

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA**

KEULA APARECIDA DE LIMA SANTOS

TEMPO E ESPAÇO EM *LA SEMANA DE COLORES* DE ELENA GARRO

**Uberlândia
2014**

KEULA APARECIDA DE LIMA SANTOS

TEMPO E ESPAÇO EM *LA SEMANA DE COLORES* DE ELENA GARRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras - Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Área de concentração: Teoria literária. Linha de pesquisa: Poéticas do texto literário: cultura e representação.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marisa Martins Gama-Khalil.

**Uberlândia
2014**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S237t Santos, Keula Aparecida de Lima, 1981-
2014 Tempo e espaço em La semana de colores de Elena Garro / Keula
Aparecida de Lima Santos. - 2014.
99 f. : il.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.
Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Garro, Elena, 1916-1998 - Crítica e
interpretação - Teses. 3. Literatura mexicana - História e crítica - Teses.
4. Alteridade - Teses. I. Gama-Khalil, Marisa Martins. II. Universidade
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária.
III. Título.

CDU: 82

KEULA APARECIDA DE LIMA SANTOS

TEMPO E ESPAÇO EM *LA SEMANA DE COLORES* DE ELENA GARRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 28 de agosto de 2014.

Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama Khalil / UFU – CNPq (Presidente)



Prof.^o Dr.^o Leonardo Francisco Soares / UFU



Prof.^a Dr.^a Maria João Simões / FL – Universidade de Coimbra

Aos meus pais, meus irmãos e meu esposo, principais esteios da minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por garantir que eu tivesse a saúde e a força necessárias para dar continuidade aos meus projetos.

À minha orientadora Prof^ª. Dr^ª. Marisa Martins Gama-Khalil, pela confiança que depositou em mim, pela paciência e incentivos nos momentos mais difíceis e principalmente pelo exemplo de professora pesquisadora que desperta em nós o amor pela literatura e o desejo de prosseguir os estudos acadêmicos. Obrigada pelo carinho e atenção que dedicou a esse trabalho.

Aos meus pais, pelo amor incondicional e por me ensinarem a apreciar os verdadeiros valores humanos. Minha gratidão eterna por me ensinarem, desde muito cedo, a valorizar meus estudos e investir em minha educação.

Às minhas irmãs, por compartilharem comigo o gosto pela literatura e por dividirem comigo, desde a infância, esses momentos mágicos repletos de poesia.

Ao meu esposo pelo carinho e cumplicidade, por compreender e respeitar minhas escolhas e minhas ausências. Obrigada por ser amigo, companheiro, cúmplice e sempre torcer pelas minhas realizações pessoais, profissionais e acadêmicas.

À Prof^ª. Dr^ª Camila Alavarce Campos e ao Prof. Dr^º. Leonardo Francisco Soares, pela leitura atenciosa e pelas excelentes contribuições que fizeram ao meu trabalho. Obrigada por compartilharem comigo suas experiências e conhecimentos.

Aos colegas do Grupo de Estudos em Espacialidades Artísticas (GPEA), pelas lindas tardes de leitura e as discussões que me impulsionaram nas pesquisas sobre o espaço e o universo da literatura fantástica.

À Prof. Dr^ª. Maria Ivonete Santos Silva por haver me apresentado o primeiro conto da Elena Garro.

Aos professores das disciplinas cursadas durante o mestrado, Dr^ª Joana Luiza Muylaert, Enivalda Nunes, Betina, Dr^ª. Maria Ivonete Santos Silva, Dr. Leonardo Francisco Soares, Dr^ª. Glória Vergara e Dr^ª. Marisa Martins Gama-Khalil. Agradeço por me ajudarem a compreender, selecionar e ampliar o alicerce teórico que é a base desse trabalho.

Às minhas amigas Sandra Mara Carvalho, Lilian Lima Maciel, Danúbia Ferreira Alves, Ediluce Batista Silveira e Élide Alves Dantas, pelo apoio e pelas discussões que contribuíram para a realização desse sonho. Obrigada pelo companheirismo nos momentos de angústia e ansiedade. Com certeza, as experiências que compartilhamos me ajudaram a tornar essa jornada mais leve.

A todos que de alguma maneira fizeram parte desta conquista.

– Lo terrible es, lo descubrí en ese instante, que todo lo increíble es verdadero.
(GARRO, 2006, p.28)

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é apresentar uma análise do volume de contos intitulado *La semana de colores*, da escritora mexicana Elena Garro, na qual se evidencia a importância das espacialidades e temporalidades na construção dos sentidos da narrativa ficcional. Os contos apresentam uma reconstrução das instâncias temporais e espaciais que entrelaçam, de um lado, elementos próprios da herança cultural religiosa de origem judaico-cristã, e, de outro, tradições e crenças cultivadas por antigas comunidades indígenas da mesoamérica; crenças estas que possuem reflexo no presente e se entrelaçam ao universo ficcional. As constantes reelaborações do tempo e do espaço não servem apenas como moldura para os estados mentais dos personagens, mas emergem do texto como forças criadoras que culminam em uma nova concepção das categorias espaciais e temporais. Nesse sentido, é possível dizer que a reelaboração dessas categorias propicia a irrupção do insólito na narrativa e desvela processos de formação de identidades e alteridades. Para fundamentar as discussões sobre a manifestação do insólito, tomamos como base as contribuições teóricas de Alejo Carpentier sobre o conceito de real maravilhoso, considerando o que o autor aponta como fator determinante nesse tipo de narrativa: a sua relação com a cultura americana. Também serão considerados outros estudiosos da literatura fantástica e da literatura de horror para formar a base das discussões teóricas sobre o tema. Para orientar as reflexões sobre a relação intrínseca entre espaço e tempo, temos como fundamento as noções de exotopia e cronotopo literário, de Mikhail Bakhtin, e as reflexões de Eduardo Natalino dos Santos sobre as concepções de tempo e espaço nas comunidades indígenas que se estabeleceram na região da mesoamérica. Também fazem parte desse trabalho as teorias de Gaston Bachelard sobre os espaços poéticos do homem, as de Michel Foucault sobre os espaços heterotópicos e as de Gilles Deleuze e Felix Guattari sobre o conceito de devir.

PALAVRAS-CHAVE: Elena Garro. Tempo. Espaço. Identidade. Alteridade. Real Maravilhoso.

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es presentar un análisis de la colección de cuentos intitulada *La semana de colores*, de la escritora mexicana Elena Garro, en la cual se pone en evidencia la importancia de las espacialidades y temporalidades en la construcción de los sentidos de la narrativa ficcional. Los cuentos presentan una reconstrucción de las instancias temporales y espaciales que entrelazan, de un lado, elementos propios de la herencia cultural religiosa de origen judaico-cristiana y , de otro, tradiciones y creencias cultivadas por antiguas comunidades de mesoamérica; creencias estas que poseen reflejos en el presente y se entrelazan al universo ficcional. Las constantes reelaboraciones del tiempo y del espacio no sirven solamente como molde para los estados mentales de los personajes, pero emergen del texto como fuerzas creadoras que culminan en una nueva concepción de las categorías espaciales y temporales. En ese sentido, es posible decir que la reelaboración de estas categorías propicia la irrupción de lo insólito en la narrativa y desvela procesos de formación de identidades y alteridades. Para fundamentar las discusiones sobre la manifestación de lo insólito, tomamos como base las contribuciones de Alejo Carpentier sobre el concepto de real maravilloso, considerando lo que el autor señala como factor determinante en este tipo de narrativa: su relación con la cultura americana. También serán considerados otros estudiosos de la literatura fantástica y de la literatura de horror para formar la base de las discusiones teóricas sobre el tema. Para orientar las reflexiones sobre la relación intrínseca entre espacio y tiempo, tenemos como fundamento las nociones de exotopía y cronotopo literario, de Mikhail Bakhtin, y las reflexiones de Eduardo Natalino dos Santos sobre las concepciones de tiempo y espacio en las comunidades indígenas que se establecieron en la región de mesoamérica. También forman parte de ese trabajo, las teorías de Gaston Bachelard sobre los espacios poéticos del hombre, las de Michel Foucault sobre los espacios heterotópicos y las de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre el concepto de devenir.

PALABRAS CLAVE: Elena Garro. Tiempo. Espacio. Identidad. Alteridad. Real Maravilloso.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Trezena de <i>Ce Calli</i> no códice borbônico	36
FIGURA 2: Trezena <i>Ce Quiahuitl</i> no códice borbônico	37
FIGURA 3: Primeira, quinta, nona, décima terceira e décima sétima trezenas do <i>tonalpohualli</i>	37
FIGURA 4: As trezenas do <i>Tonalpohualli</i> , os carregadores do ano, e os nove senhores da noite nas quatro regiões e no centro do mundo	39

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: Os vinte <i>tonalli</i> , seus traços gerais, nomes em <i>nahuatl</i> e tradução	33
TABELA 2: <i>Tonalpohualli</i>	34
TABELA 3: <i>Tonalpohualli</i> e <i>Xihuitl</i>	35

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 AS ARQUITETURAS DO TEMPO E DO ESPAÇO FANTÁSTICOS: PROJEÇÕES DE IDENTIDADES E ALTERIDADES.....	22
2.1 Tempo e espaço no universo fantástico.....	22
2.2 Tempo, espaço e alteridade	39
3 ESPACIALIDADES E TEMPORALIDADES INSÓLITAS: ALTERIDADES EM RELEVO	48
4 O DEVIR-CRIANÇA E A CONSTRUÇÃO DE ESPACIALIDADES E TEMPORALIDADES INSÓLITAS	70
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

Elena Garro é uma destacada escritora mexicana cuja trajetória artística está marcada pela sua postura crítica em favor das minorias castigadas por uma sociedade opressora e notadamente patriarcal. Sob o olhar atento e sensível de Elena Garro a complexa realidade mexicana se transforma em matéria prima para construir um mundo ficcional e, por meio dele, reinventar e ressignificar o mundo real, criando possibilidades para refletirmos não apenas sobre a questão mexicana, mas sobre conflitos universais que atravessam sujeitos de todos os tempos e espaços. Indígenas, camponeses, mulheres e crianças ganham voz por meio de narrativas instigantes que apontam caminhos para pensarmos no grande papel do tempo, do espaço e da memória como elementos imprescindíveis na construção de identidade(s) e alteridade(s). A injustiça, o medo, a morte, a condição feminina, o universo infantil e o evidente contraste entre a tradição indígena e a cultura europeia são elementos que predominam na obra de Garro. Em sua narrativa podemos entrever pequenos traços biográficos tanto da autora como do próprio povo mexicano, fato que ela mesma admite em suas entrevistas. Reproduzimos um trecho do diálogo público do qual a autora participou quando voltou ao México, em 1991, para acompanhar a *XII Muestra Nacional de Teatro em Aguascalientes* dedicada a sua obra teatral:

MMV: La culpa es de los Tlaxcaltecas pienso que es un cuento muy revolucionario, porque ¿cómo puede ser que nosotros creamos, y lo creemos verdaderamente, que una mujer de clase media que está aburrida de su matrimonio típico, se enamore de un indio que esté en la batalla, que está en la lucha, que está en la conquista?

GARRO: Pues es que atraviesa la cortina del tiempo, el marido viene y la encuentra, el primer marido. A mí ese cuento me gusta... Yo creo que es el único cuento mío que me gusta... Porque el indio es muy guapo, ¿verdad? (LOPATEGUI, TORUÑO, 1991, p.62)

RT: Sin embargo en "La culpa es de los Tlaxcaltecas" hay toda una recuperación del pasado prehispánico... ¿no?

GARRO: Si... es el cuento que más me gusta. Amo la Malinche. Me parece una mujer muy inteligente... (LOPATEGUI, TORUÑO, 1991, p.67)

RT: En Reencuentro de personajes me desagrade la sumisión de Verónica a su amante. ¿Por qué no huye? ¿Por qué no es libre? Muestra una actitud casi masoquista...

Garro: Verónica tiene miedo y se va quedando, quedando, va rompiendo ligas con el mundo... En esa novela hay algunos elementos autobiográficos. (LOPATEGUI, TORUÑO, 1991, p.67)

Independente das nuances autobiográficas na literatura de Garro, sejam elas em maior ou menor proporção, não podemos perder de vista o seu caráter ficcional, a riqueza das metáforas, a subjetividade e ambiguidade próprias da linguagem criativa e tão caras às narrativas literárias.

A obra de Elena Garro se manteve na sombra durante muito tempo, interdita por razões que ainda hoje parecem incertas e ambíguas. A biografia de Garro retrata uma mulher que teve a vida marcada por relações pessoais problemáticas e atuações políticas polêmicas e é evidente que esses fatos influenciaram de alguma maneira a criação, a publicação e a recepção de sua obra ficcional.

Filha de pai espanhol e mãe mexicana, Elena Garro nasceu em Puebla, em 1916, mas passou a infância entre a Cidade do México e Iguala. Desde pequena já convivia com o violento contraste entre a cultura de origem ocidental e as tradições indígenas, podendo observar de perto a situação de pobreza em que viviam os indígenas e os camponeses do país.

De acordo com a cronologia escrita por Lucía Melgar (2006), Elena Garro se casou em maio de 1937 com o grande escritor Octavio Paz e em dezembro de 1939 nasceu a filha do casal, Helena Paz Garro, quem também se tornou escritora. Após o casamento, a família Paz-Garro iniciou uma série de viagens e eles viveram por longos períodos nos Estados Unidos, Espanha, Paris, Japão e Suíça. Durante esse tempo, Garro publicou – tanto no México como na Europa – diversos textos literários e jornalísticos, fez trabalhos de tradução e atuou em adaptações para o cinema. Em Paris, iniciou uma amizade com Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares, auxiliou na promoção do romance *La invención de Morel* e participou da produção do roteiro de *Paulina*, filme argentino baseado em um conto de Bioy. Garro foi agente literária de Bioy e estabeleceu com ele uma correspondência que se estendeu por vinte anos.

Elena Garro retornou ao México em 1953, ano em que, provavelmente, foi escrito seu romance mais célebre, *Los recuerdos del porvenir*, de acordo com a cronologia escrita por Lucía Melgar. De volta ao México, trabalhou como jornalista, roteirista e dramaturga e se envolveu ativamente nos movimentos em defesa das terras dos Camponeses. Em 1958, publicou a resenha crítica de *La región más transparente*, romance de Carlos Fuentes e no mesmo ano, Archibaldo Burns filmou *Perfecto Luna*, um curta baseado no conto homônimo de Garro.

Em 1962, Garro publicou “*El día que fuimos perros*” na *Revista de la Universidad de México* e, no mesmo ano, enviou o romance *Los recuerdos del porvenir* a Carlos Barral, editor da Seix Barral. Algum tempo depois, Garro recebe a resposta dele dizendo que dois

leitores haviam recusado a obra alegando que na Espanha não se interessavam pelo fantástico. O livro só foi publicado em 1963, no México, e rendeu à autora o Premio Villaurrutia.

Os problemas sociais e as questões políticas que perpetuavam a miséria no México se refletiram não apenas na ficção de Elena Garro, mas direcionaram também o seus passos na vida política do país. Entre os anos 1964 e 1968, Garro participou de diversas atividades em favor dos camponeses. Na mesma época, ela se aproximou de políticos como Carlos Madrazo, Javier Rojo Gómez e Norberto Aguirre Palancares.

Em 1964 foram publicados, em diferentes revistas, os contos “*La culpa es de los Tlaxcaltecas*”, “¿Qué horas es?” e “*La semana de colores*”. Em 1967, Archibaldo Burns produziu um filme intitulado *Juego de mentiras*, baseado no conto “*El árbol*” de Elena Garro e em 1968, Arturo Ripstein dirigiu o filme *Los recuerdos del porvenir*, baseado no romance homônimo de Garro.

Enquanto dava seguimento à sua carreira literária, Elena Garro não abandonou seu trabalho jornalístico e seguiu publicando em jornais e revistas da época, sobretudo artigos que expunham sua visão sobre o panorama político e social mexicano. Em agosto de 1968, publicou um artigo intitulado *El complot de los cobardes* no qual criticava os intelectuais mexicanos daquela época afirmando que eles haviam incitado o movimento estudantil de forma irresponsável. Posteriormente às manifestações dos estudantes que culminaram no terrível massacre de Tlatelolco, no dia 2 de outubro de 1968, Garro insistiu em responsabilizar os acadêmicos e demais intelectuais mexicanos. Diante da imprensa, ela os acusou de terem instigado os estudantes à agitação que terminou em um grande derramamento de sangue e provocou a morte de centenas de jovens. Após a tensão que se instalou tanto no meio político quanto no ambiente acadêmico e literário, a escritora se sentiu ameaçada e decidiu abandonar o México para um autoexílio que a afastou por 20 anos e definiu, inclusive, um novo curso para sua escrita.

Podemos observar que Elena Garro já era uma escritora reconhecida e respeitada no cenário literário mexicano, mas suas atividades políticas e jornalísticas a colocaram em uma posição delicada diante do governo e da comunidade intelectual. A tese de doutorado de Enrique Alejandro Eguiarte Bendímez escrita em 1999, após um ano da morte de Elena Garro, reconstrói os detalhes da vida da autora e descreve o impacto que o episódio de 68 causou na produção e recepção de sua obra literária e jornalística. Sobre a escassa re-edição e divulgação das obras de Garro, Bendímez diz, em 1999, o seguinte:

Actualmente no es posible encontrar en ninguna librería de México, sus obras completas. Hay una única edición conjunta de doce de las catorce obras de teatros publicadas de Elena Garro. Cualquier libro de esta edición, hecha en 1983 por la Universidad Veracruzana, puede ser considerada como un ejemplar raro y curioso. [...] Muchas de sus obras no fueron reeditadas sino muy tardíamente, como sucedió con la obra maestra de Elena Garro, Los Recuerdos del Porvenir, o bien como su recopilación de cuentos breves La Semana de colores. Obras a las que durante años sólo se pudo acceder a través de ejemplares fotocopiados. (BENDÍMEZ, 1999, p.4)

Percebemos que após as polêmicas que se seguiram ao massacre de 68, a obra de Elena Garro sofreu uma espécie de censura em território mexicano, um silêncio que, segundo Bendímez, era quebrado apenas por poucos trabalhos sobre a autora, dentre eles, os que despontaram devido ao empenho da pesquisadora Dr^a. Gloria Prado Garduño, na Universidad Iberoamericana da Cidade do México.

O crítico literário mexicano, Emmanuel Carballo, é autor do prólogo do romance *Testimonios sobre Mariana*, de autoria de Elena Garro, publicado em 2006 pela editora Porrúa. No texto, ele escreve:

En 1968 me acusó, junto con otras personas a las que estimo y respeto, de querer derrocar al gobierno de México para poner en su sitio a los líderes del movimiento estudiantil.

