

Murmúrios no Sepulcro Ponto de vista em *Pedro Páramo*

Jefferson Cardoso Oliveira¹ (UFPB)

Resumo:

*Das epopéias gregas à ficção científica, o insólito está representado na literatura em narrativas que transgridem, em variados níveis, concepções preestabelecidas do que consideramos real. Tais relatos nos remetem ao fantástico e ao maravilhoso. Um dos recursos recorrentes em narrativas fantásticas é a aparição de seres que retornaram da morte e estão a vagar entre os vivos. Propomo-nos, com este artigo, a analisar alguns dos aspectos referentes ao cambiante ponto de vista das almas penadas que povoam o romance *Pedro Páramo* do escritor mexicano Juan Rulfo. Para Robert Scholles e Robert Kellogg, o controle da ironia narrativa, que acontece através da disparidade de compreensão entre personagens, narrador, leitor e da distinção entre o narrador e o autor, é a principal função do ponto de vista. É por meio do cambiante ponto de vista dos narradores defuntos de Comala, cidade fantasma criada por Juan Rulfo em *Pedro Páramo*, que o autor mexicano tece uma narrativa em que os limites entre vida e morte, real e ilusório, se rompem.*

Palavras-chave: Pedro Páramo, Juan Rulfo, Fantástico, ironia, Ponto de Vista.

1 Introdução

Nas páginas iniciais de *Pedro Páramo* nos deparamos com uma narrativa aparentemente linear em que espaço e tempo estão solidamente definidos para que possamos acompanhar sem maiores dificuldades a história que vai sendo narrada pela personagem Juan Preciado. A pedido da mãe moribunda, Juan Preciado vai ao povoado de Comala em busca de suas origens e para conhecer seu pai: “Não deixe de ir visitá-lo [...] — Não peça nada a ele. Exige o que é nosso.” (RULFO, 2006, p. 15). Mas essa simplicidade logo desaparece, pois o romance vai trilhando caminhos diferentes por meio de sendas fantásticas e fantasmagóricas, se transformando pouco a pouco em uma metáfora espaço-temporal (ZAPATEIRO, 2009).

A morte é uma das temáticas principais e permeará todo o romance, sua sombra e seus desdobramentos estarão sempre presentes. Tema caro a cultura mexicana, a “indesejada das gentes” e sua forte simbologia encontram as mais diversas manifestações no romance, universo lúgubre e surreal, repleto de várias das características que se tornariam *sine qua non* para o realismo mágico, movimento literário que se destacaria durante as décadas de 60 e 70 na América Latina. Dentre as principais características desse movimento estão a normalidade com que fatos fantásticos são tratados pelos personagens, distorções e deslocamentos do tempo e do espaço, além de diversas modificações em aspectos comuns do cotidiano, em que eventos sobrenaturais ou fantásticos são inseridos naturalmente nas experiências dos personagens.

Pedro Páramo foi lançado em 1955 e é o único romance do escritor mexicano Juan Rulfo. Autor de uma obra muito curta, suas histórias são caracterizadas pela moderação nos modos narrativos e pelo polimento excessivo do texto, fato que ocasionaria os diversos cortes, mudanças e reestruturações a que o romance foi submetido em sua gestação. Rulfo arquitetou uma narrativa fragmentada e repleta de elipses, as quais o autor costumava se referir como silêncios, valorizando o que não era obviamente explicitado pelos narradores/personagens em face de intrusões autorais evidentes e repletas de descrições muito detalhadas. Isto pode ser observado tanto em seu primeiro livro, a coletânea de contos lançada em 1953 intitulada *El Llano en Llamas* como em *Pedro Páramo* que inicialmente teria cerca de trezentas páginas, mas acabou sendo publicado com apenas cento e vinte e sete.

