pessoa. Muitos afirmam que, mesmo sabendo da sua imanência, ninguém sabe lidar de fato com a morte, porque não é algo que se discute em família, ou em grupo de amigos. Sempre que esse assunto é levantado há um desvio do rumo da conversa ou um corte seco, ou seja, propositadamente esse tema é interrompido e novamente não se discute as implicações da morte. Para Heidegger, há um “decreto silencioso” que permeia a noção de morte, assim “o que ‘cabe’ é a tranquilidade indiferente frente ao ‘fato’ de que se morre” (HEIDEGGER, 2002, p. 36), ou seja, a morte é vista como um “fato” sabido e inescapável, comum a todos que vivem, todavia, a “naturalidade”, ou “indiferença superior”, como diria Heidegger, com que se tenta tratar a morte, acaba por subjugar-la enquanto elemento fundamental para a **pre-sença** e seu **poder-ser**.

Há abordagens múltiplas sobre a morte, cada cultura trata desse tema de maneira diferente, conforme suas tradições e crenças. A exemplo, tem-se a famosa festa do dia dos mortos no México, que em 2003 foi reconhecida pela Unesco como patrimônio Imaterial da Humanidade. No México, em dia de finados, faz-se uma grande festa com abundância de comida, decorações, danças e vários outros rituais folclóricos. Essa é

uma tradição que vem dos povos indígenas do período pré-hispânico, porém, obviamente a influência europeia também se faz presente marcando o dia dos mortos com um sincretismo religioso único. Nesse período do ano, que vai do dia 31 de outubro até dia 02 de novembro, as cidades ficam cheias de altares e de oferendas em homenagem aos mortos, alguns mais famosos como a artista Frida Kahlo recebem grandes altares na Cidade do México, onde os admiradores depositam suas homenagens como caveirinhas açucaradas, flores, velas, comidas e caveiras pintadas – no caso de Frida as caveiras costumam ser pintadas com suas características sobrelhas juntas. Para os mexicanos, o dia dos mortos é quando as almas dos defuntos se reúnem com seus entes queridos ainda vivos, algumas famílias chegam a abrir o túmulo de seus mortos para limpar suas ossadas a fim de que os defuntos repousem tranquilos por mais um ano. A festa, que dura três dias, possui uma organização temática, primeiramente se faz uma homenagem às almas das crianças, depois os festejos são para aqueles que morreram adultos, por fim, a comemoração acaba ao terceiro dia que seria o momento que as almas voltariam ao Mictlán, o submundo da mitologia asteca.

Para muitos essa tradição comemorativa pode parecer exagerada, quando não macabra, todavia, o dia de finados é muito especial porque propõe que, pelo menos por aquele dia, as famílias estejam simbolicamente mais próximas dos seus entes falecidos, alegrando-se com o “convívio” daqueles que já pararam de integrar o plano dos vivos e passaram a fazer parte do plano dos mortos. Essa festa acaba por desmistificar um pouco a construção mórbida que envolve a morte e os fantasmas, aspectos tão assustadores em tantas outras culturas.

A filosofia existencialista se ocupa longamente com o tema da morte pela gravidade dele em relação ao ser. Estar morto é a única condição eterna para a existência e esse estado de coisas deve ser considerado. A existência presente é o

momento de se pensar a eternidade da morte. A morte seria, em princípio, o momento em que se finda a existência. Ela se consolida nessa situação tendo em vista que a presença se constitui a cada dia, a cada nova escolha. Sendo assim, com a morte, a presença se faz totalizada. Na base de todas as discussões acerca da totalidade ou não da **pre-sença** encontra-se a caracterização ontológica do **ser-para-o-fim**, ou seja, um conceito existencial da morte. Com isso, para se apreender toda a **pre-sença** se faz necessário conhecer a morte. Nesse caso, a morte dos outros é a única maneira objetivamente acessível para que a conheçamos, por mais que essa implicação traga restrições, isso porque não conseguimos aprender com a morte do outro o sofrimento de quem morre.

Quando a **pre-sença** do outro chega à sua totalidade através da morte, também se constitui em um **não-mais-estar-presente**, no âmbito de **não-mais-ser-no-mundo**, agora o morto é dado de algo corpóreo. Mesmo depois de finado, o ser continua *sendo*, pois os que ficaram vivos são e estão com ele, vive-se um **ser-com** o morto. É justamente esse **ser-com** que impossibilita a experiência do **ter-chegado-ao-fim** daquele que morreu. Portanto, por meio dessas reflexões, chegou-se à conclusão de que a morte ainda não é **chegar-ao-fim**. “Cada pre-sença deve, ela mesma, assumir sua própria morte. Na medida em que ‘é’, a morte é essencialmente e cada vez, minha.” (HEIDEGGER, 2002, p. 20). O autor sintetiza essa construção teórica de pensamento afirmando que:

A morte se mostrou como um fenômeno existencial. Isso obriga a investigação a se conduzir de maneira puramente existencial por cada pre-sença singular. A fim de se analisar a morte, enquanto morrer, resta a alternativa de se colocar o fenômeno num conceito puramente *existencial* ou então de se renunciar à compreensão ontológica (HEIDEGGER, 2002, p. 21)

O teórico diz que a morte é o findar da pre-sença, e que com a morte a pre-sença “completou seu curso”, no entanto, mais adiante ele afirma que “findar não diz necessariamente completar-se” (HEIDEGGER, 2002, p. 25). Heidegger então pronuncia “em que sentido a morte deve ser concebida como findar da **pre-sença?**” (HEIDEGGER, 2002, p. 25).