De nuevo surgió entre ambos una incomunicación terca y hostil. Pasada la tormenta, nos contentamos.

En el transcurso de los años aprendí a perdonarla. (A perdonarla, aunque suene cursi y maniqueo.) La mecánica de mi relación con ella pasó del entusiasmo a la ofensa y de ésta de nuevo al entusiasmo. Me pregunto por qué, y de primera intención respondo: porque admiro en ella la pureza de la infancia (que se permite decir lo que piensa aunque transgreda los códigos de la amistad y el comportamiento con los seres queridos) [...] Como a todas las personas que dicen en voz alta lo que piensan, la condenaron al ostracismo los acomodaticios que obtienen por su silencio o aceptación del status quo un diez en conducta. Reprobado en estos menesteres, considero a Elena una correligionaria. (CARBALLO, 2006, p.9)

Carballo reitera que os acontecimentos de 68 afetaram negativamente a vida de Garro. Ele firma, em entrevista a Carlos Landeros (2013), que Garro possui um grande talento literário, mas é pouco política. E com relação a esse último tema, seu espírito intempestivo a fazia agir de forma mais emocional que racional. O próprio título da entrevista de Landeros a Emmanuel Carballo indica, de antemão, a relação problemática que Elena Garro estabeleceu com seus próprios amigos: *Entrevista a Emmanuel Carballo. Amigo-enemigo-amigo de Elena Garro*.

De acordo com Carballo, até mesmo a relação entre Garro e Paz era publicamente conturbada. Durante a entrevista, o crítico conta que conheceu pessoalmente a Elena Garro em um jantar oferecido por ela e Octavio Paz para os amigos Carlos Fuentes, Jorge Portilla e Ramón Xirau, e que até esse momento “*no sabía de existencia de Elena Garro más que míticamente: lo que se decía, los pleitos épicos entre ella y su marido*” (LANDERO, 2013, p.1)

Embora Elena Garro tenha sido criticada por suas relações pessoais complicadas e suas manifestações políticas controversas, não podemos perder de vista o que Archibaldo Burns afirma com muita sensatez na entrevista que também concedeu a Carlos Landeros, publicada no mesmo livro citado anteriormente: Burns responde a Landeros da seguinte maneira: “*te voy a repetir una cosa: nadie puede negar la inteligencia de Paz ni el talento de Elena. Sus obras son las que cuentan. Su vida privada, que no la tuvieron, es lo de menos. Simplemente fueron seres humanos*” (LANDEROS, 2013, p.4)

Apesar de todas as controvérsias em torno de sua figura pública, a importância e a qualidade da obra ficcional de Elena Garro são respeitadas. O esforço em recuperar sua imagem literária decorre do reconhecimento de seu talento criativo e da certeza de que sua obra representa um marco significativo no conjunto das produções literárias mexicanas. Mais do que isso, a autora integra um grupo de grandes escritores que mudaram os rumos da literatura hispano-americana. Seu mais conhecido romance, *Los recuerdos del porvenir*, foi publicado em 1963 e escrito¹ aproximadamente 10 anos antes, o que precede o auge da literatura fantástica protagonizado por Gabriel García Márquez com a publicação do seu romance *Cem anos de solidão*, em 1967.

No teatro, Garro consegue inovar e surpreender ao transpor para os palcos a atmosfera fantástica que quase sempre atravessa sua escrita, como se pode comprovar em *Un hogar sólido* publicado em 1957. A peça, incluída na segunda edição da “*Antología de la literatura fantástica*”(1977) de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares, abarca uma característica marcante na escrita de Garro: a presença constante da morte. A ameaça da morte e a tênue fronteira que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos indicam um dos caminhos pelo qual o fantástico pode adentrar na sua obra.

¹Entrevistado por Carlos Landeros, Emmanuel Carballo compara a obra de Elena Garro à *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, e comenta que ela escreveu no final da década de 40 e Rulfo publicou em 1955. Na cronologia de Lucía Melgar a autora explica que o romance provavelmente foi escrito entre 1952 e 1953, como foi mencionado anteriormente nessa introdução. Em carta endereçada a Emmanuel Carballo, Elena Garro explica que escreveu seu romance em 1953 e o guardou em um baú por muitos anos.

Tão marcante quanto a questão da morte é a obsessão da autora pelo tempo, mais especificamente pela espacialização do tempo e temporalização do espaço. A hipótese levantada é a de que Elena Garro não apenas distorce e expande a noção de espaço e tempo como cria uma nova concepção para eles. O tempo é mais do que uma dimensão do espaço. Ele se transforma no próprio espaço e se mede por meio de variáveis espaciais. Conforme veremos no Capítulo I desta dissertação, esse embaralhamento entre tempos e espaços Garro reinventa da tradição mesoamericana, cujo calendário – marcação temporal – tem sua base em espacialidades.

No livro *Protagonistas de la literatura mexicana*, Emmanuel Carballo apresenta uma série de análises sobre os trabalhos de dezenove escritores de destaque na literatura mexicana e registra diversas conversas que manteve com eles por meio de entrevistas e cartas. Dentre os autores que fazem parte dessa lista de protagonistas estão Alfonso Reyes, José Gorostiza, Nellie Campobello, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, entre outros. Sobre Elena Garro, Carballo escreve que:

Es realista, pero su realismo va más allá de la descripción de las costumbres y el análisis psicológico de los personajes. El suyo es un realismo mágico, próximo al cuento de hadas y la narración terrorífica. Un realismo que anula el tiempo y espacio, que salta de la lógica al absurdo, de la vigilia al sueño pasando por la ensoñación. Mira al hombre y al mundo con la experiencia del adulto y la inocencia del niño. (CARBALLO, 1986, p.506)

Entendemos que, na obra de Elena Garro, o insólito muitas vezes decorre da criação de um universo regido por tempos e espaços distintos, criando mundos que se alimentam de uma profusão de mitos, símbolos e crenças indígenas e daquilo que resultou da interação entre nativos americanos e europeus. Essa forma de narrar se aproxima muito do que Carpentier chamou de real maravilhoso americano, quando ele afirma que esse tipo de ficção tem uma base cultural.

Contudo, a obra de Elena Garro não carrega traços somente do real maravilhoso e não se trata apenas de uma visão mágica da América Latina. Como afirma Lucía Melgar (2006, p.12), “*El concepto de lo fantástico en Garro se relaciona estrechamente con una percepción de la palabra como creadora del mundo, como invocación, advocación, maldición y presagio*”. Em Garro, as palavras tomam novos sentidos e enriquecem a narrativa com imagens insólitas e metáforas inusitadas que dão tonalidade lírica à narração e fundam um mundo onde se confrontam duas realidades distintas: de um lado o mundo mítico - quase sempre calcado na herança indígena, mas influenciado pelas concepções de origem judaico-

cristãs e greco-latinas - e de outro, o mundo “real”, em que mulheres, crianças e indígenas são atravessados por um sistema de poder despótico, patriarcal e preconceituoso. Nesse sentido, o fantástico na obra de Garro estabelece uma nova ordem, inaugura um mundo novo que pode funcionar como mediador entre o homem e a própria realidade.

No livro *Yo, Elena Garro*, em que Carlos Landeros publica uma série de entrevistas com e sobre a autora – algumas delas já mencionadas anteriormente – encontramos as seguintes palavras que integram o prólogo da obra:

Elena ocupa un lugar privilegiado por su capacidad poética y su excelente prosa, plena de ideas; sus relatos siempre sorprenden, pues a fuerza de ser irreales, superan a la realidad misma. Por su cosmogonía y su mirada inquisitiva, adelantada a los acontecimientos, su obra es más actual que nunca. (LANDERO, 2013, p.2)

Landeros percebe em Elena Garro sua capacidade de reinventar a realidade por meio de um olhar que, de tão amplo, permite vislumbrar um *porvenir*, tomando emprestado o termo que a autora utiliza no título do seu livro. Entendemos que esse olhar é capaz de adentrar as fissuras e as inconsistências de uma identidade que é sempre movente, por isso a atualidade de sua prosa.

A narrativa de Garro se aproxima daquilo que Carlos Fuentes (1969) apontou como sendo a verdadeira transformação pela qual passaram os escritores hispano-americanos: a criação de uma nova linguagem. No livro *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes elabora um panorama do romance hispano-americano desde a época colonial e analisa principalmente a importância das produções que se deram a partir da obra de Juan Rulfo. Para o crítico, essa época é marcada por um processo de desconstrução da palavra, o qual gera outro processo de reconstrução, atribuindo à obra um sentido novo que é mítico não apenas no nível semântico, mas na profundidade da própria estrutura da língua enquanto sistema.

Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura (FUENTES, 1969, p. 32).

A escrita de Elena Garro provoca exatamente essa constelação de alusões de que fala Fuentes, pois, as palavras são como objetos maleáveis dos quais a autora se utiliza para dar vida e novos significados às imagens que ela cria.

Partindo de uma nova concepção mítica da realidade, Garro canaliza os elementos particulares e os transforma em um conflito universal. Como explica Carballo quando se refere a *La semana de colores*, “*estos cuentos son mexicanos sin ser nacionalistas, encajan en la corriente del realismo mágico y nada tienen que ver con las narraciones otras que por esos años se escribían en México*” (CARBALO, 1986, p.509).

Esse modo de narrar compõe um mundo em que os seres ficcionais caminham para a construção de um eu; para o reconhecimento de si e do outro; ou ainda, o reconhecimento de si no outro. Esse reconhecimento se solidifica na fusão peculiar entre tempo e espaço, que pode ser lida como um dos motores que dão partida a um processo que Bakhtin (2000) chamou de “exotopia”.

O processo exotópico consiste em deslocar-se do seu lugar para colocar-se no lugar do outro e, munido do excedente de visão que essa experiência concede, podemos dar ao outro um olhar que ele mesmo não é capaz de perceber de si mesmo do lugar onde está. Para Bakhtin, a alteridade é fundamental no processo de constituição de uma identidade, pois, o sujeito não pode ser considerado apenas como um ser unicamente biológico ou empírico, mas um ser social, histórico, cultural e ideológico que se constrói a partir da relação dialógica com o outro. O gesto exotópico em Garro ocorre na medida em que a autora se coloca no lugar de seus personagens para captá-los em profundidade, ou seja, é um deslocamento de si em uma dimensão espacial.

A peculiaridade do processo criativo de Garro no que diz respeito à organização das espacialidades e temporalidades no universo ficcional é decisiva para fundamentar a escolha do tema da pesquisa que deu origem a esta dissertação: as relações entre o tempo e o espaço nos treze contos que compõem a obra *La semana de colores*, publicada em 1964. Os objetivos principais deste trabalho se concentram em analisar essas relações observando em que medida as organizações das categorias espaciais e temporais podem culminar em uma nova concepção desses elementos. Outro aspecto a ser discutido diz respeito à forma como essas categorias estão intrinsecamente relacionadas à construção do ambiente fantástico. Também será pensada a fusão espaço-tempo na obra de Garro como fenômeno que atua na construção de uma identidade e de uma identificação com o outro.

Nos últimos anos, foram várias as iniciativas de reparar a imagem de Elena Garro e registrar na história o devido reconhecimento ao seu talento como narradora ficcional. Dentre essas iniciativas, constam as publicações de sua agente literária Patricia Rosas Lopátegui, autora de três grandes obras que contam a vida particular de Elena Garro bem como sua produção jornalística: *Yo solo soy memoria*, *Testimonios de Elena Garro* e *El asesinato de*

Elena Garro. Outros grandes nomes da crítica literária mexicana que contribuíram enormemente para divulgar o trabalho de Elena Garro foram Lucía Melgar, Maria Luisa Mendonza, Elena Poniatowska, Margo Glantz, Gloria Prado Garduño, Rhina Toruño, dentre outros.

No Brasil, as pesquisas sobre a obra de Garro são escassas. No meio acadêmico há apenas uma dissertação sobre a obra de Garro intitulada *Las pequeñas mujeres de Elena Garro: La mirada infantil en 'La semana de colores'* de Virginia Hernández Reta. O trabalho não abarca todo o livro, mas se centra nos seis contos que apresentam como protagonistas as meninas Leli e Eva. Além desta pesquisa, alguns artigos da professora Regina Lúcia Pontiere da Universidade de São Paulo apontam estudos comparativos entre Elena Garro e Clarice Lispector.

Neste trabalho, consideramos como principal referencial teórico, os estudos de Mikhail Bakhtin sobre cronotopia, exotopia, e alteridade, o conceito de devir de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a noção de espaço elaborada por Michel Foucault e Gaston Bachelard e o conceito de real maravilhoso de Alejo Carpentier. Esse embasamento teórico está contemplado no primeiro capítulo da dissertação intitulado “As arquiteturas do tempo e do espaço fantásticos: projeções de identidades e alteridades”. Para sustentar a ideia de que Elena Garro parte de uma concepção mítica da realidade ancorada na representação de crenças indígenas, trouxemos os estudos do pesquisador Dr. Eduardo Natalino dos Santos sobre a cosmogonia dos indígenas que habitaram a região da mesoamérica e influenciaram na formação cultural do povo mexicano.

No segundo capítulo, denominado “Espacialidades e temporalidades insólitas: alteridades em relevo”, analisamos os contos “*La culpa es de los Tlaxcaltecas*”, “*El zapaterito de Guanajuato*”, “*¿Qué hora es...?*”, “*El anillo*”, “*Perfecto Luna*”, “*Era Mercurio*” e “*El árbol*”. O objetivo desse capítulo é discutir as diferentes formas de organização do tempo e do espaço que deflagram o ambiente fantástico e colocam em relevo as relações de identidade e alteridade.

No terceiro e último capítulo, nomeado “O devir-criança e a construção de espacialidades e temporalidades insólitas”, discutimos os aspectos do devir-criança que se desenrola mediante as representações do tempo e do espaço nos contos em que as personagens infantis, Eva e Leli são as protagonistas: “*El día que fuimos perros*”, “*Antes de la Guerra de Troya*”, “*El robo de Tizla*”, “*El Duende*”, “*Nuestras vidas son los ríos*” e “*La semana de colores*”.

O estudo da obra de Elena Garro contribui para ampliarmos a nossa compreensão dos desdobramentos teóricos e artísticos acerca do espaço e do tempo na narrativa literária além de permitir uma reflexão sobre o conjunto da Literatura hispanoamericana como um todo, uma vez que a escritora se insere no contexto dos grandes autores do século XX que fizeram do fantástico quase uma marca identitária da Literatura latino-americana.

2 AS ARQUITETURAS DO TEMPO E DO ESPAÇO FANTÁSTICOS: PROJEÇÕES DE IDENTIDADES E ALTERIDADES

Mas o que é a história da América toda senão uma crônica do real maravilhoso?
Alejo Carpentier (2009, p.12)

2.1 Tempo e espaço no universo fantástico

Desvendar os enigmas do tempo e compreender a natureza desse fenômeno é uma inquietação que assola a humanidade e instiga pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento. As ciências físicas, a filosofia e as artes se debruçam incansavelmente sobre o tema na tentativa de compreender e explicar a natureza complexa do tempo. Em menor proporção, o espaço também é objeto de estudos científicos, filosóficos e artísticos que visam a descortinar o mundo que nos rodeia, não apenas para dar-lhe sentido, mas para dar significado à própria existência humana. A percepção temporal e espacial é algo intrínseco ao ser humano, ainda que muitas vezes ela atue em um nível inconsciente. Por meio dessa percepção o homem reflete, questiona e organiza seu modo de ser e estar no mundo.

Hans Meyerhoff (1976), nos seus estudos sobre o tempo na literatura, considera que este é inseparável do conceito de Eu, pois o desenvolvimento orgânico e psicológico de cada ser humano só é perceptível quando observado seu desdobramento no tempo. O autor denomina “tempo da experiência” aquele que podemos alcançar através das impressões, emoções e ideias. Em oposição a esse tempo subjetivo e individual, existe também o que Meyerhoff chamou de “tempo da natureza”. Este está relacionado a uma compreensão mais objetiva dos fenômenos temporais a partir da qual criamos determinados sistemas a fim de orientar a nossa vida cotidiana, por exemplo, o relógio, o calendário etc. Portanto, o homem adquire consciência de si mesmo e constrói a sua vida por meio de sua experiência com o tempo e é inevitável que tal consciência se reflita nas manifestações artísticas.

Em consonância com a ideia de tempo da experiência e tempo da natureza, Osman Lins (1976), teórico e ficcionalista que trouxe uma grande contribuição ao estudo da espacialização na literatura, propõe uma distinção entre os conceitos de espaço e ambientação que, assim como Meyerhoff, leva em consideração a subjetividade ou objetividade do ser humano. Para Lins, o conceito de espaço está centrado na noção de lugar, ou seja, o espaço é objetivo e palpável. Em contrapartida, o conceito de ambiente está no plano da subjetividade,

seria o conjunto de impressões e sensações que resultam da experiência do homem com o espaço.

No início do século XX, a teoria da relatividade proposta por Albert Einstein possibilitou que a humanidade lançasse um novo olhar sobre o mundo, não apenas no que se refere ao conhecimento científico, mas também no que diz respeito ao saber filosófico. Einstein concluiu que as medidas de tempo e espaço podem variar dependendo do seu referencial e que eles estão entrelaçados de tal maneira que não podem ser analisados separadamente. Além das dimensões de longitude, altitude e profundidade, o espaço possui uma quarta dimensão que é o tempo. Essa teoria influenciou os estudos de inúmeros filósofos.

Mikhail Bakhtin (2010), grande filósofo da linguagem, desenvolveu estudos de estética nos quais analisou, dentre outros aspectos, a questão espaço-temporal na literatura. Influenciado pela teoria da relatividade de Einstein, Bakhtin explicou que o tempo e o espaço são articulados na literatura de tal maneira que formam um “todo compreensivo e concreto” (2010, p.211). O tempo se condensa e se faz visível artisticamente, revelando-se no espaço. Este por sua vez é compreendido e medido através do tempo. Tomando emprestado um termo usado nas ciências matemáticas, Bakhtin chamou de “cronotopo” literário a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (2010, p.211).

O pensamento de Bakhtin sobre a importância das espacialidades e temporalidades artísticas perpassa por toda sua obra, mas seu estudo sobre o tema surge de forma mais específica em dois ensaios: “Formas de tempo e de cronotopo no romance – ensaios de poética histórica”, o qual está inserido no volume *Questões de literatura e estética – a teoria do romance* (2010, p. 211-362); e em “O romance de educação na história do realismo”, que foi publicado no livro *Estética da Criação Verbal* (1997, p. 223-276).