As primeiras publicações de Juan Rulfo foram inicialmente recebidas pela crítica literária mexicana como regionalista. Mas, pouco depois do lançamento de seu romance, esses críticos não sabiam mais como classificá-la, dada a diversidade de temas e principalmente a forma como eles eram evocados em suas histórias, que capturavam magistralmente, “com técnicas de escrita especialmente audazes e modernas em seu tempo [...]” (NEPOMUCENO, 2008, p.7), um México rural, abandonado e violento. Essas histórias retratavam um país devastado por anos de colonização cruel e pelas diversas guerras realizadas no período que sucedeu a Revolução Mexicana. Rulfo estruturou a história criando habilmente a ilusão de que os seus personagens agiam e se expressavam “livremente”, tentando eximir ao máximo a presença de um narrador onisciente/intruso mediando a narrativa. Isso gerou no romance uma confluência de vozes entre narradores e personagens que causaria em diversos momentos do romance certa dificuldade para o leitor interpretar algumas passagens da história e também para identificar a focalização ou ponto de vista que estava sendo adotado naquele momento.

2 Um breve olhar sob o ponto de vista

As análises, bem como as teorias relacionadas ao ponto de vista na arte narrativa, são conceituadas de diversas formas, dependendo do teórico ou crítico. De acordo com o Dicionário de teoria narrativa, termos como focalização (G. Genette), visão (J. Pouillon e T. Todorov), restrição de campo (G. Blin) e foco narrativo (estudos de proveniência brasileira) são utilizados para designar os estudos relacionados à “[...] teoria e análise do discurso narrativo” (REIS & LOPES, 1998, p.246). O conceito ponto de vista, preferido “[...] sobretudo por teóricos e críticos anglo-americanos” (1998, p.246), foi utilizado no texto que serviu de embasamento teórico à nossa discussão, elaborado pelos autores Robert Scholes e Robert Kellogg. Vale lembrar que além das classificações listadas acima, há ainda em estudos relacionados ao ponto de vista o conceito denominado “ótica” que, segundo Maria Lúcia dal Farra, compreenderia todas essas abordagens “numa perspectiva mais ampla”. De um modo geral, os estudos sobre ponto de vista consideram apenas o olhar do narrador, com exceção do teórico Booth. A autora ainda aponta que a inconstância do ponto de vista ao longo de uma obra com possíveis alterações do foco inicialmente adotado, tornará qualquer classificação ou subclassificação inexata.

Robert Scholes e Robert Kellogg, ao afirmarem que existem na arte narrativa quatro pontos de vista (dos personagens, do narrador, do leitor e da distinção entre o narrador e o autor) seriam parte da exceção citada acima por dal Farra, que não considera apenas o olhar/ponto de vista do narrador. Segundo esses dois autores, a desigualdade entre essas quatro perspectivas/olhares será manipulada pelos artistas narrativos para causar os mais diversos efeitos. A disparidade de compreensão entre essas perspectivas resultará na ironia narrativa, que passa a existir no momento em que um dos agentes dessas quatro perspectivas recebe mais ou menos informações que outro em uma determinada situação.

“O controle da ironia, é uma das principais funções do ponto de vista” (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p.170). A ironia poderá estar presente de forma simples, como na *Ilíada*, em exemplo dado por Scholes e Kellogg. Neste caso, a ironia nos permite saber que Atena está enganando Heitor levando-o a pensar que ele não está sozinho durante sua luta contra Aquiles, fazendo nossa simpatia por Heitor aumentar, mas ao mesmo tempo nos preparando emocionalmente para sua iminente derrota. Essa ironia também poderá aparecer de forma bem mais complexa como veremos no romance *Pedro Páramo*, objeto de nossa análise.

Um dos aspectos relevantes do estudo sobre o ponto de vista proposto por Scholes e Kellogg está no problema da autoridade do narrador, que servirá como ponto de partida para extensa análise