Como a **pre-sença** não é algo dado, é impossível caracterizar esse findar como sinônimo de terminar, acabar ou desaparecer. “O findar implicado na morte não significa o estar-no-fim da pre-sença, mas o seu ser-para-o-fim. A morte é um modo de ser que a pre-sença assume no momento em que é” (HEIDEGGER, 2002, p. 26).

Heidegger afirma que não é possível fazer uma análise ontológica sobre o que acontece depois da morte, nem se existe de fato um “depois da morte”. O que ele afirma categoricamente é que “a problemática existencial almeja unicamente à apresentação da estrutura ontológica do ser-para-o-fim da pre-sença” (HEIDEGGER, 2002, p. 30), isso porque para ele, a morte é um privilégio da pre-sença. O autor afirma que a morte é uma possibilidade privilegiada porque é o que torna possível que a pre-sença possua sua possibilidade de poder-ser. É nessa situação que se tem a angústia. No entanto, o filósofo faz questão de frisar que a angústia referida é a angústia “com” a morte e não o medo de deixar de viver. Para Heidegger, é existindo de fato que a pre-sença morre, isso porque existir é estar no mundo, agindo e empenhado em ocupações.

Em *Pedro Páramo* todas as personagens são envoltas pela morte, ou estão mortas, ou interagem com os mortos, ou matam, enfim, a morte é um tema-comum durante todo o romance. Assim, em relação às personagens que já estão mortas, nota-se que de fato a morte não é capaz de conceder à pre-sença sua completude, isso porque estar morto significa o fim da possibilidade de renovação da pre-sença, e não sua completude. Já que a morte não encontra o indivíduo definido, a mesma perspectiva se

delonga pela morte, principalmente em *Pedro Páramo*, em que as personagens não têm mais a possibilidade de poder-ser e, portanto, padecem em uma eterna rememoração do passado. Diferente do ser humano vivo, que não tem mais a possibilidade de voltar para o passado, mas rumo para um futuro incerto, em *Pedro Páramo* as personagens não têm esse futuro para rumar, o que, ironicamente, se transforma em algo mais incerto ainda, tendo em vista que, para o vivo, há uma certeza dentro do seu futuro, a certeza da morte. Porém, quando a morte já é um acontecimento passado, o que está por vir se torna muito mais incerto, principalmente pela impossibilidade de alterar-se. De certa forma, essas personagens também sofrem a angústia, porém, não mais a angústia de ser um **ser-para-a-morte**, mas a angústia de estarem atreladas a um passado imutável e de ser negado a elas um futuro de possibilidades. Logo, as personagens do romance rulfiano sofrem pelas escolhas já feitas, ou melhor, elas penam, padecem por essas escolhas, em uma maneira de existir um pouco distinta do que seria a ideia da angústia em relação à escolha. Vale destacar que estamos trabalhando com aspectos ficcionais que envolvem o pós-morte, condição ontológica não experimental e que não foi estudada pelos existencialistas pela sua óbvia impossibilidade.

Desse modo, o romance apresenta as personagens em um tempo-espaço em que todas as ações são repetições de fatos passados, não há futuro nem novidades porque estão mortas, o poder-ser já não existe mais, mas os próprios mortos não deixam de existir. Em *O homem e a morte* (1970), Edgar Morin aponta a crença de que, após a morte, os falecidos habitam um espaço próximo ou até o mesmo espaço do grupo a que pertenciam enquanto vivos. Isso muito bem se aplica no romance, pois justifica porque os mortos de Comala penam lá. Esse aspecto mostra o quanto o espaço está intimamente ligado ao perfil existencial das personagens. Assim como outras personagens, Juan tem em Comala uma parte muito importante da sua vida, dessa forma, após o pedido

moribundo da mãe, Juan ruma para Comala à procura do pai, de certa maneira em uma forma de entender seu passado e tentar se encontrar. No caso, Dolores, sua mãe, deixou instruções claras em relação ao pai de Juan: “Não vás pedir-lhe nada. Exige-lhe o nosso. O que era obrigado a dar-me e nunca deu... o esquecimento em que nos deixou, meu filho, cobra-o caro” <sup>75</sup>(RULFO, 1969, p. 15). Ela recomenda a cobrança da ausência do pai durante tantos anos e a miséria em que mãe e filho viveram, no mais completo abandono. Juan acredita que ao encontrar o pai terá uma nova perspectiva de vida. No entanto, não só não encontra o pai, que já está morto há anos, como também o que acaba por encontrar é sua própria morte, ou talvez a consciência dela. Todo o caminho que Juan faz para entender quem foi seu pai e assim entender suas origens é um caminho permeado por mortes, pessoas mortas e mortes causadas pelo próprio Pedro Páramo. Em *Pedro Páramo* o que a personagem procura e encontra é um espaço de morte.

Comala é um vilarejo árido, seco, estéril, extremamente quente como Abundio define em sua primeira conversa com Juan: “Aquilo está sobre as brasas da terra, na boca mesmo do Inferno. Basta dizer-lhe que muitos dos que lá morrem, ao chegar ao Inferno regressam em busca de seu cobertor” <sup>76</sup>(RULFO, 1969, p. 17). Abundio afirma que Comala está *na boca do Inferno* o que possibilita duas interpretações. Primeiramente a brincadeira associativa com o calor do inferno e o calor que se faz em Comala, um outro aspecto é que Comala não é de fato o Inferno, destaque para a escrita da palavra com letra maiúscula, mas é um lugar de punição e de sofrimento, está *na boca* no Inferno, é quase ele, o começo dele.

---

<sup>75</sup> 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

<sup>76</sup> “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.”