Bakhtin elabora o conceito de cronotopo analisando suas características em alguns tipos de romances gregos antigos. O primeiro deles trata do romance grego de aventuras e provas que se desenvolveu durante os séculos II-VI no qual o tempo não é levado em conta, pois “não deixa nenhum *vestígio* no caráter e na vida dos heróis” (2010, p.216). O segundo tipo de romance já apresenta um homem que sofre metamorfoses com o transcorrer do tempo, mas é uma transformação particular na qual o mundo não afeta o sujeito e nem é afetado por ele. Trata-se do romance de aventuras e de costumes, mais especificamente *O Asno de Ouro*, de Apuleio e *Satiricon*, de Petronio. No terceiro tipo, a biografia e a autobiografia, a representação do tempo torna perceptíveis as transformações do sujeito à medida que este avança na busca pelo conhecimento, portanto, torna pública a intimidade do

“homem que percorreu o seu caminho de vida” (2010, p.250). Por essa razão é que o filósofo argumenta que o cronotopo da biografia antiga é a praça pública.

Além desses três tipos de romances antigos, Bakhtin estuda o romance de cavalaria que para ele é muito próximo do romance de aventura do tipo grego, porém “surge um hiperbolismo fabuloso do tempo, as horas se prolongam, os dias se reduzem a instantes, o próprio tempo pode ser encantado” (2010, p. 271) e tais indícios temporais marcam a vida do indivíduo. “O herói e o mundo maravilhoso onde ele atua constituem um único bloco, não havendo fendas entre eles” (2010, p.270).

Embora Bakhtin assinala a importância desses romances, a noção de cronotopo não é tão expressiva neles como é, para o filósofo, na obra de Francois Rabelais. Examinando os romances *Pantagruel* e *Gargantua* é que Bakhtin deixa evidente o quanto a imagem do homem está ligada ao processo de cronotopia. Rabelais é capaz de representar artisticamente o crescimento espaço-temporal do homem sem abandonar a cultura popular, permitindo “o crescimento franco e honesto do homem no mundo local e verdadeiro, por sua própria conta, sem qualquer falsa modéstia, sem quaisquer compensações ideais prometidas aos fracos e aos pobres” (BAKHTIN, 2010, p.266).

O que Bakhtin enfatiza nos seus ensaios é que o cronotopo não é simplesmente uma forma de estruturar a narrativa, e sua análise não é puramente uma abordagem estrutural de como o tempo e o espaço podem ser construídos na literatura. O cronotopo literário está, certamente, ligado à forma. O espaço-tempo também determina o gênero e as variedades de gênero da obra literária. Por outro lado, ele também define a arquitetura da obra, ou seja, o conjunto dos elementos que constroem o discurso e compõem a imagem do mundo, da vida, dos valores morais e físicos do homem. Dessa maneira, o cronotopo se torna o agente das metamorfoses do herói e do processo pelo qual ele constrói sua identidade.

As análises de Bakhtin buscam não apenas as representações temporais e espaciais, mas tratam de investigar o quanto esses elementos podem transformar o homem. Na perspectiva de Bakhtin, a própria concepção de sujeito é essencialmente cronotópica dado que sua identidade se constrói a partir de relações sócio-ideológicas abrigadas em um determinado tempo e espaço.

Em *Estética da Criação Verbal* (2000), Bakhtin assinala a importância de se perceber o espaço não apenas como pano de fundo imutável, mas observá-lo como um todo, capturando os sinais mais visíveis do tempo cíclico, as mudanças que observamos na natureza, no crescimento das plantas ou nas idades do homem. Há, porém, sinais mais complexos do tempo – o desenvolvimento das gerações, as cidades e ruas, as estruturas

sociais - que se projetam nos espaços e tornam visível o tempo histórico. Tomando como exemplo a obra de Goethe, Bakhtin reafirma a importância da fusão espaço-temporal na literatura e destaca a importância do tempo histórico como fator indispensável para por em destaque o homem em seu processo de devir. Pensar o cronotopo representado na literatura é pensar em como ele pode revelar as imagens do passado contidas no presente e por meio delas projetar imagens do futuro, criando, assim, o grande tempo no qual as relações dialógicas se abrigam e os discursos tomam sentido. As grandes obras rompem com as demarcações espaço-temporais e revelam a grande temporalidade, a plenitude do tempo em que este é visto como simultaneidades, pois a experiência do homem com o tempo não é cronológica.

Para ampliar as discussões sobre as temporalidades e espacialidades artísticas, recorreremos às contribuições de Gaston Bachelard sobre o assunto. Em seu livro *A poética do espaço* (1989), o autor analisa os espaços topofílicos do homem à luz da fenomenologia. Para ele, somente por meio do espaço se pode alcançar a fenomenologia da imaginação. “Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge da consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (1989, p.2). Na introdução do livro citado, o filósofo deixa claro que, para ele, ver a imagem poética de maneira puramente racionalista não seria suficiente para compreender sua subjetividade e medir sua força e amplitude.

Em uma obra anterior, *O ar e os sonhos*, Bachelard (1990) já havia destacado a força poética das imagens ao afirmar que elas possuem duplo papel: o primeiro é de significar outra coisa, o segundo é fazer sonhar coisas diferentes. A imaginação não é a capacidade do homem de criar imagens do real. Ao contrário, a imagem é autônoma e independente e por isso inaugura um novo mundo. Segundo o filósofo, o poeta pode exercer esse papel criativo inclusive “enlaçando elementos contrários e opostos”, pois a palavra recebe novo significado e cria seu próprio universo dando vida a um mundo além do real que nem sempre pode ser explicado pela razão. Sob esse aspecto, a imagem literária aparece como a função mais inovadora da linguagem.

Bachelard instiga à análise fenomenológica do espaço explorando os valores poéticos que lhe são atribuídos. Embora o estudo expresse de forma clara o privilégio que seu autor concede ao espaço, a obra não deixa de expor a ligação que existe entre tempo e espaço.

Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos,

o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. (BACHELARD, 1989, p.28)

Bachelard defende que a função do espaço é reter o tempo, pois, o inconsciente permanece nos lugares. As recordações são tão mais sólidas quanto mais bem espacializadas. Em outras palavras, as categorias espaciais e temporais estão intrinsecamente relacionadas, contudo, é no espaço e não no tempo que o homem se identifica, se revela e se recorda. O tempo se torna acessível apenas quando o visualizamos nas alterações sofridas pelo espaço.

Para defender seu pensamento, Bachelard discute sobre os valores dos espaços topofilicos, aqueles que ele considera os preferidos do homem: aqueles relacionados à intimidade e que são apazíveis. Seu estudo nos mostra a natureza poética que existe na casa, no sótão, no porão, em uma simples gaveta, um cofre, um armário. Em todos esses lugares pode-se encontrar poesia, desde as miniaturas até a imensidão íntima do ser que também se configura como espaço.

Michel Foucault (2001) também dialoga com Bachelard quando afirma que não há como dissociar espaço e tempo na prática, mas o primeiro tem primazia sobre o segundo, pois o tempo apenas se materializa no espaço. As considerações de Foucault indicam a necessidade de se estudar o espaço nas narrativas ficcionais por ser um elemento importante na construção de sentidos, mas que foi deixado durante muito tempo em segundo plano em detrimento dos estudos sobre o tempo. O autor ressalta que o espaço tem papel importante na construção de subjetividades, pois nele se abrigam os diversos posicionamentos do sujeito. Portanto, não podemos prescindir das espacialidades para ampliar nossa compreensão do ser humano e da sociedade na qual ele está inserido. Partindo de tal princípio, Foucault elaborou o conceito de heterotopia, lugares reais e localizáveis, mas que estão fora de todos os lugares; são espaços fragmentados, não lineares e pluriformes, que têm o poder de justapor em um só lugar vários espaços incompatíveis. Já as utopias são espaços marcados por uma ideia de perfeição, o desejo de uma sociedade aperfeiçoada, conforme Foucault esclarece.

A ligação entre tempo e espaço na teoria de Foucault emerge de forma mais explícita quando este menciona a heterocronia como um dos princípios da heterotopia.

As heterotopias estão ligadas, mais frequentemente, a recortes do tempo, ou seja, elas dão para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias; a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional (FOUCAULT, 2001, p. 418).

Foucault explica que há heterotopias que encerram a acumulação do tempo como, por exemplo, a biblioteca e o museu. Outras marcam exatamente o contrário, o tempo em sua expressão mais fútil e passageira, como os espaços de férias e os locais de festivais.

Tanto Foucault como Bachelard expõem a questão da indissolubilidade entre tempo e espaço, mas dirigem um olhar especial para o segundo. Em oposição a essa concepção, Bakhtin focaliza o tempo como princípio condutor do cronotopo embora suas referências sejam essencialmente espaciais. Isto é, quando observamos alguns cronotopos analisados por ele nas obras que foram base para o desenvolvimento do conceito, a alusão ao espaço é muito mais expressiva: cronotopo da estrada, da praça pública, da sala de visitas, da soleira, entre outros. O ponto em que os três pensadores coincidem – e é o que mais interessa à nossa investigação – é a constatação de que o tempo se projeta no espaço interferindo nas suas dimensões e no seu significado, e a concepção de sujeito está essencialmente relacionada com a forma como o indivíduo interage com o espaço-tempo. Sobre essa questão, concordamos com GAMA-KHALIL quando ela afirma que

Em meio a essa divergência, posicionamo-nos ao lado de Foucault. Entendemos que não há como dissociar na prática o tempo do espaço. Contudo, se se coloca em questão a preeminência de um sobre outro, ela deve ser conferida ao espaço, já que o tempo é concretizado no espaço. Apreendemos a passagem do tempo numa folha de papel pelo amarelecimento da mesma, isto é, o tempo encontra-se concretizado na materialidade de um espaço. (GAMA-KHALIL, 2012, p.30).

As contribuições que essas teorias trouxeram são fundamentais para dar suporte às reflexões que apresentaremos sobre a obra de Elena Garro. O sujeito nos contos de *La semana de colores* são indivíduos cindidos, deslocados de seus lugares e seus tempos e destituídos de seus espaços de conforto. Para abrigar esse sujeito marginalizado, a autora reelabora as instâncias temporais e espaciais dando-lhes novos sentidos e, simultaneamente, reconstrói a imagem do sujeito que atua neles. Não se trata de fugir da realidade conflitante em que eles vivem, mas de transgredir sua lógica a fim de reafirmá-la, contestá-la ou mesmo contar outra versão da história. Garro vai além da realidade objetiva reinventando o mundo ficcional e usando para isso, o universo do fantástico. Desse modo, antes de aprofundarmos nossas análises do processo narrativo garriano em *La semana de colores*, analisaremos algumas das principais vertentes teóricas do fantástico.

Se nos debruçarmos em uma análise histórica e bibliográfica sobre a literatura fantástica, descobriremos as mais diversas interpretações e nomenclaturas sobre o tema. Para

reforçar a problemática em torno da profusão de nomes e conceitos e evidenciar a tendência do nosso tempo de tornar as palavras genéricas e vazias de sentido, vale recordar a afirmação de Ceserani quando diz que “O fantástico foi inflacionado e utilizado para uma porção de coisas, entre as quais, por exemplo, alguns famigerados programas televisivos ou certas embalagens sedutoras de chocolate” (CESERANI, 2006, p.11).

De início, é necessário especificar que o fantástico pode ser entendido por meio de duas visões distintas que implicam diferenças fundamentais no estudo da literatura: a primeira que o analisa como gênero literário, ou seja, uma série de procedimentos formais, temáticos e retóricos limitados a alguns escritores e produções artísticas que se opunham ao realismo do século XIX; e a segunda que entende o fantástico como modo discursivo, ao dissipar os limites históricos e afirmar que a simples irrupção do insólito já caracterizaria o fantástico.

Tomando como base o princípio do fantástico enquanto gênero, Tzvetan Todorov (1975) é o primeiro a organizar e sistematizar teoricamente os estudos sobre a literatura fantástica. O autor parte de uma definição do fantástico que coloca em primeiro plano a hesitação do leitor diante do sobrenatural. “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p.31). Esta seria a primeira condição do fantástico. O autor também sustenta que tal hesitação pode ser sentida por um ou mais personagens dentro da narrativa, mas que tal fato não define o gênero. Outro aspecto apontado por Todorov refere-se ao modo como o leitor aproxima-se da literatura fantástica:

Para se manter, o fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma hesitação no leitor e no herói, mas também um certo modo de ler, que se pode definir negativamente: ele não deve ser nem poético nem alegórico (TODOROV, 1979, 151).

A afirmação indica que o leitor deve admitir o mundo dos personagens como um mundo real e possível. A permanente hesitação entre uma explicação natural ou sobrenatural é que definiria a linha tênue entre o fantástico e seus gêneros vizinhos. “A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 1979, p.36).

Na contramão dos pressupostos de Todorov, Irène Bessière (2009) afasta-se da percepção de fantástico como gênero literário ao afirmar que:

ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica

narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (BESSIÈRE, 2009, p.186).

Enquanto para Todorov o fantástico “dura o tempo da hesitação”, uma vez que o leitor deve vacilar a todo momento, mas nunca escolher entre uma explicação ou outra; para Bessière, escolher uma das possíveis explicações não anula a outra.

Assim como Bessière, outros teóricos detiveram-se sobre o mesmo tema e formularam diferentes contribuições ao que Todorov já havia postulado. Filipe Furtado (1980), além de salientar as particularidades do fantástico como modo, no *E-dicionário de termos literários*² (2014), e como gênero, no seu livro *A construção do fantástico na narrativa* (1980), traz a noção de ambiguidade como condição básica para o fantástico e argumenta que ele se define pela irrupção do sobrenatural em um ambiente familiar e cotidiano. O discurso é construído para expressar ambiguidade no texto. Isso é o que define o gênero e não a hesitação do leitor ou dos personagens. Tal abordagem exclui o ponto de vista do leitor e centraliza-se nos aspectos do texto para criar a definição do fantástico.

As grandes produções literárias que surgiram na América Latina e tiveram seu auge na década de 60 despertaram o interesse dos críticos e a necessidade de uma teoria que fosse capaz de abarcar todas as inovações estéticas, formais e temáticas que se formavam no continente. Para explicar esse fenômeno, Alejo Carpentier propõe, no prefácio de *El reino de este mundo* (2009), chamá-lo de *real maravilloso*. Apesar de ter sido bastante influenciado pelas vanguardas europeias, Carpentier rompe com o surrealismo por considerar que as imagens insólitas surreais são premeditadas e defende que o maravilhoso é parte integrante do território e da cultura latino-americana e representá-la na literatura pressupõe uma fé.

Em *Literatura do maravilhoso* (1987), Carpentier distingue dois elementos que ele considera característicos da América Latina: o barroco e o real maravilhoso. O autor postula que o barroco não é simplesmente um estilo literário de época que demarca um momento histórico, mas trata-se de uma constante humana que pode renascer de tempos em tempos. A América Latina seria, portanto, o espaço barroco por natureza, onde fecundam as mestiçagens e a profusão de formas, imagens e linguagens. O barroco é, para Carpentier, uma arte que foge das formas, do vazio, das ordenações e pode manifestar-se em qualquer tempo onde haja transformação.

² <http://www.edtl.com.pt/>

A outra essência da América Latina seria seu caráter naturalmente maravilhoso. Carpentier se refere a certos acontecimentos e paisagens naturais que, no continente americano, podem ser encontrados em sua forma bruta e cotidiana. O uso do vocábulo “real” foi tomado por considerar que a realidade latino-americana seria, por si só, maravilhosa. O escritor cubano esclarece que o termo maravilhoso também é mal compreendido, pois define não o que é belo, mas o que é insólito, ou seja, o belo pode ser maravilhoso, mas “O feio, o disforme, o terrível, também pode ser maravilhoso. Tudo que é insólito é maravilhoso” (1987, p.122). Carpentier cunha o termo “*real maravilloso*” quando trata especificamente da literatura produzida na América Latina. No entanto, em estudos posteriores, reconhece que o maravilhoso não é próprio apenas da realidade latino-americana, mas também pode ser encontrado em outras culturas.

Diante das discussões que abordam os limites entre fantástico, maravilhoso, real maravilhoso e realismo mágico, Irlemar Chiami (1980) aponta uma nova problemática ao propor o uso do termo “realismo maravilhoso”. Após traçar um extenso histórico de como os termos realismo mágico e real maravilhoso têm sido usados pela crítica literária, a autora justifica o uso do termo realismo em detrimento do termo real, por alegar que o primeiro já possui uma tradição na crítica literária. O mesmo se dá na escolha que ela faz por maravilhoso, uma vez que o termo mágico também está afastado da tradição literária e pertence ao grupo semântico da magia. Outra questão que surge a partir do estudo de Chiami é a percepção de que a expressão realismo mágico, cunhada em um contexto da pintura, foi se tornando amplamente difundida na literatura, mas aos poucos, começou a ser empregada como sinônimo de real maravilhoso.

Atualmente, os estudos sobre o fantástico vêm ganhando terreno sob os olhares de pesquisadores de diversas instituições e dos grupos de pesquisas associados a elas. Os estudos contemporâneos sobre literatura fantástica abarcam diversas vertentes teóricas e ficcionais da literatura fantástica e reúnem pesquisadores de universidades nacionais e estrangeiras: Flávio Garcia, Marisa Martins Gama-Khalil, Karin Volobuef, Alexander Meireles, Júlio França, Elton Honores, Olga Pampa Arán, Maria João Simões e David Roas.

Recorreremos especificamente às contribuições de David Roas sobre o tempo fantástico e às de Marisa Martins Gama-Khalil sobre o espaço nas narrativas fantásticas, tomando como base suas respectivas conferências proferidas no I Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional em 2012 e reunidas em uma coletânea organizada por Flavio Garcia e Maria Cristina Batalha.

Conforme David Roas (2012), é comum depararmos com diversas categorias de transgressões no campo das alterações fantásticas do humano. Porém, as transgressões fantásticas do tempo costumam ser reduzidas a poucas categorias, como a detenção ou repetição do tempo. Por essa razão, Roas realizou o que ele denominou como “*una catalogación de diversas formas de transgresión fantástica de la temporalidad convencional*”. (ROAS, 2012, p.107) O autor descreve oito possibilidades de construir o tempo na narrativa fantástica, as quais contrariam uma concepção temporal linear. No entanto há o cuidado do autor em destacar que, como toda classificação, esta também é suscetível de correções, ampliações ou modificações.

Alertando sobre o perigo de cairmos em análises vagas e reducionistas, Roas cita as seguintes transgressões: tempo total, quando se detecta uma percepção do presente, passado e futuro simultaneamente; tempo expandido, quando um personagem experimenta um tempo mais lento com relação ao tempo objetivo percebido por outros personagens; tempo detido, quando um personagem submerge em um presente infinito; tempo invertido, quando o fluxo do tempo se inverte do passado para o presente; tempos convergentes, quando há confluência de dois ou mais tempos simultaneamente; justaposição de tempos paralelos, quando tempos diferentes são narrados de forma paralela até que haja a confluência entre os dois; ingresso em outro tempo, quando um personagem adentra em outro tempo, seja ele passado, presente ou futuro e tempo cíclico, quando um segmento temporal se repete duas ou mais vezes. Oportunamente, essas formas de elaboração do tempo ficcional serão retomadas segundo a proposta de Roas para elucidar alguns aspectos da obra de Elena Garro.