que começa na narrativa mítica ou tradicional¹, passa pelo período final dos tempos romanos² e a cultura literária da Idade Média. Aí teríamos o domínio da narrativa tradicional que impossibilitaria o crescimento e desenvolvimento da maioria das formas narrativas que hoje são conhecidas. Apenas no final da Idade Média e na Renascença é que manifestações literárias como o picaresco³ seriam cruciais para gerar “uma atitude mais cética para com a veracidade da narrativa [...] que já não podia ser tranquilamente atribuída à tradição” (1977, p. 177). É nesse contexto que surgirá Dom Quixote, uma obra elucidativa para a “compreensão do início do romance como forma literária” (1977, p. 177). Em pertinente análise da monumental obra de Cervantes, Scholes e Kellogg apontam momentos na obra que estariam nas origens de diversos avanços e inovações relacionadas ao tratamento e manejo do ponto de vista. O principal deles está na relação de oposição entre poeta/romancista (“bolo ficcional” de idealismo) e historiador (“pão empírico” de realismo) que fora “vital para toda concepção do livro” (1977, p. 178). Há nessa relação uma crítica contínua ao idealismo dos romancistas, e os historiadores são advertidos quanto aos abusos “de seus domínios”. No capítulo 47 da primeira parte do romance há uma afirmação sobre verossimilhança e imitação⁴ onde o narrador deixa claro que nas narrativas não se deve excluir “[...] o impossível, contanto que se possa fazê-lo parecer possível” (1977, p. 178). Em Dom Quixote estão algumas das chaves para se desvendar e entender a ascensão do romance como forma literária predominante. É nesse período, século XVII, que se intensificou a busca por novas soluções estéticas e por meios de combinar com eficiência “técnicas de narração empíricas e ficcionais” (1977, p.170). Explorando a polaridade fatural x ficcional, os autores dão continuidade à análise numa tentativa arriscada e por vezes confusa, como eles próprios ressaltam, que consiste em tentar classificar por meio dos tópicos Testemunha Ocular, O Histor e outras situações narrativas e O Conceito de Onisciência as inúmeras posições que o narrador poderá assumir. Os destaques neste momento da análise estão nas considerações sobre a perspectiva do leitor e da relação autor/narrador nos diversos exemplos utilizados pelos autores.

Dos três tópicos apresentados, o narrador do tipo Testemunha Ocular e suas variações, se mostrou o mais interessante para a nossa pesquisa. Esse tipo de narrador pode ser empregado em grande diversidade de situações e seu olhar poderá estar voltado para o interior do personagem, sendo ele próprio o cerne da narrativa, ou para o exterior, direcionado “a outros personagens ou a própria cena social” (1977, p.180). Nessa forma narrativa, as considerações do personagem serão análogas ao ponto de vista estando ambos intimamente ligados. Outro fato que deve ser levado em consideração sobre este tipo de narração é a aceitação de certas limitações, entre elas a visão limitada do narrador, que conhece apenas uma mente — a sua.

Segundo os autores, tais limitações vêm sendo suplantadas desde Apuleio e começam a se intensificar no século XIX, período propício às mais diversas experimentações com o ponto de vista, como demonstram os exemplos *Bleak House*, de Dickens e *Madame Bovary*, narrativa em que

¹ Período no qual os eventos relatados na narrativa fazem parte de um passado distante em que a própria tradição outorgava a autoridade ao narrador, mas ao mesmo tempo lhe limitava a flexibilidade em relação aos fatos.

² Época em que várias possibilidades de se estabelecer a autoridade de uma narrativa já haviam sido utilizadas por artistas narrativos como Tácito, Virgílio, Ovídio, Petrônio, Apuleio e Agostinho.

³ *Satíricon*, apesar de ser uma obra de 60 d.C., portanto, ainda da Roma antiga, é um dos títulos mais relevantes dessa forma literária, assim como *Orlando Furioso* e *Lazarillo de Tormes*.

⁴ “É necessário casar a fábula enganosa à compreensão do leitor, escrevendo de modo a tornar aceitável o impossível, encobrendo monstruosidades, mantendo a atenção em suspenso e em estado de expectativa, satisfeita e divertida ao mesmo tempo, afim de que admiração e entretenimento sigam juntos lado a lado e todas estas coisas ninguém as poderá realizar se evitar a verossimilhança e representação da natureza (de la verisimilitud y de la imitación), na qual consiste a perfeição de coisas escritas.” (Cervantes apud Scholles; Kellogg, 1977, p.179).