Esta imagem do vilarejo contrasta de maneira direta com a primeira impressão que temos dele. Aurora Pimental destaca que

*Nuestra primera 'imagen' de Comala es la de un espacio complejo, producto de una interacción entre el primer fragmento del discurso de la madre y la descripción del lugar al que llega Juan; el resultado es un espacio estereocópico en dos tiempos. Juan contempla Comala, aquí y ahora, desde lo alto de una loma; no obstante, y de manera absolutamente simultánea, también la contempla desde la perspectiva de Dolores Preciado, allá y entonces; aunque, como lo hemos visto, su perspectiva es ambigua ya se ubica, contradictoriamente, tanto fuera como dentro de Comala [...] Esta imagen estereocópica, por así llamarla, ha sido generada por la articulación simbólica de un espacio descrito como 'real' y de otro, el del recuerdo, configurado de tal manera que en el lector se produzca una imagen muy semejante a aquella, culturalmente codificada, de la 'tierra prometida'. En el recuerdo Comala es 'la vista muy hermosa de una llanura verde', desde arriba 'se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche (p. 8); en el presente, sin embargo, el color con que se pinta a Comala es el gris: 'la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris' (p. 9). No sólo desaparecen los colores sino que desaparecen el equilibrio y la armonía entre el arriba y el abajo. 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' (p 10), nuevo espacio mítico que disipa el de la tierra prometida y que se opone al del paraíso perdido: arriba la frescura y la vida; abajo el calor infernal y la muerte*<sup>77</sup> (PIMENTEL, 2001, p. 152)

---

<sup>77</sup> Nossa primeira “imagem” de Comala é a de um espaço complexo, resultado de uma interação entre o primeiro fragmento do discurso da mãe e a descrição do lugar que Juan chega; o resultado é um espaço *estereocópico* em dois tempos: Juan contempla Comala, aqui e agora desde o alto do outeiro. Porém, de modo absolutamente simultâneo, também a contempla pela perspectiva de Dolores Preciado, lá e naquele tempo. Mesmo que, como percebem, sua perspectiva é ambígua e se posiciona, de modo contraditório, tanto fora quanto dentro de Comala [...] Esta imagem *estereoscópica*, por assim dizer, foi gerada pela articulação simbólica de um espaço descrito como “real” e de outro, o da memória, configurado de tal maneira que o leitor produza uma imagem muito semelhante àquela, culturalmente codificada, da “terra prometida”. Na memória Comala é “a visão muito bela de uma planície verde”, desde cima “se vê Comala, branqueando a terra, iluminando-a durante a noite (p. 8); no presente, no entanto, a cor com que se pinta Comala é cinza: “a planície parecia uma lagoa transparente, desfeita em vapores por onde se vê de modo translúcido um horizonte cinza.” (p. 9). Não apenas desaparecem as cores mas também desaparecem o equilíbrio e a harmonia entre a visão de cima e a de baixo. Se por contigüidade com o espaço de Dolores de cima poderia sugerir a contemplação da terra prometida aqui e agora, embaixo aqueles que ali permanece em Comala a convertem “na mera boca do inferno” (p. 10), novo espaço mítico que dissipa o da terra

Assim, a imagem do paraíso, descrita por Dolores, se transforma em um purgatório: “a própria boca do inferno”. Comala deixa de ser um lugar feliz e passa a ser um lugar de danação. As pessoas que lá estão não escolheram estar lá, estão fadadas a isso. Todos que puderam foram embora, os que ficam tem que pagar por suas escolhas erradas. Mesmo mortos, suas almas não se dissipam daquele lugar, elas voltam para que se danem ali.

Edgar Morin, em *O homem e a morte* (1970), aponta que os mortos pertencem a um plano que se entrecruza com o plano dos vivos, ou seja, são princípios desencarnados que coexistem com os vivos. Porém, como não estão presos a um corpo, não há limites ou barreiras físicas intransponíveis. Esse pensamento se aplica à realidade de *Pedro Páramo*, uma vez que durante a estada de Juan em Comala, as pessoas, já mortas, vão surgindo como sombras e esboços à medida que Juan precisa se relacionar com elas, e da mesma maneira que elas chegam, vão embora, como se vê nesse excerto: “Ao cruzar a boca de uma rua, vi uma senhora, envolta em seu xale, que desapareceu como se não existisse. Depois voltaram a mover-se meus passos e meus olhos prosseguiram espiando o esburacado das portas, até que novamente a mulher da mantilha cruzou a minha frente<sup>78</sup>” (RULFO, 1969, p. 19). Esses mortos que regressam à Comala, seu lugar de convivência enquanto vivos, voltam porque, de alguma forma, ainda estão ligados àquele lugar, ou às pessoas que lá viveram, ou a situações ocorridas

---

prometida e que se opõe ao paraíso perdido: acima o frescor e a vida, abaixo o calor infernal e a morte.

<sup>78</sup>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 mí

lá. Dessa forma, eles regressam para penar, ou seja, no vilarejo, todos padecem de algum pecado que impossibilita a salvação de suas almas e por isso penam na “cidade-fantasma” e são impossibilitados de seguir para um lugar tranquilo.

Eduviges, amiga de Dolores Preciado, é a responsável por acolher Juan assim que ele chega à Comala. Ela é dona de uma pensão e possui contato com o mundo dos mortos e com os próprios mortos. Eduviges recebe a visita de Miguel, morto, e é quem diz a ele a sua nova condição, ela ouve o cavalo morto de Miguel Páramo, que trota todas as noites. Ela também é misteriosamente contatada por Dolores Preciado que a avisa que seu filho chegará em Comala. Eduviges ilustraria, de maneira alegórica, a ideia de Heidegger de que o vivo vive com o morto, é um ser-com aquele que morreu, por isso, mesmo depois de finado, o ser continua *sendo*. Dolores, Miguel e o cavalo continuavam *sendo* mesmo após a morte. No caso de Eduviges, ela continua em Comala após sua morte também pensando porque cometeu um pecado gravíssimo, com base na concepção cristã, ou até mesmo dois. Primeiramente, por mais que ela seja uma pessoa muito boa, ela comete suicídio, então todas as benfeitorias que ela fez em sua vida são apagadas por esse último momento de fraqueza em que ela peca contra a vontade divina acabando com a própria vida. Para a visão cristã só Deus pode tirar a vida, pois, de acordo com essa mitologia, foi ele quem deu a vida. Dessa forma, aquele que interrompe os planos divinos causando a morte do outro ou a sua própria, está fadado à punição eterna.