É notável que, quando narramos, criamos uma linearidade, pois a linguagem é sucessiva. Porém, o tempo ficcional nem sempre é concebido sob a ótica da linearidade, mas transcende ao que convencionalmente estabelecemos como tempo objetivo. O insólito nas narrativas de Garro opera inclusive quando a autora descreve formas mais objetivas do tempo e reelabora constantemente seus significados.

Por sua vez, o espaço também atua como elemento essencial para produção de sentidos e para a instauração do fantástico na narrativa. Gama-Khalil (2012) afirma que o espaço é importante não apenas para caracterizar personagens ou paisagens geográficas, mas pode ser entendido como “uma forma de revelar metaforicamente as práticas ideológicas do mundo posto em ficção e ser um potente canal para a deflagração de sentidos, contribuindo para o desdobramento múltiplo da polissemia literária” (GAMA-KHALIL, 2012, p.30). Ou seja, a análise do espaço possibilita uma reflexão sobre o homem e a maneira como ele percebe o mundo. Nas narrativas fantásticas, compreende-se que a forma como os espaços são

organizados se constitui como um dos principais fenômenos capazes de provocar a hesitação ou a ambiguidade, elementos que caracterizam o fantástico segundo as teorias de Tzvetan Todorov e Felipe Furtado analisadas por Gama-Khalil. Segundo a autora, nas narrativas fantásticas, sob a forma de rizoma, o espaço ficcional se torna base para repensar o espaço “real”. Aquilo que se revela ilógico e extraordinário nos leva a refletir sobre o que é lógico e ordinário. E as narrativas de Garro nos permitem realizar esse movimento entre real e insólito.

Convém destacar que as considerações sobre o fantástico abordadas neste trabalho não possuem o objetivo de rotular as obras de Elena Garro em determinadas categorias, mas de elucidar os diferentes pontos de vista sob os quais elas podem ser analisadas.

De nossa parte, preferimos tomar a expressão *real maravilloso* de Carpentier por acreditar que o termo é coerente com a ideia que o autor defende quando o conceitua, isto é, a própria realidade americana já é por si só maravilhosa. E ainda que haja estas e outras discussões terminológicas, consideramos que o real maravilhoso nos permite aproximarmos, talvez com mais profundidade, dos textos de Elena Garro. Isso não nos impediria de visitar outras teorias, não por inconsistência metodológica, mas pela própria natureza polissêmica da literatura que não se deixa aprisionar.

A preferência pelo termo de Carpentier se mostra mais coerente quando defendemos que a representação das temporalidades e espacialidades artísticas na obra de Elena Garro, em especial nos contos que serão tratados neste trabalho, está alicerçada, também, na herança cultural deixada pelos povos indígenas da mesoamérica, os quais habitaram a região central e sul do México atual.

Eduardo Natalino dos Santos (2002, 2009), historiador e professor do departamento de história da USP, dedicou seus estudos à cultura mesoamericana. Para ele a maneira sofisticada como os povos mesoamericanos concebiam o tempo e o espaço resultava em um calendário que determinava, em grande medida, a atuação dos deuses e dos homens, e era responsável pela organização da vida das pessoas em todos os âmbitos: festas, comemorações, ritos, viagens, trabalho, guerras, destino etc.

A compreensão da concepção indígena do tempo e do espaço é amplamente relevante para esta investigação porque nela defende-se que as realizações estéticas empreendidas por Elena Garro na obra *La semana de colores* estão, de certo modo, marcadas pela própria experiência temporal e espacial da autora dentro de uma cultura ocidental de origem judaico-cristã, mas completamente enraizada na cosmovisão indígena.

Para Santos (2002), não é possível determinar o momento exato em que o calendário mesoamericano tomou a forma definitiva que atualmente se conhece e nem em que grupo

indígena isso ocorreu, mas, ainda que possuíssem algumas particularidades em determinadas culturas, seus fundamentos eram os mesmos para todo o povo mesoamericano. Um dado importante proposto pelo historiador é o fato de que a maioria das concepções temporais elaboradas pelos povos mesoamericanos possuía uma estreita ligação com noções espaciais. Tal constatação é importante porque contribui profundamente para reafirmar a ideia defendida nesta dissertação: de que tempo e espaço são elementos que se encontram interligados na nossa concepção de natureza e na literatura.

Baseado em fontes coloniais nativas, manuscritos pictográficos e alfabéticos produzidos com participação indígena, Santos explica que os povos mesoamericanos possuíam basicamente dois ciclos de calendário: um de 260 dias chamado de *Tonalpohualli*, palavra que significa adivinhar, predizer e contar, e outro de 365 dias denominado ano sazonal ou *Xihuitl*. Os dois calendários se integravam harmoniosamente para formar um único sistema cuja base está centrada em um conjunto de treze números associados a vinte signos chamados *tonalli*.

Tabela 1: Os vinte *tonalli*, seus traços gerais, nomes em nahuatl e tradução.

 I Cipactli Jacaré	 II Ehecatl Vento	 III Calli Casa	 IV Cuetzpalin Lagarto	 V Coatl Serpente
 VI Miquiztli Morte	 VII Mazatl Veado	 VIII Tochtl Coelho	 IX Atl Água	 X Itzcuintli Cachorro
 XI Ozomatli Macaco	 XII Malinalli Ervã	 XIII Acatl Cana / Junco	 XIV Ocelotl Jaguar	 XV Cuauhtli Águia
 XVI Cozcacuauhtli Urubu / Abutre	 XVII Ollin Movimento	 XVIII Tecpatl Punhal de pedernal	 XIX Quiahuitl Chuva	 XX Xochitl Flor

Fonte: SANTOS: 2002, p.129

Os vinte signos do *Tonalpohualli* apresentados na tabela acima se unem aos treze números para formar os dias do calendário. Dessa maneira, cada dia do ano era caracterizado

por um signo, um nome – que poderia representar plantas, animais, objetos, fenômenos e elementos da natureza e conceitos abstratos – e um número. A tabela abaixo representa minimamente como seria a contagem do *Tonalpohualli* até o seu vigésimo sexto dia.

Tabela 2: *Tonalpohualli*

<i>Tonalpohualli</i>		
Dia	Número	Nome
1º	I	<i>Cipactli</i> (jacaré)
2º	II	<i>Ehecatl</i> (vento)
3º	II	<i>Calli</i> (casa)
4º	IV	<i>Cuetzpalin</i> (lagarto)
5º	V	<i>Coatl</i> (serpente)
6º	VI	<i>Miquiztli</i> (morte)
7º	VII	<i>Mazatl</i> (veado)
8º	VIII	<i>Tochtli</i> (coelho)
9º	IX	<i>Atl</i> (água)
10º	X	<i>Itzcuintli</i> (cachorro)
11º	XI	<i>Ozomatli</i> (macaco)
12º	XII	<i>Malinalli</i> (erva)
13º	XIII	<i>Acatl</i> (cana ou junco)
14º	I	<i>Ocelotl</i> (jaguar)
15º	II	<i>Cuauhtli</i> (águia)
16º	II	<i>Cozacacuauhtli</i> (urubu)
17º	IV	<i>Ollin</i> (movimento)
18º	V	<i>Tecpatl</i> (punhal de pedernal)
19º	VI	<i>Quiahuitl</i> (chuva)
20º	VII	<i>Xochitl</i> (flor)
21º	VIII	<i>Cipactli</i> (jacaré)
22º	IX	<i>ehecatl</i> (vento)
23º	X	<i>Calli</i> (casa)
24º	XI	<i>Cuetzpalin</i> (lagarto)
25º	XII	<i>Coatl</i> (lagarto)
26º	XIII	<i>Miquiztli</i> (morte)

Fonte: Autora

A nomeação dos dias no *Tonalpohualli* começava como 1 *cipactli*, 2 *ehecatli*, 3 *calli*, 4 *cuetzpalin* e assim sucessivamente. Como são apenas treze números, o décimo quarto dia é representado novamente pelo número um, mas está associado ao signo *ocelotl*. Após o vigésimo *tonalli* o ciclo se reiniciava, voltando mais uma vez ao primeiro signo. Obedecendo

à sucessão lógica, o vigésimo primeiro dia seria o 8 *Cipactli*. A sequência se repetia até que o *Cipactli* recebesse novamente o número 1, completando os vinte ciclos de treze dias.

Em conjunto com o *Tonalpohualli* funcionava também o ano sazonal, conhecido como *Xihuitl*, composto de 365 dias que se dividiam em dezoito ciclos de vinte dias. Os dois anos eram contados juntos e até o dia 260° os calendários estavam iguais. No 261° dia do *Xihuitl* o *Tonalpohualli* reiniciava seu ciclo. Essa sequência pode ser observada na tabela abaixo.

Tabela 3: *Tonalpohualli e Xihuitl*

<i>Tonalpohualli</i>			<i>Xihuitl</i>		
Dia	Número	Nome	Dia	Número	Nome
246°	XIII	<i>Mazatl</i> (veado)	246°	XIII	<i>Mazatl</i> (veado)
247°	I	<i>Tochtli</i> (coelho)	247°	I	<i>Tochtli</i> (coelho)
248°	II	<i>Atl</i> (água)	248°	II	<i>Atl</i> (água)
249°	II	<i>Itzcuintli</i> (cachorro)	249°	II	<i>Itzcuintli</i> (cachorro)
250°	IV	<i>Ozomatli</i> (macaco)	250°	IV	<i>Ozomatli</i> (macaco)
251°	V	<i>Malinalli</i> (erva)	251°	V	<i>Malinalli</i> (erva)
252°	VI	<i>Acatl</i> (cana ou junco)	252°	VI	<i>Acatl</i> (cana ou junco)
253°	VII	<i>Ocelotl</i> (jaguar)	253°	VII	<i>Ocelotl</i> (jaguar)
254°	VIII	<i>Cuauhtli</i> (águia)	254°	VIII	<i>Cuauhtli</i> (águia)
256°	IX	<i>Cozcacuauhtli</i> (urubu)	256°	IX	<i>Cozcacuauhtli</i> (urubu)
257°	X	<i>Ollin</i> (movimento)	257°	X	<i>Ollin</i> (movimento)
258°	XI	<i>Tecpatl</i> (punhal de pedernal)	258°	XI	<i>Tecpatl</i> (punhal de pedernal)
259°	XII	<i>Quiahuitl</i> (chuva)	259°	XII	<i>Quiahuitl</i> (chuva)
260°	XIII	<i>Xochitl</i> (flor)	260°	XIII	<i>Xochitl</i> (flor)
1°	I	<i>Cipactli</i> (jacaré)	261°	I	<i>Cipactli</i> (jacaré)
2°	II	<i>Ehecatl</i> (vento)	262°	II	<i>Ehecatl</i> (vento)
3°	II	<i>Calli</i> (casa)	263°	II	<i>Calli</i> (casa)
4°	IV	<i>Cuetzpalin</i> (lagarto)	264°	IV	<i>Cuetzpalin</i> (lagarto)
5°	V	<i>Coatl</i> (serpente)	265°	V	<i>Coatl</i> (serpente)
6°	VI	<i>Miquiztli</i> (morte)	266°	VI	<i>Miquiztli</i> (morte)

Fonte: Autora

Contados assim, o primeiro dia do próximo *Xihuitl* não seria mais o mesmo no *Tonalpohualli*. O nome dos anos sazonais era definido pelo signo do seu primeiro dia no *Tonalpohualli*. O ano sazonal possui dezoito vintenas e sobram cinco dias considerados baldios ou ocos e de mau agouro. Se são vinte signos organizados em ciclos de vinte dias, o signo que nomeia o ano, chamado de portador do ano, muda em intervalos de cinco anos.

Portanto, serão sempre os mesmos quatro signos que se intercalarão para nomear o *Xihuitl*, o ano sazonal.

Os detalhes são relevantes para a interpretação do sistema porque cada dia está sob a influência de seu signo, seu número, bem como o signo e a divindade que regem aquele ano. Todos esses pormenores se combinam com outros elementos espaciais que veremos a seguir.

Apesar da diferença entre o modo de organização dos dois sistemas, a cada 52 anos sazonais ou 72 ciclos de 260 dias, os dois calendários se sincronizavam matematicamente fazendo com que, mais uma vez, o primeiro dia de um voltasse a ser igual ao primeiro dia do outro. Com base nesse ciclo de 52 anos, chamado *xiuhmolpilli* é que os diversos grupos mesoamericanos registravam a idade do mundo, a criação da humanidade, a história do povo, das migrações, das guerras e das dinastias.

As informações contidas em forma de tabelas são colocadas aqui com o objetivo de facilitar a compreensão de uma parte mínima do calendário mesoamericano que será indispensável para o desenvolvimento de nossa investigação e não reproduzem a linguagem visual e verbal que os povos nativos usavam para representar seu calendário. A complexidade de seu funcionamento e de sua linguagem pode ser observada nas seguintes imagens.

Figura 1: Trezena de *Ce Calli* no códice borbônico.



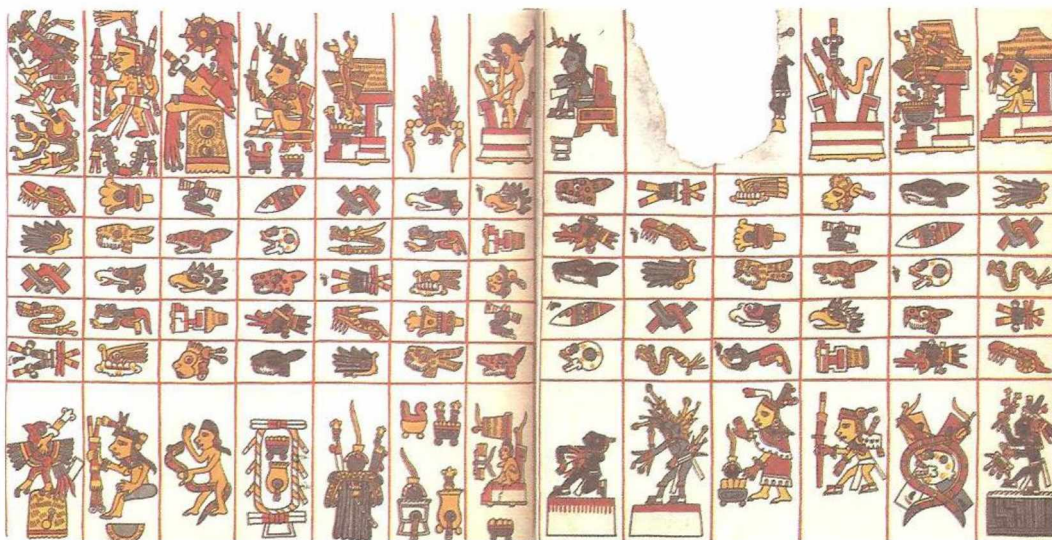
Fonte: SANTOS: 2002, p.417

Figura 2: Trezena *Ce Quiahuitl* no códice borbônico.



Fonte: SANTOS: 2002, p.129

Figura 3: Primeira, quinta, nona, décima terceira e décima sétima trezenas do *tonalpohualli*



Fonte: SANTOS: 2002, p.129

Como bem conclui Santos (2002), o calendário mesoamericano era fruto de uma concepção temporal complexa que estava além dos sistemas numéricos e das simples

estruturas matemáticas. A influência dos números e dos símbolos que cada dia ou ano representam reflete uma noção temporal que vai além de contar, pois implica atribuir qualidades e dar sentido e destino a todos os seres. Da mesma maneira, as concepções cosmográficas estavam interligadas às noções temporais para, juntas, participarem do processo de significação do mundo.

Em um plano vertical, o espaço se dividia em Topan, (sobre nós), Tlalpan, (no solo) e Mictlan (região dos mortos). A Terra, portanto, era uma superfície plana sobre a qual havia treze céus e sob ela existiam nove inframundos. Cada um desses lugares possuía características próprias e era regido por deidades diferentes. No plano horizontal, o espaço era composto por uma região central da qual se desprendiam quatro linhas imaginárias que partiam em direção aos pontos solsticiais e dividiam o mundo em quatro regiões.

O *Tonalpohualli* e o *Xihuitl* estavam interligados a essas quatro regiões. Os quatro dias que davam nome ao ano sazonal eram chamados de carregadores dos anos e estavam associados às regiões oriente, ocidente, norte e sul. “Essas associações indicavam que os rumos se alternavam para carregar o tempo com suas distintas qualidades ou, dito de outro modo, que o tempo percorria os rumos para ativar suas diferentes características” (SANTOS, 2009, p.88).

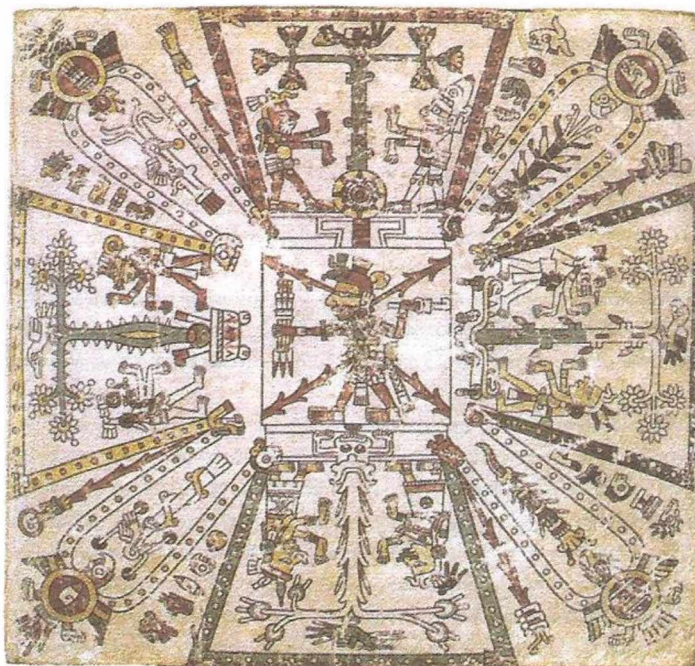
Cada uma das regiões era regida por forças e entidades que variavam de acordo com o dia, a noite, a trezena do ciclo de 260 dias, a vintena do ciclo de 365, o ano, ou os ciclos de 52 anos sazonais. Essa variação surge porque são as referências temporais que indicam o grau e o turno das forças provenientes de cada região. Para entender e mapear o espaço era preciso determinar a posição temporal e para determinar o tempo era preciso compreender os arranjos espaciais. E tanto as espacialidades como as temporalidades eram determinadas por fenômenos celestes observáveis em pontos de referências espaciais.