Flaubert estabelece uma ligação sem emendas entre dois pontos de vista⁵. O século XX foi profuso em experiências com o ponto de vista como se pode ver no exemplo *Absalão, Absalão* de Faulkner, que adotou uma versão com modificações pessoais do narrador testemunha ocular ao dividir o ponto de vista através de narradores múltiplos⁶, recurso esse utilizado por Juan Rulfo em *Pedro Páramo*. Outro recurso que se baseia na testemunha ocular e que é bastante usado na narrativa moderna, inclusive em *Pedro Páramo*, é o artifício da testemunha ocular que não merece confiança:

“Esse recurso empresta um aspecto especialmente irônico a toda uma narrativa, colocando sobre os ombros do leitor um fardo especial de deleitável raciocínio à medida que ele procura compreender aquilo que o próprio personagem que está contando a história não entende (1977, p.185).

Partindo da citação acima e com base nas considerações teóricas já expostas podemos de fato prosseguir com a análise.

3 Ponto de vista em *Pedro Páramo*

Pedro Páramo é um romance iniciado por uma busca: “Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo” (RULFO, 2008, p. 15). Segundo Alejandro Carreño, o tema do filho que parte para encontrar o pai é forte mito na narrativa mexicana. É desse filho, que se chama Juan Preciado, narrador em primeira pessoa, que teremos o ponto de vista inicial. Até sabermos que seu relato é de fato um diálogo entre mortos, nós chegamos a acreditar por alguns momentos que a história terá andamento linear, com tempo e espaço definidos empiricamente e com um narrador simples, do tipo testemunha ocular, que merece confiança narrando fielmente os fatos que vivenciara. No entanto, em certo fragmento mais a frente é revelado ao leitor que a narrativa estava sob o ponto de vista de um narrador defunto. Ele relatava suas experiências em um diálogo numa cova compartilhada com outra personagem, com quem dividia sua condição de finado. Esta mesma personagem teria ajudado a enterrá-lo ali, naquela cova agora compartilhada pelos dois onde se passa o colóquio:

– Está querendo que eu acredite que o que matou você foi a sufocação, Juan Preciado? Eu encontrei você na praça, muito longe da casa de Donis, e comigo também estava ele, dizendo que você se fazendo de morto. Nos dois arrastamos você até a sombra do portal, já bem teso retorcido daquele jeito em que morrem os morrem de medo [...] Você está vendo, nos enterramos você [...] fui enterrada na mesma sepultura que você [...] (RULFO, 2008, p. 69-73).

O “diálogo” que abre o romance será entrecortado em vários momentos por um bruxuleante misto de monólogos, relatos, lembranças e murmúrios de outros personagens também já mortos, inclusive os de um discretíssimo narrador onisciente/onírico que será responsável por unir as três linhas que se delineiam de forma mais aparente no emaranhado de histórias que vão compondo a complexa estrutura da narrativa. Em momentos de revelação como os que se passam no trecho citado acima, podemos constatar de forma explícita a ironia narrativa proposta por Scholes e Kellogg e que foi tão habilmente manipulada por Rulfo em seu romance: “[...] na medida em que o personagem narrador é diferenciado do autor abre-se uma brecha irônica, e na medida em que o personagem narrador é diferenciado de si mesmo como participante dos acontecimentos, aparece outra brecha irônica.” (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p.180).

Um bom exemplo do recurso do narrador-defunto encontra-se em *Memórias Póstumas de Brás*

⁵ O romance começa a ser narrado por uma “aparente” testemunha ocular que narra atentamente um momento da infância de Charles Bovary, logo se transformando em “espírito desencorpado” a revelar segredos e pensamentos dos personagens. Em seguida, este desaparece da narrativa.