Porém não é só o suicídio o responsável pela condenação da alma de Eduviges. Além de ter se matado, ela era de família pobre e sem recursos para pagar pela salvação de sua alma. O padre Rentería afirma que, com solenidades refinadas, a alma poderia se salvar, portanto, não ter dinheiro atrapalha a salvação. Logo, ser pobre é quase um pecado:

Ainda tenho a frente de meus olhos o olhar de Maria Dyada, que veio pedir-me para salvar sua irmã Eduviges:

[...]

\_Mas ela se suicidou. Atou contra as mãos de Deus.

[...]

\_Talvez rezando muito.

- Vamos rezando muito, padre.

\_Digo talvez, se acaso, com as missas gregorianas; mas para isso precisamos pedir ajuda, mandar trazer sacerdotes. E isto custa dinheiro.

Ali estava na frente de meus olhos o olhar de Maria Dyada, uma pobre mulher cheia de filhos.

\_Não tenho dinheiro. Isso você sabe, padre.

\_Deixemos as coisas como estão. Esperemos em Deus.

\_Sim padre.

Porque aquele olhar se fazia valente ante a resignação? O que custava a ele perdoar, quando era tão fácil dizer uma palavra ou duas, ou cem palavras se estas fossem necessárias para salvar a alma. Que sabia ele do céu ou do Inferno? (RULFO, 1969, p. 39-40)<sup>79</sup>

Além de cometer suicídio, Eduviges não tinha uma família com dinheiro que pudesse comprar sua salvação. *Esperaram em Deus* para que Ele tivesse misericórdia de sua alma e perdoasse Eduviges livrando-a do sofrimento eterno. No entanto, sua alma paga pelos pecados cometidos vagando e pensando em Comala. Ela expia os pecados contra os princípios religiosos e o fato de não ter dinheiro que comprasse sua salvação.

A crítica contra o cristianismo apresentada na obra é contundente. Mesmo se arrependendo depois, o padre Rentería não considera qualquer outra forma de salvação

---

<sup>79</sup>Todavía tengo frente a mis ojos la mirada de María Dyada, que vino a pedirme salvar a su hermana Eduviges:

[...]

\_ Pero ella se suicidó. Obró contra la mano de Dios.

[...]

\_ Tal vez rezando mucho.

\_ Vamos rezando mucho, padre.

\_ Digo tal vez, si acaso, con las misas gregorianas; pero para eso necesitamos pedir ayuda, mandar traer sacerdotes. Y eso cuesta dinero.

Allí estaba a frente a mi ojos la mirada de María Dyada, una pobre mujer llena de hijos.

\_ No tengo dinero. Eso usted lo sabe, padre.

\_ Dejemos las cosas como están. Esperemos en Dios.

\_ Si, padre.

¿Por qué aquella mirada se volvía valiente ante la resignación? Qué le costaba a él perdonar, cuando era tan fácil decir una palabra o dos, o cien palabras se éstas fueran necesarias para salvar el alma. ¿Qué sabía él del cielo e del Infierno?

além da que envolva valores monetários. A simplicidade com que a personagem fala que esta seria a única forma de salvação gera um clima de injustiça e frustração que se completa com os questionamentos do narrador “com”: “que custava a ele perdoar quando era tão fácil dizer uma palavra ou duas, ou cem palavras, se estas fossem necessárias para salvar uma alma? Que sabia ele do céu ou do inferno?”<sup>80</sup> (RULFO, 1969, p. 40)

Assim como Eduviges, Abundio, Dorotea, Donis e sua irmã/esposa, todos penam em Comala. E o vilarejo é a extensão do padecimento de todas essas almas, um lugar com “casas vazias, as portas despencadas, invadidas pelo mato”<sup>81</sup> (RULFO, 1969, p. 19) Para Gaston Bachelard (1988) a casa é o nosso ponto principal de refúgio, é nela que está o conceito de segurança, de família, quase de felicidade, e quando Juan descreve justamente essas casas abandonada e invadidas pelo mato, mostra-se o padecimento daqueles que por lá estão. Bachelard se utiliza da topoanálise, que para ele seria o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima. Todavia, Borges Filho complementa a conceitualização de topoanálise:

Por topoanálise, entendemos mais do que o “estudo psicológico”, pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural. (BORGES FILHO, 2008, p. 1)

Segundo Bachelard (1988) a imagem da casa pode estar associada ao que acolhe, protege, conforta, ou seja, possui muita importância ao ser, isso porque essa ideia de

---

<sup>80</sup> Qué le costaba a él perdonar, cuando era tan fácil decir una palabra o dos, o cien palabras si éstas fueran necesarias para salvar el alma. ¿Qué sabía él del Cielo y del Infierno?

<sup>81</sup> “casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas a yerba.”

proteção assemelha-se ao primeiro habitat humano, o ventre materno, há um sentimento de resguardo. Assim, com base nessa visão topoanalítica, a casa assume um papel primordial na vida humana.