Dessa forma, a delimitação do espaço servia para mensurar e marcar as unidades ou ciclos calendários, tais como o dia, a noite e o ano sazonal: o tempo estava espacializado. Simultaneamente, essas unidades e ciclos calendários serviam para delimitar e caracterizar as regiões do espaço: o espaço estava temporalizado (SANTOS, 2009, p. 234).

A concepção espaço-temporal dessas civilizações indígenas ficava evidente nas formas de organizações das cidades, que geralmente possuíam uma região central e quatro bairros. Quase todos os edifícios eram construídos de forma que estivessem voltados para as direções que indicam os solstícios ou estavam alinhados com determinados fenômenos

celestes. “Isso mostraria que as construções teriam sido planejadas para expressar espacialmente o calendário ou, dito de outro modo, para marcar temporalmente os conceitos cosmográficos” (Santos, 2009, p.235). Segue abaixo uma imagem com referências espaciais e temporais da cultura mesoamericana.

Figura 4: As trezenas do *Tonalpohualli*, os carregadores do ano, e os nove senhores da noite nas quatro regiões e no centro do mundo.



Fonte: SANTOS: 2002, p.424.

A discussão sobre as concepções temporais e espaciais do México indígena são importantes para nos ajudar a compreender e analisar o tempo e o espaço ficcionais na obra de Elena Garro e a organização insólita que ela propõe desses elementos na sua narrativa ao incorporá-los a conceitos basicamente de origem judaico-cristã.

2.2 Tempo espaço e alteridade

Temos ressaltado, como um traço marcante da escrita de Elena Garro, a representação do elo fundamental que existe entre distintas concepções espaciais e temporais. Parte desta investigação é observar em que medida tais concepções são significativas para as relações de identidade e alteridade. Conforme Bakhtin, o homem é um ser plural, mas de natureza incompleta e, portanto, necessita do olhar do outro para constituir-se. O sujeito, desde sua

posição espaço-temporal exterior – que é social, ideológica e histórica – alcança o excedente de visão que dá acabamento ao outro.

A questão do sujeito em Bakhtin (2010) perpassa pela sua concepção de linguagem. De acordo com o filósofo, a palavra nunca adquire uma forma única e fechada e tampouco pode ser compreendida no seu sentido puramente linguístico, mas deve ser compreendida do ponto de vista da interação, pois, trata-se de discursos de todos os segmentos sociais postos em conflito e em comunicação. O discurso é formado pela interação entre processos ideológicos, históricos, sociais e linguísticos. Desse modo, a ideia de um enunciado está sempre interligada à de outro, caracterizando o que Bakhtin determinou como dialogismo. A palavra é plurissignificativa e carrega consigo os rastros de palavras alheias e tal movimento se perpetua na dinâmica da interação. É improvável pensar em uma palavra pura, a nossa fala se forma a partir da apropriação de outros falares. Segundo Bakhtin,

A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas. (BAKHTIN, 2010, p.42)

Nessa interação dialógica, o discurso de um se funde ao de outro, confronta-o, assimilando suas conotações e juízos valorativos. Toda prática discursiva viva é naturalmente dialógica, uma vez que todo discurso é orientado para um objeto já constituído por um discurso de outrem.

Na relação com o outro, no confronto e no encontro de vozes diferentes, somos levados a uma reflexão crítica sobre nós mesmos, sobre o mundo e o outro, atribuindo-lhes significados. Nessa perspectiva, entendemos a concepção de sujeito para Bakhtin como o ser que fala, ser que ocupa um lugar no mundo, que possui uma consciência sócio-ideológica e que só constitui a si mesmo na interação com o outro. O ser humano não pode ser pensado fora das relações que o liga a outros indivíduos. Partindo dessa noção de sujeito, entendemos que o indivíduo só se constitui na medida em que permite ao outro lhe dar acabamento. A busca da identidade passa sempre pela alteridade. A visão que o outro tem de nós é o olhar de quem observa de fora e, portanto, um novo olhar.

Sob o princípio da alteridade, Bakhtin define o conceito de exotopia o qual determina a relação entre autor e herói. Exotopia significa o desdobramento de olhares que o autor, na sua realização estética, dirige ao outro. É colocar-se em um lugar exterior e revelar do sujeito algo que ele mesmo não pode ver. O ato de tentar enxergar com o olhar do outro não significa

anular seu próprio olhar. É necessário retornar ao seu próprio lugar e, acrescido da experiência do outro, fazer intervir seu olhar, criando um movimento de aproximação e distanciamento.

O artista realiza um gesto exotópico quando sai de seu lugar e se coloca no lugar do outro para então retratá-lo na sua forma mais profunda. Mais uma vez se conclui que a consciência individual é construída ideologicamente na relação social e cultural entre os indivíduos. Assim, o sujeito é constituído na linguagem e pela linguagem através da sua interação com os outros e com espaço-tempo.

A literatura como forma de linguagem aberta e plurissignificativa pode se transformar no espaço dialógico que permite ao sujeito interagir não apenas com o outro, mas consigo mesmo e criar espaços da alteridade. O tempo e o espaço são elementos que podem atuar como forças mediadoras e propulsoras capazes de promover o confronto e o encontro com o outro.

Para Bakhtin, o ser não é, mas está sendo, está se construindo em um contínuo movimento a partir do momento em que permite ao outro lhe dar o acabamento. Compreender esse movimento, tentar entendê-lo, experimentá-lo, faz parte do exercício de alteridade, de aceitação do outro e de conhecimento e reconhecimento das diferenças. O excedente de visão que adquirimos ao fazer esse exercício de alteridade é fundamental para completar a percepção que temos de nós mesmos, deixar que o outro nos dê acabamento.

A ideia de um ser em contínuo acabamento proposta por Bakhtin converge com a noção de devir colocada por Gilles Deleuze (1997a). O devir não se fixa, não indica uma forma completa, mas aponta para um entre-lugar.

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população (DELEUZE, 1997a, p.11).

O devir escapa da imitação e da tentativa de conferir uma identidade única e estável porque indica sempre processo, movimento de um ser que é inconstante.

Nos contos de *La semana de colores* é possível entrever o movimento do devir, sobretudo do devir-criança. Deleuze não está referindo-se à infantilização do adulto, do retrocesso cronológico ou da infância do autor, mas da zona de vizinhança que se estabelece entre o adulto e a criança, um entre-lugar que não aponta especificamente para a criança e

nem para o adulto. Assim como devir-criança, é possível devir-animal, devir-mulher, devir-planta.

Todo exercício de alteridade pressupõe um devir-outro. Entretanto, esse processo é, muitas vezes, cerceado quando as relações dialógicas são permeadas por forças antagônicas nas quais predominam o discurso da superioridade. Em *Conquista da América: a questão do outro*, Tzvetan Todorov analisa a maneira como se deu o encontro da cultura europeia com os povos nativos da América. De acordo com o autor “o discurso da diferença é um discurso difícil. Já notamos, em relação a Colombo: o postulado da diferença leva facilmente ao sentimento de superioridade, e o postulado da igualdade ao da indiferença” (TODOROV, 2003, p.87).

Na obra de Garro, da perspectiva da criação estética, o gesto exotópico se concretiza. No entanto, da perspectiva dos seres ficcionais que se configuram na narrativa, o exercício da alteridade é constantemente sabotado nas relações que expressam os antagonismos dicotômicos que irrompem da história da América Latina: homem/mulher adulto/criança europeu/indígena.

Carlos Fuentes (1969) considera que a literatura hispano-americana se desenvolve ancorada na profunda ligação que possui com o processo histórico-cultural de seu povo. O escritor elabora um panorama desse contexto no qual se delineiam alguns momentos fundamentais da literatura na América Latina. A primeira fase revela a natureza como grande protagonista do cenário literário no qual a selva possui uma força que explora, subjuga e devora. Dessa maneira, as interações sociais que se formam sob o poder destrutivo dessa natureza são igualmente destruidoras, pois, revelam uma sociedade injusta e cruel, dominada por um sistema escravista, tirânico e sanguinário que está representado na figura do conquistador. Na impossibilidade de se reverter a situação, o romance hispano-americano parecia indicar que era preferível ser devorado pela selva que sofrer sob o domínio do invasor europeu. Logo, o desejo de libertar-se do conquistador faz com que o homem inicie uma tentativa de recuperar a natureza alheia e distante e transformá-la em algo menos intimidador.

A ironia contida nesse desejo está no fato de que, conquistada a independência depois de lutar exaustivamente contra os inimigos externos, os latino-americanos tiveram que lutar contra seus próprios ditadores, verdadeiros inimigos do povo. Desse modo, a literatura toma outro caráter que marca a tendência da segunda fase proposta por Fuentes: se antes era a figura do colonizador que ameaçava a sociedade, agora havia a frustração e o medo originados pela conduta opressiva do ditador, a qual produz uma tensão que se estende para as obras literárias desse período.

A terceira fase da história literária da América Latina que Fuentes nos apresenta caracteriza-se pela constituição de uma massa explorada que sofre tanto pela voracidade da natureza quanto pelo ditador sanguinário. A sociedade é consumida pelas forças opressoras de um sistema que une as medidas capitalistas norte americanas às oligarquias nacionais e reprime as lutas contra os problemas sociais, políticos e econômicos da população. E ainda existe outro fator: o escritor que opta por denunciar as injustiças contra a sociedade torna-se porta voz daqueles indivíduos silenciados.

A perspectiva histórica empreendida por Carlos Fuentes também é adotada por Silviano Santiago (2000) para pensar as relações culturais, e mais especificamente as literárias entre Europa e América, a fim de compreender o processo de ruptura que, segundo Santiago, colocou o discurso literário latino-americano na condição de entre-lugar.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p.26)

Para Santiago, a identidade da literatura latino-americana emerge nesse espaço intermediário que surge do confronto que existiu e ainda existe na relação colônia/metrópole. O autor reconhece que há uma relação de dependência entre essas diferentes culturas, mas condena o discurso da crítica literária que produz análises baseadas somente no estudo das fontes e influências e vê na cultura latino-americana uma simples continuidade da europeia. Esse tipo de estudo diminui o valor da obra, coloca-a em uma condição limitada e precária e reduz o papel do artista a um sujeito que apenas busca minimizar a distância entre a cópia e o original. Silviano destaca que é preciso observar as relações de confronto que existem nas produções culturais das Américas, olhar menos para as influências e mais para os elementos da obra que apontam para as diferenças, que indicam as lacunas do texto original. Para o autor, o papel do escritor latino-americano é assinalar as limitações do modelo original, desarticulá-lo e rearticulá-lo segundo suas próprias intenções.

Este trabalho de investigação se propõe a pensar as questões de identidade e alteridade que emergem da obra de Elena Garro quando a autora representa na sua literatura esse gesto exotópico de colocar-se no lugar do outro e assumir, segundo o cenário apresentado por Fuentes, o papel de porta-voz dos silenciados, colocando-se entre as tensões de um sistema político corrupto e totalitarista. A literatura garriana também se insere no contexto definido por Silviano Santiago em que o artista respeita e até mesmo bebe das fontes do modelo

original europeu, mas ao mesmo tempo o transgride, desarticula e rearticula. Diante disso, torna-se claro que a alteridade, o olhar para o outro, o constante movimento dialógico que engendra as relações humanas são fatores inerentes ao processo de construção de uma identidade literária.

A busca por entender os processos identitários na América Latina resulta, também, no empenho em reconstruir a memória coletiva desse povo. Tal postura repercute na literatura revelando obras que retomam a memória cultural, objeto do qual os historiadores também passam a se servir. Elena Garro reconstrói a imagem da mulher, da criança e do indígena na memória coletiva, recuperando mitos populares e mesclando imaginação, fantasia e história.

Segundo Maurice Halbwachs (2006), a memória ultrapassa o plano individual uma vez que as lembranças são construídas coletivamente por meio da interação social entre os integrantes de um grupo. Em assonância com o pensamento de Bakhtin, Halbwachs acredita que o homem se caracteriza pela interação nas relações sociais. Ele não está sozinho e quando se lembra de uma experiência passada, se lembra das pessoas com quem compartilhou essa experiência e como tais pessoas se tornam testemunhas do acontecimento vivido. Portanto, a base da construção da memória e da localização das lembranças é a interação social. De acordo com o autor, para reconstituir da melhor maneira as imagens do passado é preciso voltar ao local, pois o espaço, muito mais estável que o tempo, reaviva a memória e permite o encontro entre passado e presente.

Considerando que a constituição do eu está interligada às relações que este estabelece com o outro e com as suas histórias, e tendo em vista os inúmeros conflitos que permeiam a dinâmica eu/outro não apenas na história da América Latina, mas na história da humanidade, não se pode deixar de discutir uma questão extremamente significativa: o medo que esse outro, muitas vezes, suscita. Nesse trabalho, compreender a representação do medo, sobretudo o medo da morte, será imprescindível para apreender o processo criativo de Elena Garro.

Os constantes entraves que surgem na relação do homem com o outro e do homem com o espaço podem encontrar explicação no que Sigmund Freud (2002) argumenta em *O mal-estar na civilização*. Para o autor, existem três possíveis fontes para o sofrimento da humanidade. Uma delas é provocada pelo próprio homem quando este, consciente de sua existência finita e inevitável decadência, sucumbe à força de emoções perturbadoras como o medo. Outra fonte de sofrimento estaria na natureza e sua capacidade destrutiva contra a qual o homem não teria chance. E a terceira se refere ao medo do outro e de estar sujeito à imprevisibilidade de suas ações e atitudes. Desse modo, entendemos que o medo da morte, o medo da natureza – e por extensão, do espaço – e o medo do outro parecem ser elementos que

inviabilizam o exercício da alteridade.

“A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1987, p.1). Estas são as palavras que abrem o ensaio de Howard Phillips Lovecraft sobre o horror na literatura. Esse tipo de emoção ocorre em função de uma tradição psicológica que se baseia na experiência mental de cada indivíduo e é parte intrínseca da nossa herança biológica. O homem, desde os tempos mais remotos, aprendeu a mistificar em torno dos fenômenos que ele não conhecia ou não entendia e a partir deles e da possível ameaça que eles representavam desenvolveu o conceito de magia, as sensações de assombro e de medo. Segundo o autor, o fato de as narrativas de horror lidarem com emoções tão profundas é o que as firma como forma literária.

E para criar uma narrativa de horror há que se ir além das puras imagens de ossos ensanguentados, sacrifícios ou tramas diabólicas. Nem sempre essas imagens conseguem alcançar o que Lovecraft chamou de pavor cósmico, cuja característica principal está relacionada às emoções que o texto provoca. O essencial na literatura de horror é criar uma sensação, uma atmosfera de terror sufocante e inexplicável provocada por forças desconhecidas que escapam às leis da natureza.

Em uma linha de pensamento semelhante, Noël Carroll (1999) também considera o aspecto emocional como ponto de partida para definir o que ele chama de horror artístico. Para o autor, a marca que identifica o gênero é a emoção que os criadores tentam provocar em seus públicos: o suspense, o mistério e o horror. A resposta do público deve coincidir em certos elementos com o estado emocional dos personagens. Nesse sentido, o horror é um estado emocional que possui um aspecto físico - calafrios, tremores, respiração ofegante, náusea, encolhimento etc. - e um aspecto cognitivo que diz respeito às crenças e aos pensamentos a respeito de determinadas situações de horror as quais o indivíduo está sujeito. O horror se manifesta cognitivamente quando ameaça as estruturas do mundo e abala a organização do conhecimento do sujeito criando uma situação de desequilíbrio. Carroll ainda destaca que, tradicionalmente, o principal elemento motivador desse sentimento de horror é o monstro, criatura ameaçadora que deve essencialmente provocar medo, repulsa e náusea além de desestabilizar crenças e conhecimentos.

O pesquisador Julio França (2012) também discute sobre o que ele considera o arquétipo da literatura do medo: o monstro. Seu estudo se apoia nas ideias de Sigmund Freud quando este explica que o indivíduo é ameaçado pela presença de um ser aterrorizador, o “outro” que é capaz de provocar distúrbios físicos e cognitivos e coloca em perigo as formas de organização do conhecimento humano.

França destaca que para muitos estudiosos da literatura de medo e horror, os monstros são seres que transgridem categorias culturais combinando-as de formas insólitas como, por exemplo, vivo/morto, animal/humano, corpo/máquina, mas a sua monstruosidade reside essencialmente no fato de que sua principal ameaça é mais cognitiva do que física. Ou seja, o monstro é o “outro” que ameaça a organização do mundo e deforma as categorias.

O medo é de fato um sentimento inerente à natureza humana e funciona inclusive como um sistema de defesa contra os perigos da vida. Sem esse alarme seria mais difícil manter-se afastado das situações de risco. Por outro lado, trata-se de uma emoção perigosa devido ao grau de desespero a que ela pode expor-nos. E ao lidarmos com o medo do desconhecido, é provável que não haja território mais imprevisível e movediço do que o medo da morte, a primeira razão do mal-estar na civilização segundo Freud. A certeza de que nós, humanos, possuímos uma natureza finita aliada à total incerteza do momento em que esse fim chegará são sensações que provocam desespero e perturbam o equilíbrio emocional das pessoas. Não apenas o homem, mas tudo que existe no mundo parece estar fadado ao perecimento.

Rafael Llopis (1985), psiquiatra e estudioso da literatura de horror, assinala que há dois tipos de medos com relação à morte. O primeiro diz respeito ao medo da morte em si e dos momentos que a antecede. Está relacionado ao instinto de sobrevivência que até os animais possuem. Na literatura, as tramas que enveredam por esse caminho geralmente não estão ligadas a nenhum tipo de elemento sobrenatural. Os seres responsáveis por causar o horror costumam ser pessoas loucas, crianças sádicas ou animais assustadores que colocam os personagens em situação de risco.

O segundo tipo de medo é o medo do que há depois da morte. Este é mais especificamente humano, pois está fundamentado na consciência que o homem tem de si mesmo como ser finito e incapaz de driblar a morte. As narrativas que seguem esse sentido se centram quase sempre na irrupção do elemento sobrenatural, como os fantasmas que já passaram para o outro mundo e agora ameaçam o mundo dos vivos. Para Llopis, a atmosfera de horror nas narrativas ficcionais está fundamentalmente ligada à morte.

Para criar um ambiente horrífico - a atmosfera tensa de suspense que pode levar tanto o público como os personagens à agonia e ao desespero, o sentimento profundo de medo e horror tão discutidos por grandes teóricos do gênero - a organização do espaço ficcional é um elemento de fundamental importância, pois atua como força que desencadeia as emoções de horror e fazem emergir o insólito.