⁶ “A tendência dos escritores modernos para multiplicar os narradores ou contornar as restrições da narração testemunha ocular empírica são sinais da decadência do “realismo” como força estética na narrativa.” (1977, p. 185)

Cubas. Contudo, neste romance, Machado de Assis orienta o seu leitor, antes mesmo de iniciar sua narrativa, em irônica dedicatória do narrador: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas” (1997, p.10). No romance *A Varanda do Frangipani*, do moçambicano Mia Couto, também encontramos o ponto de vista de um finado. Nesta obra, a narrativa transcorre sob a perspectiva dupla — desincorporada e incorporada — de um xipoco, espírito que encarna num detetive que vai investigar um assassinato nas proximidades do local onde aquele fora enterrado. E por meio das “saídas e entradas” desse espírito no corpo do detetive, que se chama Izidine Naita, o tal xipoco nos transmite não apenas seu ponto de vista, mas nos deixa compartilhar do ponto de vista do detetive também, já que tem acesso às suas experiências, emoções e sensações. Em Pedro Páramo, Rulfo não é tão direto quanto Machado em relação ao direcionamento/tratamento do ponto de vista de seu romance, entretanto, por meio de *foreshadowing*⁷ — traço estilístico que permeará toda a obra — Rulfo oferece aos seus leitores dados bastante valiosos para a compreensão da narrativa e da situação em que se encontram os personagens. Vale lembrar que na terminologia de Gérard Genette, esse recurso é denominado prolepse.

Um desses *foreshadowings* pode ser encontrado no segundo fragmento do romance numas das lembranças que Juan Preciado, o primeiro narrador/personagem, tem de uma fala de sua mãe: “O caminho subia e descia ‘sobe ou desce conforme se vai ou vem. Para quem vai sobe; para quem vem desce’” (RULFO, 2008, p. 16). Perceberemos que o trecho ‘para quem vem (para Comala) desce’, tem grande valor simbólico, na voz de sua mãe já morta, antecipando ao leitor o purgatório ao qual se encaminha o narrador, pois, se observarmos o significado do nome do vilarejo Comala, que vem de comal, temos o equivalente ao início de uma descida ao Averno: “Na reverberação do sol, a planície parecia uma lagoa transparente, desfeita em vapores por onde se transluzia um horizonte acinzentado” (2008, pp. 16-17).

Mas esses *foreshadowings*, conforme já foi dito, não são tão óbvios, e no exemplo dado acima, as informações implícitas sobre o tipo de lugar que aguarda Juan Preciado acabam por se camuflar de forma bastante eficaz sob o ponto de vista idealizado que sua mãe lhe passava de sua cidade natal, conforme os trechos abaixo: “Existe, passando o desfiladeiro dos Colimotes, a vista muita bela de uma planície verde, um pouco amarelada por causa do milho maduro. Desse lugar a gente vê Comala, branqueando a terra, iluminando a terra durante a noite” (2008, p. 16); “A cor da terra, o cheiro da alfafa e do pão. Uma cidade que cheira a mel derramado” (2008, p. 30); “[...] É a mesma hora em que se abrem os fornos e cheira a pão recém-assado. E de repente o céu pode troar. Cair a chuva. Pode chegar a primavera” (2008, p. 58); “Lá você vai encontrar a minha querência o lugar que eu amei” (2008, p. 70).

Os trechos nos quais aparecem as recordações acima estão grafados em itálico no romance e é por essa marca textual que identificamos o ponto de vista de Dolores Preciado, que aparece inicialmente nas recordações de seu filho durante o início da jornada e que depois são inseridos naturalmente na forma de murmúrios, conforme Preciado vai adentrando e conhecendo melhor a cidade e as almas em pena. Estes murmúrios fazem parte de uma técnica usada por Rulfo e é por meio deles que a história é sustentada⁸. Foram os murmúrios, conforme dito pelo próprio Preciado, a causa de sua morte. E também foram esses tais murmúrios que o guiaram até Comala: “[...] talvez porque minha cabeça viesse cheia de ruídos e de vozes. De vozes, sim. E aqui, onde o ar era escasso, ouviam-se melhor essas vozes. Ficavam dentro da gente pesadas” (2008, p. 20).

As personagens de *Pedro Páramo* não são submetidas a análises ou julgamentos como geralmente acontece nos romances com a estética realista/naturalista, surgem, narram sua porção e desaparecem. Alguns desses narradores/personagens retornam à narrativa, outros não. Além disso,

⁷ Antecipação discreta de determinado evento ou eventos futuros na obra.