Desta forma, quando Juan é convidado a entrar na casa de Donis e de sua esposa, que posteriormente se descobrirá sua irmã, ele descreve a casa onde os irmãos vivem: “Era uma casa com metade do teto caído. As telhas no chão<sup>82</sup> [...]” (RULFO, 1969, p. 53). Era uma casa aos pedaços, sem teto, com mobílias escassas e paredes condenadas. Os irmãos vivem como esposos, motivo pelo qual estão condenados a penar naquele vilarejo, que mais se assemelha a um purgatório. A casa destruída representa o interior dos irmãos também destruídos. Nessa descrição não se concebe a imagem de um lar, não acolhe, não protege, nem conforta. A casa está exposta como os irmãos estão expostos, a irmã conta para Juan que desde que se tornou esposa de Donis, nunca mais saiu de casa por vergonha, e se descreve: “Não vê em mim o pecado? Não vê essas manchas roxas como escamas que me cobrem de alto a baixo? E isso é só por fora; por dentro estou como um mar de lodo”<sup>83</sup> (RULFO, 1969, p. 57). São muitas as passagens bíblicas que trazem feridas, geralmente associadas à lepra, como forma de punição pelo pecado cometido: como o caso de Miriã, irmã de Moisés, quando afrontou Deus, ou ainda com o Geazi, servo de Eliseu, que foi ganancioso. Assim, posto que a irmã de Donis se sente imunda, porque ela tem consciência de ter cometido um pecado, ela se vê destruída como está também destruída a casa que moram. Dessa forma, novamente o espaço e o indivíduo se representam, um intimamente está ligado ao outro.

---

<sup>82</sup> Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo [...]

<sup>83</sup> - ¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiole que me llenan de arriba abajo? Y eso es sólo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo.

Aurora Pimentel descreve ainda sobre a simbologia que envolve a esposa incestuosa e o pecado que ela comete. A autora destaca para a ligação com a terra, a irmã de Donis se descreve com manchas roxas por todo o corpo e que por dentro está “como um mar de lodo”. Sobre a auto-descrição da personagem, Aurora Pimentel aponta:

*Entre la apreciación subjetiva de sí misma y su proyección simbólica en la alucinación de Juan no hay más que grados poéticos de la misma imagen: la tierra, el lodo. La individualidad del ser humano se funde aquí con la vastedad de la tierra, sólo que ahora la visión de unidad es negativa, es una unidad en la muerte. No es, entonces, una coincidencia que sea precisamente en la misma secuencia en la que la hermana incestuosa se deshace en lodo, en la que Juan Preciado muere por segunda vez*<sup>84</sup>(PIMENTEL, 2001, p. 156)

Assim, a autora destaca que ainda há a inter-relação entre Sujeito e Natureza. Porém agora essa imagem de inter-dependência é negativa, tendo em vista que essa ligação está vinculada à morte.

Comala também é um lugar de rememoração e sofrimento para Abundio, que padece pelo assassinato de seu pai, Pedro Páramo. Apesar de serem pai e filho, nunca houve uma relação próxima entre eles, Abundio via Pedro apenas como mais um *terratiente* egocêntrico que explorava todos à sua volta visando satisfação pessoal, seja ela econômica ou de poder. Assim, no momento em que sua esposa morre, Abundio procura Pedro Páramo para que lhe ajudasse a enterrá-la, visto que as últimas possibilidades de dinheiro, seus burros, haviam sido vendidas para pagar um médico

---

<sup>84</sup> Entre a apreciação subjetiva de si mesma e sua projeção simbólica na alucinação de Juan não há mais do que graus poéticos da mesma imagem: a terra, o lodo. A individualidade do ser humano se funde aqui com a amplitude da terra, só que agora a visão de unidade é negativa, é uma unidade na morte. Não é, então, uma coincidência que seja precisamente na mesma sequência na que a irmã incestuosa se desfaz em lodo, em que Juan Preciado morre pela segunda vez.

que não conseguiu salvar sua amada Cuca. Pedro ignora completamente o pedido de Abudio e este, cego pela dor e pelo álcool, apunhala repetidas vezes o pai, que morre.

Abudio é o primeiro de Comala com quem Juan Preciado entra em contato, ele é o guia que auxilia Juan a chegar ao vilarejo. Curiosamente, durante a conversa que vão travando no decorrer do caminho, Juan pergunta se Abudio conhece Pedro Páramo e este responde: “\_ Um rancor vivo – respondeu-me ele, dando uma paulada nos burros, sem necessidade, já que eles iam bem adiante de nós, embestados na encosta”<sup>85</sup> (RULFO, 1969, p. 17). Os mesmos burros que ele lamenta ter vendido à custa de nada, visto que o médico não pôde salvar sua mulher, estão agora novamente em sua companhia. Os burros, incessantemente, fazem com que Abudio relembre seu pecado, ter matado Pedro Páramo, e o reviva, pensando, essa situação por toda a eternidade. Abudio indica o caminho a Juan, da mesma forma, que “indicou” o caminho da morte para Pedro.

Sem exceções todas as personagens que surgem para Juan durante sua estada padecem de algum mal que fizeram em seu período de vida na terra. Inclusive o cavalo de Miguel Páramo, que todas as noites traça o mesmo caminho que fez pela última vez Miguel. O cavalo sofre com a culpa pela morte do tutor, e já que carrega esse pecado consigo, está fadado a pagar por ele também como todos os outros. Sobre essa característica da obra de Rulfo Isabel de Armas afirma que:

*El aquí y ahora de unos pueblos fantasmas, habitados por gentes que no pueden o no se sienten capaces de trabajar, y que consumen sus vidas dándole vueltas a la desesperanza en espera del día que todo acabe definitivamente. «Pueblos habitados también —comenta Ruffinelli— por ánimas en pena, convertidos en una imagen secular del purgatorio». Y finaliza diciendo: «La imagen literaria que compone la obra de Rulfo —la soledad de los pueblos, soledad tan*

---

<sup>85</sup>Um rencor vivo – me contesto él. Y dio un pajuelazo contra los burros, sin necesidad, ya que los burros iban más adelante de nosotros, encarrerados por la bajada.