O mundo ficcional concebido por intermédio do gesto exotópico da escritora Elena Garro, como será demonstrado ao longo desta dissertação, carrega sempre a tensão gerada pelo medo da morte e o medo do outro. O espaço e o tempo acomodam relações em que o ser humano é tomado por angústias que marcam sua(s) identidade(s), seu devir-outro e interferem no movimento da alteridade.

3 ESPACIALIDADES E TEMPORALIDADES INSÓLITAS: ALTERIDADES EM RELEVO.

O eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar a sua identidade através de tudo o que lhe acontece.
(LEVINAS, 2014, p. 22)

Conforme a teoria bakhtiniana, o cronotopo é uma categoria formal e conteudística constitutiva da literatura e o modo como ele está organizado determina de maneira significativa os enredos da narrativa e as imagens do homem que se forma nela. A constituição dessas imagens e identidades se delineia por meio do movimento dialógico em direção a manifestações de alteridade. O procedimento de chegar até o outro é parte indispensável do processo de reconhecimento de si.

A posição exotópica que o autor assume diante do mundo ficcional que ele cria lhe concede um excedente de visão que lhe permite instaurar relações de identidade e alteridade na narrativa. Esse processo criativo pressupõe também o caminho da alteridade que o autor percorre dentro da sua realidade objetiva, fora do mundo ficcional.

Assim, o objetivo deste capítulo é analisar os contos “*La culpa es de los Tlaxcaltecas*”, “*El zapaterito de Guanajuato*”, “*¿Qué hora es...?*”, “*El anillo*”, “*Perfecto Luna*”, “*Era Mercurio*” e “*El árbol*”, demonstrar como o espaço e o tempo são constituídos nessas narrativas e de que forma eles projetam as relações de identidade e alteridade por meio da totalização exotópica de que Elena Garro faz uso.

Partiremos da análise do cronotopo do encontro que, segundo os estudos bakhtinianos, “é um dos mais universais não só na literatura (é difícil deparar com uma obra onde esse motivo absolutamente não exista), mas em outros campos da cultura, e também em diferentes esferas da vida e dos costumes da sociedade” (BAKHTIN, 2010, p. 223). Em muitos romances os cronotopos são responsáveis por determinar todo o destino das personagens, sobretudo quando estão ligados ao cronotopo da estrada.

Nos contos de *La semana de colores* a questão do encontro assume um caráter extremamente significativo no desenrolar das narrativas. Não nos referimos somente ao encontro específico entre duas personagens, mas acentuamos uma temática recorrente na obra de Garro que é o encontro entre civilizações. A autora não retrata apenas os primeiros conflitos que surgiram entre os conquistadores espanhóis e a população indígena, mas expõe o que resultou desse embate, muitos outros encontros que aconteceram no decorrer dos anos seguintes e que se destacaram principalmente pelo preconceito, injustiça e desigualdade.

Assim, os encontros entre as personagens servem metaforicamente para representar os variados encontros entre as civilizações e as diásporas resultantes desses acontecimentos.

No conto “*La culpa es de los Tlaxcaltecas*”, a história da conquista vai se desvelando gradativamente por meio do diálogo entre duas personagens. Após dias desaparecida, Laura chega a sua casa e encontra a cozinheira Nacha com quem começa a conversar e explicar os acontecimentos dos últimos meses. Solidária, Nacha ouve pacientemente aquela narrativa insólita que emaranha os tempos e os espaços.

No presente, Laura recorda um passado recente, o momento em que havia saído de casa com a sogra Margarita, dois meses antes, para fazerem um passeio até Guanajuato. Justo ao anoitecer, no meio de uma ponte, o carro ficou sem combustível e enquanto Margarita sai em busca de ajuda, Laura fica sozinha no meio da estrada esperando sua volta. Nesse instante há uma reviravolta espaço-temporal na qual Laura é transportada ao seu passado histórico, revivendo o momento exato da luta entre espanhóis e astecas na cidade de Tenochtitlán, no século XVI.

La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. El tiempo había dado la vuelta completa, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui (GARRO, 2006, p.28).

A alteração do tempo nesse momento caracteriza o que Roas (2012) chamaria de ingresso em outro tempo: Laura se desloca de seu plano temporal para adentrar em outra dimensão. O jogo de luzes que transforma o curso do tempo e modifica o espaço gera uma espécie de portal que permite a passagem insólita de Laura para outro lugar no passado.

Esse é o movimento espaço-temporal que impulsiona o diálogo entre as diversidades culturais, entre presente, passado e futuro e possibilita o primeiro encontro entre Laura e seu primo-marido, um guerreiro indígena que vive no século XVI. Guiada por ele, Laura passeia na antiga cidade devastada pelo ataque espanhol, ouvindo os gritos angustiantes de seus antepassados enquanto a cidade arde em chamas devido ao ataque inimigo. Situada no tempo presente da cozinha, Nacha escuta pacientemente essa história atemporal na qual ecoam outras vozes que, sustentadas pela memória de Laura, nos permitem reconstituir a imagem dos acontecimentos presentes e passados, bem como a forma como eles se justapõem.

No cronotopo da estrada ocorre o encontro que mudará para sempre a vida das personagens. A ponte se caracteriza por ser especificamente um espaço de transição ou de

conexão. No conto ela se converte no símbolo da transformação e se torna o índice espacial e temporal que dá equilíbrio à narrativa e ativa todos os outros acontecimentos que se seguem. O encontro funciona como um dispositivo que desencadeia em Laura a consciência dos tempos, da história e de si mesma, questionando sua posição nesses mundos divergentes. “*La culpa es de los Tlaxcaltecas*” é um dos contos mais conhecidos, admirados e estudados de Elena Garro justamente pela intensidade com que mostra o que Bakhtin chamou de grande temporalidade: a simultaneidade de tempos. O presente e o passado se fundem para descrever e reescrever outros lados da história.

O contato com essas realidades desperta em Laura um sentimento de traição. Ela se questiona em todo momento sobre sua condição de traidora, ao comparar-se e identificar-se com os tlaxcaltecas, uma tribo indígena inimiga dos astecas, que se aliou aos espanhóis para destruir o México pré-hispânico. Ao retomar a história dos tlaxcaltecas, Laura se desperta para o sentimento de culpa por haver traído seu povo e suas origens, pois, percebe o contraste entre a vida que leva hoje e a que levava antes. É como se no presente ela tivesse se rendido e submetido à dominação de um povo e de uma cultura que não é a sua. Somente um retorno ao passado foi capaz de lhe apontar essa situação. A dor pelo sentimento de culpa também estabelece um diálogo com a figura histórica de Malinche, mulher que teve um papel determinante na história da conquista. Malinche era uma indígena que havia sido dada como presente aos espanhóis. Era fluente em língua maia e asteca e servia de intérprete entre Hernán Cortés, o conquistador espanhol que destruiu o império asteca, e todo o povo indígena. Essa função se tornou ainda mais importante quando ela rapidamente aprendeu o idioma espanhol. A mulher nativa acabou se tornando amante de Cortés, com quem posteriormente teve um filho.

Uma vez que todo processo de domínio de uma civilização passa pelo domínio da língua, Malinche se tornou uma mulher poderosa e obteve uma função crucial e determinante na conquista do México. Com o tempo, sua imagem se tornou o estereótipo de uma traidora, embora ela não tenha sido a única que se aliou aos espanhóis. A chegada deles na América não foi vista inicialmente como uma tentativa de conquista, portanto, muitas comunidades indígenas se aliaram a eles, o que justifica o fato de Hernán Cortés haver liderado um grande exército de indígenas.

Toda essa alusão à conquista e à traição que são recuperadas no conto cria uma conexão com o passado, com a cultura do povo indígena. A menção explícita à *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo evoca esse desejo de rever a história e de retomar o passado, talvez, numa tentativa de reconstruí-los.

Ao ponderar sobre serem ou não traidoras, Laura e Nacha retomam um questionamento sobre a identidade e sobre o processo de identificação com um povo e uma cultura. Maliche atua no imaginário mexicano como um símbolo da deslealdade, de quem negou as próprias raízes e seus valores primordiais, dando condições de vantagem ao inimigo. Essa atitude vai de encontro ao processo de identificação com a própria origem.

Contudo, Laura, como símbolo da figura de Maliche, lhe dá um novo tom. A demonstração de arrependimento, o sentimento de culpa e a fragilidade de Laura são aspectos que a humanizam e, conseqüentemente, transportam esse caráter de humanidade a Maliche, colocando-as em um lugar social diferente. Garro dá nova dimensão a tradicional imagem de Maliche desmitificando sua nuance negativa e desloca a figura da mulher da margem para um lugar de destaque, possibilitando a projeção de vozes que antes haviam sido interdidas. Com isso, há um redimensionamento da ideologia imposta.

“*La culpa es de los Tlaxcaltecas*” reforça a concepção temporal que é apresentada no primeiro capítulo deste trabalho. A linha do tempo é circular, não indica o fim, mas um recomeço. O guerreiro indígena surge para cumprir a promessa de que, quando o tempo atual terminar, ele e Laura poderão se reencontrar definitivamente em outro tempo.

– *Ya falta poco para que se acabe el tiempo y seamos uno solo... por eso te andaba buscando – se me había olvidado, Nacha, que cuando se gaste el tiempo, los dos hemos de quedarnos el uno en el otro, para entrar en tiempo verdadero convertidos en uno solo.* (GARRO, 2006, p.30)

Assim, quando Laura encerra sua conversa com Nacha e finalmente vai embora com seu primo-marido é como se um ciclo se fechasse e outro recomeçasse. A ideia de tempo cíclico também se faz perceptível quando Laura conta a Nacha como havia sido seu primeiro encontro com Pablo, com quem ela está casada no tempo presente. “*–Yo me enamoré de Pablo en una carretera, durante un minuto en el cual me recordó a alguien conocido, a quien yo no recordaba*” (GARRO, 2006, p.33). O encontro entre os dois, além de sugerir que Laura ainda estava ligada ao seu marido do tempo passado, reafirma o caráter cíclico do tempo representado na narrativa e também reitera os cronotopos da estrada e do encontro como componentes que contribuem para definir o destino das personagens.

Michel Foucault (2001) defende que o espaço não é vazio, ele é heterogêneo e abriga o conjunto de relações que definem posicionamentos. A rua constitui, para ele, um posicionamento de passagem. No conto analisado, os lugares de passagem, que aparentemente representariam apenas o deslocamento, na verdade se tornam heterotopias e heterocronias

quando o deslocamento permite que em um mesmo espaço-tempo possamos entrever simultaneamente outros espaços e outros tempos. As heterocronias, como Foucault explica, fundam uma ruptura no tempo tradicional. Por esse motivo, elas sugerem um tempo de quase-eternidade, dada a configuração de justaposição e conjunção entre espaços aparentemente distantes.

Assim como em *“La culpa es de los Tlaxcaltecas”*, é na rua que se definirá o encontro e a separação entre Blanca, Don Loreto e Faustino em *“El zapaterito de Guanajuato”*. Nesse cronotopo, não será o amor entre as personagens que os unirá, mas a compaixão mútua entre sujeitos em situação de desamparo. Don Loreto, o sapateiro de oitenta e dois anos e seu neto Faustino, de oito, fazem o caminho inverso de Laura, viajam a pé de Guanajuato até a Cidade do México planejando vender sapatos para superar as dificuldades que enfrentavam em sua cidade. Porém, todo o material que haviam levado havia sido roubado e após nove dias de caminhada e três dias dando voltas pela cidade sem se alimentarem, avô e neto avistam Blanca pela primeira vez.

Estaba dentro de un coche nuevo, encaramada en el asiento, bien abrazada al hombre que la tenía tomada por la cintura. De él sólo vi el pelo negro asomado sobre un hombro de ella, y los brazos que la sostenían. Me dije: “¡Caray, aquí se besan en la mitad de la calle y en plena luz del sol!” Me llamó la atención su cintura delgadita adentro de su vestido blanco. La puerta del coche estaba abierta, y le vi las piernas tan desnudas como los brazos. Faustino también los vio. Y los dos vimos cuando ella levantó una mano y le dio una bofetada en mitad de los besos que se daban (GARRO, 2006, p.41).

A cena inusitada assinala o contraste entre o espaço da cidade grande e o espaço do campo. Enquanto observava o que se passava dentro do carro, Don Loreto refletia sobre as ruas sem fim da Cidade do México, fechadas por suas paredes e casas sem abertura para o campo ou para alguma forma de natureza.

Marília Amorim (2006) identifica o carro como um cronotopo pós-moderno associado ao desenvolvimento do capitalismo e aos habitantes das grandes metrópoles. Por um lado, o cronotopo do carro pode evocar a angústia provocada pelos espaços fechados que, no conto em questão, está assinalada pela preocupação de Don Loreto. Por outro lado, o carro se assemelha ao espaço do barco, o qual Foucault caracterizou como uma heterotopia por excelência, pois se trata de um espaço nômade que guarda consigo um pouco de todas as histórias e lugares pelos quais passou e torna possível a justaposição de mundos diferentes.

A conformação dos espaços no conto em questão expõe a dicotomia campo/cidade e desencadeia, em Don Loreto, um sentimento de não-pertencimento que só será amenizado pelo gesto de Blanca quando esta se encontra com avô e neto que caminhavam em sua direção. Apesar de não se conhecerem, a empatia entre ambos é mútua. Imediatamente ela os convida para sua casa prometendo abrigo e comida porque reconhece que eles não são da cidade e provavelmente não comem há dias. O mais curioso nessa narrativa é que Blanca, apesar das aparências, - as roupas elegantes, a casa ampla e as mulheres que lhe serviam - só poderia oferecer a segurança de sua casa. É o que se prova desde a primeira noite quando uma das ajudantes volta do mercado dizendo:

– *El Chino dijo que ya es mucho lo que nos fia, y no quiso darme ni un pedacito de queso.*
 – *¡Se asará en los infiernos!*
Y la señora Blanquita salió de la cocina, diciendo palabras gruesas, ella que es tan delgadita. Esa noche cenamos café negro con tortillas duras con sal. Pero no nos afligimos, porque como nos dijo la propia señora Blanquita, todos estábamos al amparo de la Divina Providencia (GARRO, 2006, p. 44).

Provavelmente, o que Blanca viu em Don Loreto e Faustino era o reflexo dela mesma e das suas próprias dificuldades. O que marca o encontro entre os três personagens é que a rua deixa de ser somente o lugar de episódios casuais e superficiais para se tornar o espaço mais propício para se perceber o outro, pois, nela, o exercício da alteridade se torna mais exigente porque o outro é realmente um sujeito distante e desconhecido.

Da mesma maneira que a rua demarca o encontro, ela também emoldura o momento da separação entre as personagens. Blanca sai em busca do amante para pedir-lhe dinheiro a fim de pagar a Don Loreto o valor que ele havia perdido com o roubo dos sapatos. Quando vê a cena, de longe para que não o notassem, Don Loreto volta rapidamente, busca o neto e sem que todos percebam, toma o caminho para sua casa. Não poderia permitir que ela passasse por tudo aquilo e enfrentasse novamente o amante - de quem havia se escondido tanto nos últimos dias - apenas para ajudá-lo. Entretanto, depois de dias pensando nas dificuldades de Blanca, o sapateiro volta para a Cidade do México pensando que a mulher poderia estar precisando de ajuda. A interação entre os dois supera o individualismo egoísta e assinala o movimento do devir, o conhecimento e o reconhecimento de si no outro.

Em “*La culpa es de los Tlaxcaltecas*” e “*El zapaterito de Guanajuato*”, a base da cronotopia é o encontro, que se desencadeia por meio de uma temporalidade de crise. Para Bakhtin, o cronotopo configura “a vida humana em seus momentos essenciais de ruptura e de

crise: como um homem se transforma num outro” (BAKHTIN, 2010, p. 237). Laura desdobra sua figura em duas Lauras, a do presente e a do passado, de forma a encontrar-se com outras faces desdobradas de si e, de forma direta ou indireta, a perceber as diásporas culturais de seu povo. Duas Lauras, dois maridos, muitos tempos e vários espaços, todos a compor um cenário em que a alteridade, desencadeada pelos encontros, compõe sua identidade e a identidade da História da qual ela faz parte. Blanca, Don Loreto e Faustino também vivem seus momentos de crise e, durante tais momentos, permitem o encontro e a conjunção de suas histórias. Estas, se entremeiam: um se transforma no outro, embaralhando tempos e espaços. Mais uma vez, avulta-se a ideia de que a identidade não pode ser entendida fora do processo da alteridade.

A rua também tem papel muito significativo nos encontros que permeiam o conto “*El anillo*”. A caminho de casa, Camila encontra um anel dourado e se emociona com a oportunidade de presentear a filha mais velha, Severina. Assim como Don Loreto, a vida de Camila está marcada pela penúria e as dificuldades de uma vida no campo.

Ser pobre, señor, es irse quebrando como cualquier ladrillo muy pisado. Así somos los pobres, ni quien nos mire y todos nos pasan por encima. Ya usted mismo lo vio, señor, cuando mataron a mi hijito el mayor para quitarnos las tierras. ¿Qué pasó? Que el asesino Legorreta se hizo un palacio sobre mi terreno y ahora tiene sus reclinatorios de seda blanca en la iglesia del pueblo y los domingos cuando viene desde México la llena con sus pistoleros y sus familiares, y nosotros los descalzos mejor no entramos para no ver tanto desacato (GARRO, 2006, p.108).

O trecho, além de mostrar o sofrimento de Camila, mais uma vez revela o contraste de sentidos entre os espaços do campo e da cidade, os quais também são retratados em “*El zapaterito de Guanajuato*”. A representação desses espaços descortina a situação de desamparo de indígenas e camponeses que sofrem com os desmandos de uma sociedade elitista e indiferente ao padecimento da maioria. Não se trata apenas de lugares geográficos, mas de macro-espaços sociais nos quais os sujeitos se constituem.

O conto, narrado em primeira pessoa, se desenrola por meio de um monólogo, recurso literário que coloca em primeiro plano as emoções e reflexões de Camila: sua vida cheia de sofrimentos, seus sentimentos de inferioridade e de desesperança, o tormento que ela vive em razão da agressividade do marido e a dor pela morte do filho mais velho, assassinado por pistoleiros que tomaram suas terras. Sob a ótica dessa narradora, o anel dourado parece minimizar o peso de uma vida de miséria na qual o único luxo, segundo ela, havia sido comprar uma sandália de verniz para ir ao enterro do filho. No entanto, a joia aparentemente

simples e inofensiva se transforma no motivo do conflito que desestabiliza sua família e deflagra uma grande tragédia.