⁸ Antes de escolher *Pedro Páramo* para título definitivo de seu romance, Rulfo chegou a chamá-lo de *Los Murmullos* (os murmúrios).

são raras as descrições físicas ou detalhamentos sobre os personagens que permitam identificá-los imediatamente, o que de certo modo dificulta a percepção das mudanças de voz e, conseqüentemente, do ponto de vista entre seus narradores ao longo dos fragmentos⁹ que compõem a obra. Marcas textuais como travessões e aspas, devem ser observadas com bastante atenção em determinados trechos, pois podem ser a chave para desvendar quem está com a voz naquele momento da narrativa. A ausência de caracterização dos personagens é, de certa forma, compensada pela forte carga simbólica que seus nomes possuem. Tomemos como exemplo o personagem título, Pedro Páramo: Pedro significa pedra; Páramo significa terra árida, dura, inabitada, lugar frio.

O ponto de vista de Juan Preciado permanece no centro da narrativa até o sexto fragmento, momento em que um narrador onisciente, em terceira pessoa – não identificado – sutilmente assume seu lugar por um breve momento, para nos dar a oportunidade de ter o primeiro contato com o personagem Pedro Páramo. Esse narrador onisciente quase passa despercebido pelo leitor, devido a sua forma poética e onírica de narrar, que vai se entrelaçando suavemente na tessitura dos diálogos por meio de uma linha bastante tênue durante momentos fundamentais da história. O ponto de vista de Páramo surge num diálogo que acontece em sua casa, durante sua infância. Esses diálogos que aconteceram na sua infância vão sendo intercalados por seus murmúrios de adulto sobre a sua amada Susana San Juan: “A centenas de metros, acima de todas as nuvens, além, muito além, de tudo, você está escondida, Susana. Escondida na imensidão de Deus, atrás de sua Divina Providência, onde não consigo alcançar você nem ver você e onde minhas palavras não chegam” (2008, p. 25).

Num outro fragmento mais adiante, ainda sobre sua infância, surge em diálogo com a sua avó, um importante *foreshadowing* sobre o destino de Pedro Páramo: “ Pois que se resignem os outros, vó; eu não sou de resignações. Você e as suas esquisitices! Sinto que você vai se dar mal, Pedro Páramo” (2008, p. 32). Em seguida, a narrativa retorna ao ponto de vista de Juan Preciado e nós o vemos em diálogo com a personagem Eduviges¹⁰. Neste fragmento, a conversa acontece entre uma morta que relata a um vivo¹¹ uma experiência que vivenciara com um morto¹², mas esta experiência que está sendo relatada aconteceu no passado, quando a personagem ainda estava viva¹³. Este diálogo nos dá uma pista dos eventos que aguardam Juan Preciado em sua busca. Há também nesse diálogo uma brecha irônica aberta pela pergunta feita por Eduviges no final desse fragmento:

“– alguma vez você ouviu o queixume de um morto? – ela me perguntou

– Não, dona Eduviges.

– Melhor para você” (2008, p. 35).

A personagem Damiana Cisneiros surge substituindo Eduviges Diada na sequência de almas penadas que estabelecem contato com Preciado. Por meio de seu diálogo, ela também relata uma experiência com alguém que já morreu, porém, essa experiência¹⁴, diferentemente da que foi relatada por Eduviges, aconteceu “recentemente” (lembrando que o tempo e o espaço referidos nesses diálogos estão configurados no contexto da diegese), no meio do caminho, pouco antes dela se encontrar com Juan Preciado. Em seu diálogo, fica claro que o ponto de vista no mundo dos mortos

⁹ Juan Rulfo optou por dividir seu romance em fragmentos que são iniciados em VERSALETE em vez da tradicional divisão por capítulos.

¹⁰ No início do romance, quando da chegada de Juan Preciado à cidade, o tropeiro Abúndio, seu meio irmão, indica uma pensão para ele. Eduviges era a dona da pensão.

¹¹ Nesse momento da narrativa ainda não havia sido revelado ao leitor que Juan Preciado estava morto e relatando, em diálogo com Dorotea, sua chegada a Comala, quando ainda estava vivo.