*marcada que en ellos ni siquiera quedan animas, sino fantasmas, espíritus—, no es una extravagancia ni la simbolización de una soledad espiritual, sino la imagen de una realidad verificable*<sup>86</sup>  
(ARMAS, 1985, p.68)

Comala então é um lugar de punição eterna, os que lá se encontram padecem. Os que lá não estão, como Miguel Páramo, Pedro Páramo, Padre Rentería e Dolores Preciado, não se sabe se estão em condição melhor ou pior que a daqueles que penam em Comala. O que se destaca é a ida de Juan Preciado até o local. A narrativa tem início com Juan afirmando que “Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal Pedro Páramo.”<sup>87</sup>(RULFO, 1969, p.15). Ele “veio” a Comala, porém de onde? Em princípio nossas dúvidas são parcialmente solucionadas quando ele afirma que seu objetivo é cumprir uma promessa feita à sua mãe momentos antes do falecimento dela. No entanto, ele esclarece: “Mas não pensei em cumprir minha promessa, até há pouco, quando comecei a encher-me de sonhos, a dar asas à ilusões. Desse modo foi-se-me formando um mundo em torno da esperança que era aquele senhor chamado Pedro Páramo, o marido de minha mãe. Por isso vim a Comala”. (RULFO, 1969, p. 15).<sup>88</sup> A fala de Juan é muito representativa, pois mostra que não foi somente a promessa que o levou à Comala, pois, como ele mesmo comenta “não pensei em cumprir minha promessa”, ou seja, em princípio, a promessa feita à sua mãe seria apenas “da boca para

---

<sup>86</sup> O aqui e o agora de uns povoados fantasmas, habitados por pessoas que não podem ou não são capazes de trabalhar, e que consomem suas vidas dando voltas à esperança a espera do dia que tudo acabe definitivamente. “povoados habitados também – comenta Ruffinelli – por almas em pena, convertidos em uma imagem secular do purgatório”. E finaliza dizendo: “A imagem literária que compõe a obra de Rulfo – a solidão dos povoados, solidão tão marcada que neles nem há almas, e sim fantasmas, espíritos – não é uma extravagância nem a simbolização de uma solidão espiritual, se não a imagem de um realidade verificável.

<sup>87</sup>“vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.”

<sup>88</sup> 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.

fora”, sem a intenção de cumpri-lade fato. Até que “quando comecei a encher-me de sonhos, a dar asas às ilusões”, notando-se que possivelmente outras motivações levaram Juan até Comala.

Em princípio, parece que uma força maior motiva Juan a ir até Comala. Curiosamente, o nome Comala deriva da palavra “Comal” que é uma chapa, como uma assadeira, que vai direto ao fogo utilizada no México para assar *tortillas*. Aqui mostra-se novamente o caráter simbólico da escrita de Rulfo: “Aquilo [Comala] está sobre as brasas da terra, na boca mesmo do Inferno”<sup>89</sup> (1969, p. 17). Ou seja, Juan sente quase a necessidade de ir até esse lugar, não se sabe de onde ele vem, a única certeza que se tem é quanto ao seu destino final: Comala.

Juan também não sabe ao certo o caminho que tem que fazer até chegar à Comala e encontra Abundio pelo caminho: “Havia topado com ele em ‘Los Encuentros’, onde se cruzavam vários caminhos. Estive ali esperando, até que por fim apareceu aquele homem”<sup>90</sup> (RULFO, 1969, p. 16). Quando Juan pergunta para onde Abundio vai, ele simplesmente afirma: “- Vou descer, senhor. – Conhece um lugar chamado Comala? – Vou para lá mesmo”<sup>91</sup> (RULFO, 1969, p. 17) ou seja, a indicação que Comala fica para baixo rememora a analogia com o Inferno de acordo com a mitologia cristã. Associado à disposição geográfica há também a remissão ao calor: “Depois de contornar os morros, descemos cada vez mais. Deixáramos o ar quente lá

---

<sup>89</sup> Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno.

<sup>90</sup> Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre.

<sup>91</sup> - Voy para abajo, señor.

- ¿Conoce un lugar llamado Comala?

- Para allá mismo voy.

em cima e nos íamos afundando no calor puro, sem ar”<sup>92</sup> (RULFO, 1969, p. 17). Se Comala é “a boca do Inferno”, e não mais o “paraíso” antes concebido por Dolores, se todos que habitam esse lugar, no momento da chegada de Juan, estão mortos, são almas, ou ecos, como ele mesmo define, “*el ‘descenso’ de Juan al infierno bien podría interpretarse como un muerto que baja al infierno desde el inicio mismo del relato; Juan llegaría a Comala, ya muerto, como a un nuevo Hades donde tendría que morir por segunda vez*”<sup>93</sup> (PIMENTEL, 2001, p. 152-3). O que transforma Comala em um espaço de morte.

Morte das pessoas: Abundio, Juan, Eduviges, Dorotea, mas morte também de todas as formas de vida, ou de representação da mesma. Não tem ar, nem para respirar, nem ventos. Água também não existe, não tem luz, nem cor, nem nuvens no céu. Somente o calor representa esse lugar:

*Gradualmente el espacio geográfico ‘real’ se mitifica nuevamente a partir de esta imagen del purgatorio, pues hoy los que estaban vivos han muerto; la tierra también ha muerto. Paradójicamente se ha vuelto ‘tierra fértil’ para los muertos: el ‘gentío de ánimas que andan sueltas por la calle’ acaba por encerrar a los vivos, derrotándolos; ‘Son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan sus penas’ (p 67). Gradualmente la lucha del hombre contra el ‘páramo’ se ve condenada al fracaso para llegar as presente, a ‘la mera boca del infierno’*<sup>94</sup> (PIMENTEL, 2001, p. 159)

<sup>92</sup> 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.