Algum tempo depois de receber o anel da mãe, Severina sai de casa para buscar refrescos e encontra Adrián Cadena, um jovem recém-chegado na cidade que, de acordo com Camila, causava alvoroço entre as moças da cidade. Severina volta para casa sem o anel, triste e aparentemente enferma. Camila acusa Adrián de valer-se do anel para fazer mal a Severina e acredita que a filha está endemoniada quando esta começa a falar “*el idioma de los maleados*”, (GARRO, 2006, p.110). A mãe busca auxílio médico, mas desconsidera suas recomendações e pede ajuda a Fulgencia, uma espécie de bruxa ou curandeira.

– *Después que cante el primer gallo, le habré sacado el mal dijo. Y así fue señor, de repente Severina se sentó en la cama y gritó: “¡Ayúdame, mamacita!” Y echó por la boca un animal tan grande como mi mano. El animal traía entre sus patas pedacitos de su corazón. Porque mi niña tenía al animal amarrado a su corazón... Entonces cantó el primer gallo.*
 – *Mira – me dijo Fulgencia – ahora que te devuelvan el anillo, porque antes de los tres meses habrán crecido las crías* (GARRO, 2006, p.110).

Aqui, retomamos o real maravilhoso americano de Carpentier como discurso de representação de uma identidade cultural, nesse caso a América Latina: A história contada por Camila é tão natural para esse povo que não causa assombro nos seus interlocutores. “Aqui o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano” (CARPENTIER, 1987, p. 125).

Alejo Carpentier justifica o caráter de fé e a base cultural que move o real maravilhoso: “o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma alteração da realidade [...]. Para começar, a sensação de maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos” (CARPENTIER, 2009, p. 9).

Temendo pela vida da filha, Camila busca por Adrián repetidas vezes, pedindo que ele devolva o anel que havia tirado de Severina. Diante da negativa do rapaz, Camila o persegue pela rua e o mata no dia em que ele se casaria com a própria prima, Inés. Nos momentos finais, o leitor se surpreende ao notar que o principal interlocutor de Camila, a quem ela se refere apenas como “señor”, é um oficial de polícia e o espaço da enunciação é a prisão onde ela narra sua versão dos fatos diante da filha e dos familiares de Adrián. A voz dela agrega não só a sua história, uma voz de ruptura e crise, como também agrega a História de seu povo, subjugado e preso também.

No desfecho do conto, quando as duas famílias estão na delegacia ouvindo o depoimento de Camila – depoimento que ela não pode assinar porque não sabe escrever –, ocorre uma mudança de foco narrativo que configura o surgimento de outras vozes, expande a interação entre os interlocutores e abre espaço para revelações que surpreendem tanto as personagens quanto o leitor. A narrativa sugere que Severina e Adrián estavam apaixonados e que ele havia roubado o anel porque acreditava que ela havia se comprometido com outra pessoa. Camila silencia diante dos lamentos da filha e da declaração de Inés enquanto esta acariciava o sangue seco de Adrián sobre seu vestido: *“Mucho lloró la noche en que Fulgencia te sacó a su niño. Después, de sentimiento quiso casarse conmigo”* (GARRO, 2006, p.114).

Se por um lado, a fala de Inés aponta uma explicação para o problema de saúde de Severina, sugerindo que ela estivesse grávida, a surpresa de Camila indica outra perspectiva: a dos acontecimentos sobrenaturais. Para a mãe, Adrián havia usado o anel para amaldiçoar a filha Severina embora ele tenha negado que estivesse de posse do objeto. As palavras finais, expressas nesse momento por um narrador em 3ª pessoa, confirmam o sentimento amoroso que havia entre Severina e Adrián: *“Al rato le entregaron la camisa rosa de su joven marido: cosido en el lugar del corazón había una alianza, como una serpentita de oro y en ella gravadas las palabras: “Adrián y Severina gloriosos””* (GARRO, 2006, p.114).

A mudança de foco narrativo em *“El anillo”* propicia um desfecho no qual se pode visualizar dois mundos que caracterizam diferentes concepções da realidade. O conto promove um espaço para pensar sobre o que David Roas (2011) discutiu em seu livro *Tras los limites de lo real*. Para o autor, o fantástico se propõe a refletir sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreender e representar a realidade, a narrativa fantástica mantém constante debate com o real extratextual. Em *“El anillo”*, a mudança de narrador desencadeia um deslocamento de perspectiva por meio da qual se pode observar a cena a partir de outro lugar e outro tempo e, desde então, um novo sujeito. Trata-se da representação de realidades distintas colocas em choque.

Nos contos *“La culpa es de los Tlaxcaltecas”*, *“El zapaterito de Guanajuato”* e *“El anillo”*, o tempo e o espaço deixam marcas nas vidas desses personagens e propiciam reflexões sobre o que eles conhecem dos outros e deles mesmos, fazendo-os repensar suas identidades e os papéis que exercem no mundo. As narrativas apresentam a combinação entre o cronotopo da estrada e do encontro, os quais são fundamentais para o desenrolar da trajetória dos personagens.

A totalização exotópica que Elena Garro alcança nesses contos reflete o seu olhar sobre o macro-espço, que é o verdadeiro protagonista em sua obra: o México. No entanto, esse macro-espço está representado em tudo que ele possui de mais universal, em tudo que, nele, remete ao drama individual da existência humana cuja referência é sempre o outro.

Para sujeitos tão cindidos como os que são representados em *La semana de colores*, que não encontram lugar nos macro-espços sociais, nem mesmo os micro-espços, os espços particulares de abrigo e proteção podem oferecer repouso e conforto. Para Bachelard, “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (1981, p.26). Para os sujeitos representados aqui a casa carece desse valor porque ela nunca está onde eles estão. Laura precisa alcançar outro tempo para recuperar, no passado, o espço com o qual ela possa se identificar. Conversando com Nacha, “*la cocina estaba separada del mundo por um muro invisible de tristeza, por um compás de espera*” (GARRO, 2006, p.27). Don Loreto também recorda com nostalgia os tempos passados quando não havia tanta pobreza no seu povo e Camila relembra a dor de perder suas terras para um grupo de assassinos.

Em “*¿Que hora es...?*” a alteridade se repete na relação entre dois completos desconhecidos. Lucía é abandonada pelo marido Ignacio depois de uma relação de oito anos na qual não havia sido feliz. Ela sai de casa para instalar-se em um hotel em Paris onde aguardará a chegada de seu verdadeiro amor, Gabriel Cortina, no voo das nove horas e quarenta e sete minutos.

Lucía permanece hospedada meses à espera de reencontrar seu grande amor enquanto o tempo se converte em um momento de espera eterno no qual apenas ela está presa. Alguns funcionários zombam da mulher, que todos os dias se arruma, se senta em uma poltrona e pergunta *¿Que hora es?*, como se estivesse acabado de chegar e faltasse apenas poucas horas para encontrar seu amado.

Apenas o senhor Brunier, porteiro do hotel, solidariza-se com a situação de Lucía que definhava aos poucos enquanto esperava alguém que nunca chegava. Todo seu dinheiro já havia acabado e ela usava as joias para pagar sua estadia. Comovido, Brunier tenta convencer Lucía de que seria melhor ir a um hotel mais barato porque dessa forma suas joias dariam para pagar muitos dias, mas a hóspede se negava a abandonar o hotel. “—*¿Muchos días...? pero si Gabriel llega hoy en el avión de las nueve y cuarenta y siete minutos. ¿Por qué tienen ustedes tanta prisa...? ¿Nunca han visto a nadie que espere a su amante todo el día?*” (GARRO, 2006, p.56).

Percebe-se que Lucía tem consciência de que está à espera de outro tempo que não se ajusta às convenções desse mundo e para alcançá-lo é preciso que nosso tempo objetivo e cronológico perca peso e deixe de existir.

— *Claro, señor Brunier, que el tiempo se ha vuelto de piedra... cada minuto que pasa es tan enorme como una roca enorme. Se construyen ciudades nuevas que florecen, decaen y desaparecen, y van pasando las ciudades y los minutos; y el minuto de las nueve y cuarenta y siete llegará cuando hayan pasado estos minutos de piedra con sus enormes ciudades, que están antes del minuto que yo espero. Cuando suene este instante la ciudad de los pájaros surgirá de este amontonamiento de minutos y de rocas...* (GARRO, 2006, p.57).

Esse minuto tão desejado por Lucía coincide com o minuto exato de sua morte onze meses depois de sua entrada no hotel. Segundo a catalogação estabelecida por Roas, o tempo interrompe seu curso para mergulhar a personagem em um presente infinito. O tempo de Lucía se converte em um tempo de pedras. A metáfora do tempo como pedra solidifica e materializa um fenômeno fisicamente impalpável. O tempo de pedra reforça a ideia de um presente fixo, resistente e inflexível, o tempo angustiante da espera que a separa de seu amor e da sua felicidade.

Para a surpresa de todos Gabriel Cortina chega ao hotel a procura de Lucía, mas sua passagem é muito misteriosa já que seu quarto ficou intacto e o único sinal de que ele poderia haver estado no hotel era a raquete que ele havia deixado na cama, ao lado do corpo de Lucía. Brunier se questiona se Gabriel realmente esteve no hotel ou se foi apenas seu desejo de que ele fosse real.

Toda a história de Lucía é contada por um narrador onisciente que capta o olhar exotópico de Brunier. Em “*¿Que hora es...?*” – assim como em “*El anillo*” e “*La culpa es de los Tlaxcaltecas*” – a história é sempre de um passado que se atualiza no presente por meio da narração. O momento atual é a morte de Lucía que podemos entrever no seguinte trecho

— *¿Qué hora es señor Brunier?*
Los ojos castaños de Lucía recobraron en ese instante el sombrero perdido de la infancia.
El señor Brunier esperaba la pregunta. Miró su reloj pulsera y dijo marcando las sílabas para que Lucía entendiera bien la respuesta:
 — *Las nueve y cuarenta y cuatro.*
 — *Faltan todavía tres minutos... ¡qué día tan largo! Ha durado toda la vida. ¿Dios me regalará esos tres minutos?*
Brunier la miró unos segundos: recostada, con los ojos muy abiertos y mirando hacia ese largo día que había sido su vida.

– Dios le regalará muchos años – dijo el señor Brunier, inclinándose sobre ella y mirándole los ojos castaños: hojas marchitas que un viento frío barría en aquel momento lejos, muy lejos de ese cuarto estrecho.

– Alguien está entrando en ese cuarto... el amor es para este mundo y para el otro, ¿Qué hora es, señor Brunier?

Brunier volvió a inclinarse para ver aquellos ojos color té, que empezaban a irse, girando por los aires como hojas.

– Las nueve y cuarenta y siete – repitió supersticioso y deseando que ella lo oyera. Pero ella estaba quieta, liberada de la hora, tendida en la cama de un cuarto barato de un hotel de lujo. (GARRO, 2006, p.51)

Depois de constatar a morte de Lucía, de confirmar que ela estava liberada da hora que a prendia a esse mundo, Brunier recompõe a história dessa mulher e, por intermédio de uma voz narrativa onisciente, recorda o momento em que ela chegou e como ela era diferente dos outros hóspedes que haviam passado pelo hotel. A narrativa em retrospectão se inicia com Brunier no presente, recordando a chegada de Lucía enquanto sofre por sua morte. Brunier observa seu próprio caminhar, repensando e reconstruindo as imagens que ele tem de si mesmo por meio do olhar que ele dirige aos outros. Portanto, o passado que se atualiza não é mais o mesmo porque os sujeitos também não o são.

Ao recompor pela memória a trajetória de Lucía, Brunier reconstitui-se, interpela-se sujeito de sua história na história do outro. O movimento é mais uma vez de composição de identidades fragmentadas através de um processo em que a alteridade é a base. Não se trata somente da espera de Lucía por um homem, mas de “esperas”.

O escritor brasileiro, João Guimarães Rosa, em seu conto “Desenredo”, cria um narrador que disserta: “Esperar é reconhecer-se incompleto” (ROSA, 1969, p. 38). A voz de Rosa é importante aqui para assinalar que a ideia de espera se relaciona necessariamente à de incompletude. Nesse sentido, a constituição de identidade/alteridade acontece também proporcionada pela incompletude dos sujeitos.

Foucault (2001) chama o hotel de heterotopia sem referência geográfica, de lugar sem nenhum lugar que indica um posicionamento de passagem. No conto, o hotel se fixa como posicionamento provisório, para alguém que está apenas de passagem. Contudo, ele também atua como espaço que abre passagem para outros mundos. O que podemos entrever é que o encontro com a felicidade está sempre projetado em outros espaços e outros tempos. Nesse conto, o que permite a travessia para esses espaços outros é o cronotopo do hotel.

Em *Era Mercúrio*, o elevador será o cronotopo do encontro no qual irromperá o elemento sobrenatural. Vale lembrar que o elevador representa bem o espaço de passagem e de movência. Ainda que num espaço bem delimitado, sua função é a de mover-se

infinitamente, de cima para baixo e de baixo para cima. Situa-se num poço, num vazio, lugar oco e, nesse espaço, as temporalidades e espacialidades embaralham-se.

Javier está prestes a se casar com Ema quando encontra uma mulher que pode ser a personificação feminina do Deus Mercúrio: errática, volátil, quase inalcançável, aparece e desaparece de forma inesperada. Quando ouve a voz dela, Javier não sabe dizer se é ela mesma quem está falando ou se ele apenas acha que a ouviu. Um dos sentidos que essa figura sobrenatural parece mostrar é que talvez seja preciso renunciar às posses, aos convencionalismos e arranjos políticos e sociais para conhecer a verdadeira beleza e o verdadeiro amor. Porém, Javier se sente preso ao relacionamento que mantém com Ema, não por amor, ou porque ela era bonita, mas porque representa o modelo de mulher que a sociedade machista idealiza.

Assim como acontece com Laura e Lucía, Javier constata que sua felicidade não pode ser alcançada porque está em outro mundo. Em suas divagações ele pensa: *“existía otro mundo imprevisto, que era el revés del mundo en el que yo vivía y en el cual sucedía el amor, la música, la belleza... Me pareció que ese otro mundo era inalcanzable para mí, carecía de clave para penetrarlo”*. (GARRO, 2006, 144).

Seduzido pela silhueta prateada da mulher misteriosa, Javier a acompanha até o espaço do porão, o qual Bachelard classifica como “o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas” (BACHELARD, 1989, p.37). Para Javier, o espaço do porão representa a subversão das regras sociais as quais ele está submetido, o seu desejo obscuro de rompê-las e o fracasso por não consegui-lo. O desejo de desmanchar o noivado e renunciar ao casamento com Ema o consumia, mas Javier não encontrava coragem para fazê-lo. Ele deseja os encantos dessa personagem inquietante cuja representação é a porta de entrada para o efeito fantástico que permeia a narrativa: corpo translúcido, metálico, de prata *“no era de esse mundo”* (GARRO, 2006, 145).

No conto *“El Árbol”*, a atmosfera fantástica se instaura pela representação do medo e a ameaça da morte que paira sobre a casa de Marta quando esta recebe a visita inesperada da índia Luisa. O diálogo entre as duas delata as realidades discrepantes entre a vida de Marta, em sua casa na Cidade do México, e a pobreza de Luisa no povoado de Ometepe, onde Marta tem uma casa de campo.

Mesmo conhecendo Luisa há algum tempo, Marta fica surpresa com as confissões que ela faz e sua inquietação aumenta quando Luisa admite que ficou presa muitos anos, quando era mais jovem, por ter assassinado uma mulher a facadas.

– *¿Cuánto tiempo estuvo allí, Luisa?*
 – *¡Quién sabe! Se me llegó a olvidar la calle. Yo ya no me hallaba más que con las recogidas, mis compañeras. Allí hallé mi casa y no pasé ninguna pena. Me engreí tanto, que las noches y los días se me iban como agua. Si nos enfermábamos, había dos doctores, ¡dos, Martita!, y ellos nos cuidaban. Tanto tiempo me quedé, que yo ya no reconocía otra casa...* (GARRO, 2006, p.133)

As palavras de Luisa mostram que sua vida era tão difícil ao ponto de fazê-la perder a identificação com a própria casa e preferir morar em uma prisão. O espaço da reclusão para Luisa é o lugar onde o tempo se solidifica e anima a memória, os valores de intimidade, de abrigo e de proteção. As companheiras de reclusão de Luisa a alertaram de que o peso dos pecados faria com que ela desejasse contar o que havia feito, mas ela nunca deveria ceder ao desejo. A prisão, tanto nesse conto como em “*El anillo*”, constitui-se como espaço de rememoração e de composição de narrativas. Faz lembrar Sherazade, que, também enclausurada em um casamento cujo prazo é uma noite, faz a vida alongar por outras noites pela narração de histórias.

Si alguna vez sientes que los pecados te doblan las piernas y te vacían el estómago, vete al campo, lejos de la gente; busca un árbol frondoso, abrázate a él y dile todo lo que quieras. Pero sólo cuando ya no aguantes, Luisa, pues eso sólo se puede hacer una vez. (GARRO, 2006, p.135)

Marta se sente cada vez mais angustiada procurando entender por que Luisa lhe contava tudo isso se antes nunca havia partilhado essa história com ninguém. Luisa relata que, em um momento de angústia, procura uma árvore frondosa e confessa todos os seus pecados. Depois de algum tempo, ao voltar ao mesmo lugar, encontra a árvore completamente seca.

O medo que invade o ambiente vai se conformando gradativamente por meio de imagens extremamente cronotópicas: “*El árbol seco entró en la habitación; la noche entera se secaba dentro de las paredes y las cortinas disecadas. Marta miró el reloj: también el se secaba sobre la cómoda*” (GARRO, 2006, p.135). Mais uma vez, Elena Garro faz uso do recurso estético de espacializar elementos que são comumente temporais.

Foucault afirma que as heterotopias “supõem sempre um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis” (2000a, p.420). Para chegar a essas heterotopias é necessário seguir certos rituais, ou, como no caso da prisão, ser obrigado a entrar. É nesse sentido que Luisa percebe o espaço da prisão: a única maneira de reconquistar o seu lugar é cometer outro crime pelo qual será forçada a voltar. Contudo, o

espaço não pode estar separado das relações que nele se solidificam. Isso se confirma quando Luisa volta para a prisão.

– ¡Ya no hay ninguna de mis compañeras! – dijo Luisa, después de revisar las celdas y los patios. Y se sentó a llorar con amargura, Había olvidado que entre su salida y su regreso había transcurrido más de un cuarto de siglo. Martita tenía razón: el pasado era irrecuperable (GARRO, 2006, p.135).

O que ela deseja é o olhar do outro, a relação de identidade e alteridade que ela havia estabelecido com as companheiras de cela, os olhares exteriores que lhe davam o seu acabamento e que ela nunca havia encontrado fora da prisão.