¹² O morto em questão é Miguel Páramo, único filho bastardo a receber o sobrenome do pai.

¹³ No momento desse diálogo com Preciado a personagem Eduviges já havia cometido suicídio.

¹⁴ A experiência aconteceu com a irmã de 12 anos da personagem.

pode ser tão limitado quanto o dos vivos:

“— A senhora também recebeu aviso de minha mãe dizendo que eu ia vir? — perguntei.

— Não. E aliás, o que foi feito de sua mãe?

— Morreu — disse.

— Já morreu? E de quê?

— Eu não soube de quê. Talvez de tristeza. Suspirava muito.

— [...] Achei que a senhora tinha ficado sabendo.

— E por que eu haveria de saber? Faz muitos anos que eu não sei de nada” (2008, p. 35).

Logo depois desse diálogo surgem trechos que costumam confundir o leitor, pois o ponto de vista passará para alguns dos moradores de Comala. O primeiro diálogo é ouvido por Preciado na forma de murmúrio, sons de vozes que ele ainda não compreende e que não consegue identificar. E, em seguida, os outros diálogos entre os moradores de Comala vão aparecendo naturalmente por meio da continuação desses murmúrios. Esses moradores relatam fatos do passado que ocorreram enquanto Pedro Páramo¹⁵ estava no poder, são diálogos do povo da cidade e que não estão inseridos diretamente no centro do enredo, mas periféricamente, emoldurando-o. Daí a sensação de confusão gerada por esses diálogos. Até o momento em que Juan Preciado “morre”, ou melhor, toma consciência de que está morto, percebemos que seu ponto de vista é intercalado por um narrador onisciente que sutilmente dará suporte para a construção da totalidade da fábula de Pedro Páramo, que, de todas as histórias que vão se intercalando, é a que está construída de forma mais linear na obra. No momento inicial do romance, são mostrados momentos de sua infância, alguns deles já citados aqui, e mais adiante vão se interpolando junto ao ponto de vista de Preciado os momentos decisivos na constituição da personalidade de Páramo, como o assassinato de seu pai, Lucas Páramo e tudo que decorrerá desse infortúnio, passando pelo seu auge, decadência e sua morte no final do romance.

Ao revelar a Juan Preciado — e também ao leitor —, que ele está morto, e que, além disso, está dividindo a mesma tumba que ela, a personagem Dorotea passa a ser uma espécie de guia para Preciado, aconselhando-o e ajudando-o a reconstituir a história do seu pai a partir do emaranhado de murmúrios, memórias e vozes que ele ouve. Nesse momento, fica claro que Preciado passa a adquirir informações sobre Pedro Páramo numa medida aproximada a do leitor que também as vai obtendo naquele momento. Ambos, Juan Preciado e leitor, compartilham quase o mesmo ponto de vista, exceto pelo narrador onisciente que ao se inserir na narrativa oferece automaticamente certa vantagem ao ponto de vista do leitor.

Depois desse momento de revelações no diálogo que está acontecendo entre a personagem Dorotea e Juan Preciado, este passa a ouvir um murmúrio que não consegue identificar, saído do túmulo de Susana San Juan, que fica próximo à sua cova. O ponto de vista dessa personagem revelará um lado sensual e ambíguo da narrativa, trazido por meio dos relatos e devaneios contidos em seus murmúrios. Temos acesso às suas lembranças, algumas idealizadas, outras lascivas, mas o que prevalece é a visão de um mundo triste e deformado, um mundo permeado pela morte e pelas tragédias pessoais, como a insinuada relação incestuosa com o seu pai e a morte precoce de sua mãe e depois, a de seu amado marido. Além disso, diferentemente de alguns personagens, ela sabe e afirma explicitamente que está morta: “Estou aqui, virada para cima, pensando naquele tempo para esquecer minha solidão. Porque não estou deitada na cama de minha mãe, mas dentro de um caixão negro como o que se usa para enterrar os mortos” (2008, p. 88).