<sup>93</sup> A ‘descida’ de Juan ao inferno bem poderia interpretar-se como um morto que desce ao inferno desde o início do relato; Juan teria chegado a Comala, já morto, como a um novo Hades onde teria que morrer pela segunda vez.

<sup>94</sup> Gradualmente o espaço geográfico “real” se mitifica novamente a partir desta imagem de purgatório, pois hoje os que estavam vivos estão mortos; a terra também está morta. Paradoxalmente se fez “terra fértil” para os mortos: a “multidão de almas que andam soltas pela rua” acaba por fechar os vivos, derrotando-os. “São tantos, e nós tão poucos, que já não há luta que fazemos para rezar para que purguem suas penas”. Gradualmente a luta do homem contra o ‘páramo’ se vê condenada ao fracasso para chegar ao presente, à “própria boa do inferno”

Desse modo, Juan rumo para Comala como objetivo inicial de encontrar seu pai, todavia o que ele encontra é a própria morte. Isso porque tudo o que havia naquele lugar morreu. Agora só existem as almas que vagam pelas ruas desertas da pequena cidade. Assim como tudo está morto, Comala, que representa esses indivíduos, que se compõem através deles e compõem a eles na mesma intensidade, também está morta. A terra se torna infértil, ou ainda “terra fértil para os mortos”, a aridez impera em um lugar que já foi sinônimo de paraíso, assim como agora a morte impera em um lugar que já foi sinônimo de vida: Comala se torna um espaço de morte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No romance *Pedro Páramo*, através das omissões, das sugestões e da fragmentariedade da narrativa são abertos múltiplos caminhos interpretativos para a obra. A produção literária de Rulfo caminha por extremos e possibilita a coexistência de tendências contraditórias. A exemplo disso tem-se o inesgotável desejo de perdão dos habitantes de Comala, como Eduviges, a irmã de Donis dentre outros, que marca o tom angustiante que perpassa todo o romance. Essa angústia é acentuada com a persistência do padre Rentería em negar-lhes o perdão, transformando esse sentimento, em princípio individual, em uma dor coletiva. A impossibilidade das almas encontrarem a paz condena-os à danação eterna e Comala torna-se então um espaço de punição e sofrimento. Assim, os pontos extremos se entrecruzam e tornam a vida e a morte uma das grandes temáticas do romance.

*Pedro Páramo* caminha pelo limiar da vida e da morte. Vivos e mortos se comportam de maneira muito semelhante e lado a lado, desorientando o leitor que acompanha a transgressão, tanto no nível topográfico, como no nível existencial. A voz do narrador – não sempre único, mas principal – abre lacunas entre o leitor e o enredo. A ausência de laços diretos ligando as personagens obriga o leitor a preencher os vazios deixados e, desta maneira, entrelaça sua reflexão com o que foi escrito.

O espaço, em *Pedro Páramo*, não pode ser visto apenas como lugar onde se passa o enredo, mas na forma como esse espaço é percebido e representado pelos sentimentos humanos. Assim, as personagens não só habitam em Comala, mas o espaço é elemento fundamental para compor o perfil existencial dessas personagens. Dolores Preciado, por exemplo, é construída para o leitor segundo as lembranças do filho sobre os comentários da mãe acerca de Comala. Pedro Páramo, a figura máxima de Comala,

se vê intimamente ligado a ela, enquanto ele se mantém ativo e poderoso o vilarejo segue vivo e verdejante, ao passo que quando o latifundiário abre mão da própria vida, condena a vila à mesma sorte.

Dessa forma, o tempo-espaço de Comala se constitui à medida que as personagens se relacionam uma com as outras e ainda com os elementos espaciais que a cercam: animais, plantas, solo, vento etc. Tem-se então que a personagem se constitui através da relação com o outro, sendo esse outro humano ou não humano. Logo, a personagem se delimita em um **ser-com**, pautado na teoria existencialista que vê o ser humano através do modo como ele se relaciona e se constitui com os elementos a sua volta. Entendendo, também, que o indivíduo é livre, portanto as escolhas que ele faz são de sua inteira responsabilidade, bem como as consequências que ela traz. Lembrado que ao compor-se cada homem compõem também toda a humanidade, uma vez que se configura por ser um **ser-no-mundo** e esse mundo é criado através dessas relações, de maneira subjetiva. Assim, cada indivíduo espacializa os elementos com os quais ele se relaciona a fim de criar um universo próprio.

Foram utilizados os estudos ecocríticos, uma vez que essa teoria foca nessa relação do ser humano com seu meio, independente de qual seja essa relação ou de como ela se configura, pois, como afirmado anteriormente, cada indivíduo cria seu próprio espaço. Em *Pedro Páramo*, o meio e o ser humano se complementam enquanto identidade. Com isso, a presente dissertação teve como intuito trazer à tona a percepção do meio ambiente através da literatura. A ecocrítica à medida que vê a interação homem/terra/animal, visa um olhar sobre o espaço, evidenciando a inter-relação do ser humano com ele.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ANTOLIN, Francisco. **Los espacios en Juan Rulfo**. Miami: Ediciones Universal, 1991.

ARENAS SAAVEDRA, Anita. **Juan Rulfo, el eterno**: caminos para una interpretación. Maracaibo: Ediciones Astro Data S.A. 1997.

ARMAS, Isabel de. Todos llevan su dolor a cuestras. In: **Cuadernos hispanoamericanos**. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. n° 421-3, jul/sept.1985.

PIMENTEL, Luz Aurora. **El espacio en la ficción. Ficciones espaciales**: la representación del espacio en los textos narrativos. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

BACHELARD, Gaston, **A poética do espaço**. Trad. Roberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal, Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa**: una introducción a la narratología. 3° ed. Madrid: Cátedra, 1990.

BLANCO AGUINAGA, Carlos. Realidad y estilo de Juan Rulfo. In: **Juan Rulfo - Los caminos de la fama pública**: Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos. El factor religioso en la obra de Juan Rulfo. In: **Cuadernos hispanoamericanos**. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. n° 421-3, jul/sept.1985.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e Literatura**: introdução à topoanálise. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS\\_FILHO.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf). Acessado em 12/04/2013.

BOSCHI, Liliana Befumo. La locura de Susana San Juan. In: **Cuadernos hispanoamericanos**. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. n° 421-3, jul/sept.1985.

BURNS, Archibald. La unción y la gallina. In: **Juan Rulfo - Los caminos de la fama pública: Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CARPEAUX (colocar a introdução do Pedro Páramo)

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 13° Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHUMACERO, Alí. El “Pedro Páramo” de Juan Rulfo. In: **Juan Rulfo - Los caminos de la fama pública: Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

CRUZ, Salvador de la. “Pedro Páramo”. In: **Juan Rulfo - Los caminos de la fama pública: Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

DELPRAT, Francois; LEMOGODEUC, Jean-Marie; PENJON, Jacqueline. **Literaturas de América Latina**. Trad. Emmanuel Biset. Córdoba: Universidade Nacional de Córdoba, 2011.

FERNÁNDEZ, Sergio. Una nueva manera de hacer poesía. In: **Juan Rulfo - Los caminos de la fama pública: Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

FIALLEGA, Cristina. “**Los muertos no tienen tiempo ni espacio**”: el cronotopo en Pedro Páramo. In: KARIC, Pol Popovic; PÉREZ, Fidel Chávez (org). **Juan Rulfo: perspectivas críticas**. México: Siglo XXI, 2007.

FRENK, Mariana. “Pedro Páramo”. In: **Juan Rulfo - Los caminos de la fama pública: Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

FUENTES, Carlos. “Pedro Páramo”. In: **Juan Rulfo - Los caminos de la fama pública: Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Trad. Vera Ribeiro. Brasília: UnB, 2006.

GENETTE, Gerald. **Fronteiras da narrativa**. In: BARTHES, Roland (org.). **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1973.

GUTIÉRREZ VEGA, Hugo. Las palabras, los murmullos y el silencio. In: **Cuadernos hispanoamericanos**. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. n° 421-3, jul/sept.1985.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

JOZEF, Bella. **Romance hispano-americano**. São Paulo: Ática, 1986.

LIBANORI, Évely Vânia. **A construção do espaço em Ópera dos Mortos, de Autran Dourado, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo**. Tese de Doutorado. UNESP Assis. 2006.

MANRIQUE, Miguel. As orillas de la vida y de la muerte. In: **Cuadernos hispanoamericanos**. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. n° 421-3, jul/sept.1985.

MATAMORRO, Blas. **El nombre del padre**. In: **Cuadernos hispanoamericanos**. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. n° 421-3, jul/sept.1985.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Sintra: Publicações Europa-América, 1970.

OLSON, Robert. **Introdução ao existencialismo**. São Paulo: Basiliense, 1969.

ORTEGA GALINDO, Luis. **Expresión y Sentido de Juan Rulfo**. Madrid: José Porrúa Turanzas, s/d.

PIMM, Stuart. **Terras da Terra: o que sabemos sobre o nosso planeta**. Londrina: Planta, 2005.

POLIC BOBIC, Mirjana. La recepción del personaje en Pedro Páramo. In: **Cuadernos hispanoamericanos**. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. n° 421-3, jul/sept.1985.

RAMA, Angel. **Transculturación narrativa en América Latina**. 2° Ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

REYES NEVARES, Salvador. Los libros, “Pedro Páramo”. In: **Juan Rulfo - Los caminos de la fama pública: Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México.** México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

RIUS FÁCIUS, Antônio. **Méjico Cristero.** México: Editorial Pátria, s/d.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo. **El arte de Juan Rulfo.** México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965.

RODRIGUEZ LUIS, Julio. **La función de la voz popular en la obra de Rulfo.** In: **Cuadernos hispanoamericanos.** Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. n° 421-3, jul/sept.1985.

ROSADO, Juan Antonio; CASTAÑÓN, Adolfo. **Los años cincuenta: sus obras e ambientes literarios.** In: PERERA, Manuel Fernández (org). **La literatura mexicana del siglo XX.** México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo.** Barcelona: RM, 2009.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo.** Trad. Jurema Finamour. São Paulo: Brasiliense, 1969.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo.** Trad. Vergílio Ferreira et al. In: PESSANHA, José Américo Motta (Coord.). **Sartre.** São Paulo: Abril Cultural, 1987.

SARTRE, Jean Paul. **O ser e o nada.** Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SOUTO ALABARCE, Arturo. Juan Rulfo, el mejor cuentista de México. In: **Juan Rulfo - Los caminos de la fama pública: Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México.** México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural.** Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TORRES, Maximiliano. **O ecofeminismo: um termo novo para um saber antigo.** In: **Revista Terceira Margem.** Disponível em: [http://www.letas.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero20/Terceira%20Margem\\_n20\\_site.pdf](http://www.letas.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero20/Terceira%20Margem_n20_site.pdf) acesso em 20 de julho de 2011.