O diálogo entre Preciado e Dorotea sobre os murmúrios de Susana San Juan e de outros

¹⁵ Pedro Páramo era o cacique daquelas terras, termo equivalente a coronel no Nordeste do Brasil.

moradores de Comala que também estavam enterrados nas proximidades, formarão junto com as sutis intervenções do narrador onisciente a parte final do romance. Nesse momento final se intercalarão os pontos de vista de Susana San Juan e do narrador onisciente, que juntos reconstituirão a história de Pedro Páramo até sua morte.

Conclusão

Para os teóricos Scholes e Kellogg o ponto de vista tem como principal função o controle da ironia narrativa, que acontece através da disparidade de compreensão entre o que eles consideram os quatro tipos de ponto de vista (dos personagens, do narrador, do leitor e da distinção entre o narrador e o autor). Ao adotar um ponto de vista multifacetado em seu romance, Rulfo transformou seus narradores defuntos em intermediários que proporcionam total liberdade aos personagens para que estes manifestem suas experiências livremente.

A ambientação da narrativa e seu caráter fantástico e sobrenatural estão refletidos amplamente na peculiar estrutura do romance. Estrutura que permitiu aos personagens de Juan Rulfo trânsito livre através de um fluxo de tempos e espaços distintos. Todo esse tráfico abriu uma série de brechas irônicas manipuladas habilmente por meio do controle do ponto de vista dos narradores e personagens e, principalmente, do leitor de *Pedro Páramo*

Referências Bibliográficas

- 1] ANDERSON, Danny J. **The Ghosts of Comala: Haunted Meaning in Pedro Páramo**, An introduction to Juan Rulfo's *Pedro Páramo*. Texas, 2007. Disponível em: <<http://www.utexas.edu/utpress/excerpts/rulped-intro.html>> Acesso em: 15 jul. 2010.
- 2] CARREÑO, Alejandro. Los narradores de Pedro Páramo. **Monografias.com**. Disponível em: <<http://www.monografias.com/trabajos15/pedro-paramo/pedro-paramo.shtml>> Acesso em: 30 jul, 2010.
- 3] CHIAPPINI, Ligia; LEITE Moraes. **O foco narrativo ou A polemica em torno da ilusão**. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios).
- 4] DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 47).
- 5] FELL, Claude (Coord.). **Juan Rulfo, Toda La Obra: edición crítica**. 2ª ed. Madrid: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17).
- 6] FIORUSSI, André, A mentira bem contada: voz narrativa e verossimilhança nos romances de Rosa e Rulfo. **Revista Literatura em Debate**, Frederico Westphalen, vol.1 n.1, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/>> Acesso em: 30 jul, 2010.
- 7] LLOSA, Mario Vargas, **A verdade das mentiras**. Tradução de Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.
- 8] PAREDES, Ramon. Confusion, the Critics, and the Ambiguities in Juan Rulfo's *Pedro Páramo*. **PAREDES.US**. Disponível em: <<http://www.paredes.us/rulfo.html>> Acesso em: 06 ago, 2010.
- 9] REIS, C. & LOPES, A. C. Focalização. In: **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1998.
- 10] RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Tradução e prefácio de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2008. (Título nº 92 das Edições Best Bolso).
- 11] _____. **Pedro Páramo e O Planalto em Chamas**. Tradução de Eliane Zagury. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

- 12] _____. **Pedro Páramo e Chão em Chamas**. Tradução e prefácio de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- 13] SCHOLLES, Robert; KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. Tradução de Gert Meyer. Recife: McGraw-Hill, 1977.
- 14] SEO, Yoon Bong. **Pedro Páramo de Juan Rulfo**: Un encuentro de voces. *Especulo*. Revista de estudios literarios, Madrid, n. 19, 2001. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/paramo.html>>. Acesso em: 06 ago. 2010.
- 15] ZAPATERO, Francisco Xavier Solé. **Pedro Páramo, de Juan Rulfo**: Gran Metáfora Espacio-Temporal, México, 2009. Disponível em: <www.pacarinadelsur.com/component/content/article/14/70>. Acesso em: 29 jul. 2010.

i **Jefferson CARDOSO, Mestrando**
Universidade Federal da Paraíba (UFPB).
PPGL
mazepo@gmail.com