As imagens do medo e da morte representadas em espaços heterotópicos também se realizam na história de “*Perfecto Luna*”, personagem que dá nome ao conto. Perfecto foge de casa, atormentado e perseguido por um fantasma cujos ossos ele havia encontrado. Caminhando pelo campo enquanto procurava afastar-se rapidamente de sua cidade, Perfecto encontra um desconhecido que aparentemente procura um objeto no chão. De imediato, decide ajudá-lo enquanto cede à tentação de contar-lhe sua história e as razões que o levaram a fugir.

Perfecto havia sido criado desde os cinco anos por um senhor chamado Don Celso, na pequena cidade de *Amate Redondo*. Logo se mostra um homem de confiança e, como ele mesmo afirmava, não lhe faltava nada, era estimado por seus amigos e se sentia muito feliz. *Perfecto* é incumbido de demolir alguns casebres que ficavam atrás do armazém para que fossem construídas casas novas. Durante as escavações, *Perfecto* encontra o esqueleto de um homem sem a cabeça e, apenas por diversão, decidiu espalhar os ossos desse defunto colocando cada pedacinho dentro de um molde de adobe, os quais ele usou pra construir as casas.

Recordó cómo empezó a construir las viviendas: cuidadosamente repartió los adobes con los huesos en los muros de las viviendas; no quedó ni un lugar de la vecindad en donde no estuviera enterrado “el sin cabeza”. Y él, gozoso, seguía abriendo ventanas, techando, haciendo puertas, mientras silbaba y se reía a solas (GARRO, 2006, p.118).

Cada adobe foi marcado para que *Perfecto* soubesse exatamente onde estava o que ele chamava de “minhas tumbinhas”. Existia em *Perfecto* uma alegria quase inocente se não parecesse tão sádica e macabra no ato de enterrar partes do defunto nesses pequenos lugares. Ao final, havia ossos espalhados por toda a redondeza, encravados nos tijolos de barro que

formavam as construções. A ideia de que o morto poderia estar louco atrás de suas partes, ou de que as pessoas que viviam naquela região pudessem ser assombradas por esse fantasma deixava *Perfecto* feliz, mas aos poucos foi se aterrorizando porque o fantasma o perseguia e por isso foi obrigado a fugir e esquecer quem era e o que havia feito. Enquanto conta essa história macabra para o desconhecido, *Perfecto* descobre de repente que seu interlocutor é o fantasma que procura a própria cabeça.

Embora as oito narrativas reunidas aqui sob o mesmo título – Espacialidades e temporalidades insólitas: alteridades em relevo – possuam características diferentes, importa para este trabalho ressaltar alguns pontos nos quais elas se articulam.

Em primeiro lugar, como pudemos observar, a relação entre tempo e espaço é determinante para estabelecer os sentidos das narrativas. Em todas elas o cronotopo do encontro, esteja ele associado à rua, à casa, ao porão, ao hotel ou ao elevador, interfere de forma extremamente significativa na trajetória de vida das personagens. Em segundo, as configurações dos cronotopos são, em grande medida, responsáveis pela instauração do ambiente fantástico em todas as narrativas aqui elencadas.

As transgressões do espaço e do tempo caminham na perspectiva do real maravilhoso. Se, segundo Carpentier (2009), a realidade americana já é em si maravilhosa, podemos entender que os cronotopos revelam as imagens de um mundo maravilhoso no qual o tempo espacializado e o espaço temporalizado são elementos encontrados de forma arraigada na cultura do povo.

Em “*La culpa es de los Tlaxcaltecas*”, enquanto Laura esperava por seu primo marido, “*Por la calzada vacía, se paseaban las horas solas, Como las horas estaba yo*” (GARRO, 2006, p.38). Dizer que as horas passeavam pelas calçadas é como dar corpo ao tempo e, portanto, dimensões espaciais.

Lucía está presa ao tempo da espera, ao “*tiempo detenido*” (ROAS, 2012, p.109), atada a um eterno presente. Quando ela afirma que o tempo é de pedra ela o espacializa, dá forma ao tempo para mostrar o peso do instante infinito em que ela se encontra. No mesmo sentido Camila associa o peso do tempo com o peso da pedra, “*los años colgándose como piedras, contando los días en que no pasaron hambre*” (GARRO, 2006, p.109).

Quando concordamos com as afirmações de Bakhtin, Bachelard e Foucault de que o tempo se faz visível no espaço, não podemos deixar de considerar o espaço do corpo ou “corpo-espaço” (MILANEZ e GAMA-KHALIL, 2013, p.28) para se pensar a construção dos efeitos de sentido na narrativa. Para entender a importância desse espaço, basta pensar no corpo de Lucía que definha enquanto espera por Gabriel; ou o corpo de Severina que começa

a secar enquanto a mão que levava o anel continua inchada depois de seu encontro com Adrián; e ainda a intensidade da imagem de Severina vomitando um animal que sai com pedaços de seu coração. No conto “*Era mercurio*”, as imagens do corpo prateado, translúcido, frio e líquido da mulher misteriosa que seduz Javier são fenômenos que deflagram o fantástico e constituem esse ser sobrenatural que “*parecia no tener frío ni ocupar espacio*” (GARRO, 2006, p. 144)

A primeira manifestação de medo em *Perfecto* ocorre por intermédio de uma inquietação que se revela primeiramente no corpo, e depois, se estende para o espaço externo e rebate para o corpo em um movimento contínuo de interdependência. O medo se materializa nos espaços da casa e do corpo sendo possível sentir o momento exato em que *Perfecto* é assolado por essa emoção e começa a perceber a maldade que havia cometido.

Entrecerró los ojos. “¡Quién le hubiera dicho que él solito iba a hacer todo aquel trabajo!” Abrió los ojos y miró regocijado su obra: recorrió el techo, las paredes, la puerta y llegó otra vez hasta la ventana. Debajo de ella, una saliente pequeña marcaba una de las tumbas del “sin cabeza”. Se echó a reír y se le cuajó la risa. Los labios se le quedaron tiesos, y el cuarto se volvió tan oscuro que perdió la vista a la ventana. “¿Quién oscureció la noche?” Buscó a tientas la vela que había dejado junto al petate. Estiró el brazo y sintió que se le había hecho muy corto, en cambio el cuarto había crecido enormemente y la vela estaba lejos, fuera de su alcance (GARRO, 2006, p.119).

Seu braço havia ficado pequeno e não era suficiente para alcançar a vela e livrá-lo do escuro. Por outro lado, o quarto parecia se ampliar, deixando a vela cada vez mais distante. A emoção expressa pela personagem se sustenta na distensão e no retraimento dos espaços.

Percebe-se que há uma inquietação por parte da personagem, gerada pelo medo de encarar esse outro espaço que é o mundo dos mortos. “*¡No quería entregar su vida a un caprichoso! Sobre todo después de haber visto que en el otro mundo no había sino chiflones de aire frío*” (GARRO, 2006, p.115). E como que para agravar o desespero de *Perfecto*, há uma distorção do tempo que prolonga os seus momentos de escuridão tornando as noites mais longas e frias enquanto os dias ficavam mais curtos.

Ya los días apenas eran una raya de luz entre dos inmensas noches. No tenía tiempo ni ponerse y quitarse los huaraches. La ropa se le empezó a hacer vieja en el cuerpo. ¡Qué esperanzas que pudiera ir a recortarse los bigotes o el pelo! ¡Si apenas amanecía, ahí estaba ya la noche! No tenía tiempo ni de comer y se fue quedando en los puros huesos (GARRO, 2006, p.123).

Para apreender essa narrativa é fundamental entender a constituição do espaço como elemento gerador de sentidos, uma vez que, em grande parte do conto, o medo só se materializa através do ambiente sombrio dos quartos da casa, de um corpo-espaço defunto e de outro corpo-espaço que, inicialmente vivo, é aterrorizado pela morte até que esta realmente se concretiza. Os espaços vão paulatinamente configurando o ambiente assustador de uma casa que abriga um corpo degolado, enterrado parte por parte em vários lugares que se tornaram, então, espaços do horror. Os tijolos de adobe marcados nas paredes são a representação de um ser fragmentado e heterotópico (FOUCAULT, 2001) que aos poucos se reestrutura para ressurgir como um fantasma, porém, ainda sem cabeça.

Quando examinamos os quartos da casa percebemos seu caráter heterotópico pelas constantes transformações que sofre. Mesmo sendo um lugar que representa uma realidade objetiva e palpável, se distorce e assume nova dimensão. É quarto, é tumba e em determinado momento é um microcosmo do que poderia ser o mundo dos mortos.

Se enrolló en su tilma para no pasar los fríos y cerró los ojos para no ver las sombras que lo envolvían. De una esquina del cuarto se desprendió un remolino de viento; zumbaba con gran violencia y se le vino a pegar al oído izquierdo. Por allí entró a gran velocidad, aturdiéndolo. (GARRO, 2006, p.120)

É a partir de tal visão que Perfecto conclui que o outro mundo se compõe apenas de ventos de ar frio e a imagem é aterradora. O redemoinho surge como um portal que conecta dois espaços diferentes transportando *Perfecto* para outro mundo no qual só há sombra e ventos frios. E mais uma vez seu próprio corpo sofre o que parece ser um castigo por haver profanado o corpo de outro. “*Inmóvil, con la lengua ligada, sufrió aquel remolino que le acalabraba el cuerpo*” (GARRO, 2006, p.120). Ele sofre imóvel com as palavras presas, embarradas na língua, em uma clara alusão ao fantasma aprisionado no barro, no interior do tijolo de adobe. O desmembramento e a violação do cadáver se configuram como degradação do corpo. O fantasma reage da mesma forma e parece punir seu agressor fisicamente consumindo-o também por partes: os joelhos ficam frios e rígidos, a língua fica presa e o corpo vai se tornando magro e fraco. Para reforçar a ideia da relação entre espaço e corpo-espaço como lugares de heterotopias, pensemos no trecho a seguir:

Las capas de aire se separaron; su nariz quedó en el espacio vacío entre dos de ellas y casi no podía respirar. En cambio, a la altura de sus ojos y de sus cabellos el aire soplaba sin soplar, levantándose los pelos y enfriándose los,

hasta sentir que miles y miles de hielitos le perforaban la cabeza (GARRO, 2006, p.116).

Toda a imagem se desenvolve em um espaço aberto, distante da cidade, quando *Perfecto* está tentando fugir de seu perseguidor e percebe que de repente “*el campo se había vuelto enorme*” (GARRO, 2006, p.116). Portanto, não apenas o corpo-espaço é heterotópico, mas o próprio campo também o é uma vez que não assume forma única mas se dilata.

O fantasma, por sua vez, também se caracteriza como corpo-espaço heterotópico, na medida em que está fragmentado, emparedado, ocupando vários lugares ao mesmo tempo e tais lugares se configuram como tumbas – espaços da morte – em meio às casas – espaços dos vivos. O corpo-espaço fantasmagórico está impregnado desse caráter heterotópico desde o princípio, pois quando *Perfecto* o encontra ele já havia sido mutilado. E, no final, o corpo do “*sin cabeza*” recompõe-se para o último encontro com *Perfecto*; essa recomposição assinala mais uma vez as fronteiras complexas e aterrorizadoras entre vida/morte, corpo vivo/corpo morto.

As transgressões do corpo em “*El árbol*” também estão entre os recursos mais utilizados pelo fantástico e são cruciais para fazer emergir os efeitos de medo e horror. A personagem Luisa descreve um tipo de alteração do corpo-espaço muito recorrente na literatura do medo que é a figura do demônio.

– Cuando lo vi, estaba en el corral de mi casa. Era un charro que respiraba lumbre; no tenía botas sino cascos de caballos y al caminar sacaban lumbre. Llevaba en la mano un látigo y con él azotaba a las piedras y las piedras echaban lumbre. (GARRO, 2002, p. 129).

Retomando Julio França, concordamos que as transgressões do corpo projetam imagens do monstro, figura que o autor considera típica das narrativas de horror e que representam sempre o medo do outro. De acordo com Maria João Simões: “O monstro funciona [...] como uma alteração da ordem, do equilíbrio, ou da composição” (SIMÕES, 2007, p. 73). Nas narrativas de Garro, a configuração do monstro reitera a deflagração da ideia de conjunção entre aparentes paradoxos que se intercambiam: corpo vivo/ corpo morto, figuração/ transfiguração, ordenado/desordenado, identidade/ alteridade.

Todas essas narrativas, tomadas em conjunto, nos direcionam para o seguinte denominador comum: Elena Garro, de sua posição exterior, é capaz de captar e representar o outro, colaborando no processo contínuo de conferir a esse outro um acabamento. A autora reúne diferentes vozes situadas em diferentes tempos e espaços para compor um sujeito

fragmentado, no qual coexistem várias identidades, às vezes até contraditórias. A partir do jogo de significados que empreendemos com o objeto estético e do processo exotópico que realizamos, somos capazes de compreender melhor a nós mesmos, ao outro e ao mundo.

Os contos reunidos neste capítulo recompõem uma versão da história latino-americana na qual estão retratados os diversos encontros que ocorreram e ainda ocorrem entre grupos sociais distintos. Os enunciados dialógicos que estruturam as narrativas desembocam em uma questão fundamental para compreender a identidade da cultura mexicana e de certa maneira da América Latina como um todo: o encontro e o confronto entre cosmovisões distintas que interagem entre si para formar o todo.

Em um estudo sobre os paradoxos do nacionalismo literário, Leyla Perrone-Moisés (2007) afirma que esquecer nossas origens é perder nossa identidade. Manter o que resta das culturas originais e garantir os direitos das populações que as conservam é não apenas uma obrigação ética, mas também uma maneira de cuidar de uma riqueza cultural que nos pertence. Querer reduzir nossa identidade ao que nos restou dos índios ou ao que nos trouxeram os africanos é uma regressão, que pode nos levar a um racismo às avessas. Exaltar ou recusar de forma exclusiva uma dessas origens pode ter razões ideológicas, mas nunca haverá uma justificativa cultural para tal escolha.

O que Elena Garro representa não é o sujeito completo e acabado e sim o sujeito no seu devir-outro; o sujeito fragmentado que em todo momento repensa e reconstrói essa(s) identidade(s).

O conto “*La culpa es de los Tlaxcaltecas*” retrata uma mulher consumida por duas realidades espaço-temporais que se confrontam e se justapõem. A Laura que vive no tempo-espaço atual depara com a Laura que vive no tempo-espaço do século XVI. Dessas realidades conflitantes determinadas por cronotopos distintos, emergem duas vozes que dialogam, se embatem e se fundem, atuando em seu processo de identificação com determinada sociedade ou cultura.

Elena Garro põe em relevo os fenômenos que viabilizam de alguma maneira o processo de identidade e alteridade: O que podemos sentir em Laura, por exemplo, é justamente esse conflito e essa perda da própria identidade devido às forças opressoras exercidas sobre ela e a carga negativa do mundo moderno que a fazem sentir-se culpada pela tragédia dos seus antepassados. Porém a própria Laura se vê redimida da sua suposta traição quando seu primo-marido lhe diz que ela não tem culpa: “*ya sé que eres traidora y que me tienes buena voluntad. Lo bueno crece junto a lo malo*” (GARRO, 2006, 38). Nesse momento, o que está em foco não é a traição e sim a dualidade que compõe o ser humano que

é ao mesmo tempo bom e mau. A constituição de sua identidade não é, mas, está sendo construída a partir de suas relações com o outro. Como afirma Bakhtin, o ser humano se constrói a partir das relações sócio-ideológicas que estabelece com o outro dentro do processo interativo da linguagem.

As imagens da injustiça social e da pobreza exploradas nos contos revelam simultaneamente a alteridade e os momentos em que ela não se concretiza em razão do preconceito ou do medo e, nesse sentido, mais uma vez o corpo-espaco tem papel fundamental para expressar as injustiças, o preconceito, o medo, a morte e as relações humanas que se desenvolvem nesses contextos.

Marta tem medo de Luisa e por isso a trata com desprezo. A forma como é descrita sugere sempre comparações com animais: “*su voz chillaba como la de una rata*” (2006, p. 124); “*se cruzó de brazos como un monito*” (2006, p.124). A raiz desse preconceito é histórica e pode ser observada nas reflexões de Marta: “*Es posible que sea un ser humano? Muchos de sus familiares y amigos sostenían que los indios estaban más cerca del animal que del hombre, y tenían razón. Sus náuseas aumentaron.*” (2006, 124).

Por outro lado, apesar de estar consumida pelo medo, Laura também enxerga, pelo reflexo dos olhos de seu primo marido, o sofrimento de sua família passada, o fogo que queima sua casa, os pais e os irmãos mortos. Brunier percebe que Lucía está morrendo ao observar que seus olhos castanhos começam a “*irse*” parecendo folhas levadas pelo vento. E provavelmente, Blanca percebe o sofrimento de Don Loreto ao deparar com seus “*ojos sin sueños, los pies andados e el estomago limpio*” (2006, 42).

Ao analisar os contos de *La semana de colores*, irrompe a noção de entre-lugar que foi proposta por Santiago para pensar a questão da identidade da literatura latino-americana e os recursos estéticos utilizados pelos escritores desses países. A narrativa garriana se instaura no entre-lugar, entre a reverência que se faz ao passado e a transgressão dele, entre as raízes indígenas e a cultura de herança europeia, entre o real e o imaginário, ou mais precisamente, entre as fissuras que tornam indistinguíveis os limites do real e do imaginário e permitem que um se entrelace ao outro. Para representar esse entre-lugar, cria-se um cronotopo fantástico capaz de abarcar a complexidade dessas relações e de intervir na constituição de sujeitos heterogêneos que modificam e são modificados pelo tempo-espaco.

O grande cronotopo representado nesses contos é o do encontro de civilizações, de culturas diferentes a partir das quais se difundem imagens compósitas de sujeitos que caminham em busca de uma identidade e se constituem em um tempo-espaco que não está

preso às leis da causalidade, é um encontro que se alimenta do passado e do futuro simultaneamente.

4 O DEVIR-CRIANÇA E A CONSTRUÇÃO DE ESPACIALIDADES E TEMPORALIDADES INSÓLITAS

Mas a literatura segue a via inversa e só se instala descobrindo sobre as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... Mas duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária: a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu.
(Deleuze, 1997a, p. 13)

O conceito de devir articulado por Gilles Deleuze (1997a) e por Deleuze e Félix Guattari (1997b) dialoga com a concepção de sujeito concebida por Mikhail Bakhtin, suporte teórico que sustenta as análises deste trabalho. O sujeito como ser em movimento, que nunca está acabado, mas se transforma e é transformado por meio de relações dialógicas, coincide com a noção de devir. Devir não é ser, é tornar-se, é o ponto de fuga, é o entre-lugar. O devir não aponta para nenhuma forma fixa e sim para a zona de vizinhança que tenciona as duas formas.

Dessa maneira, este capítulo reúne os contos de *La semana de colores* que expressam de forma mais intensa o devir-criança: “*El día que fuimos perros*”, “*Antes de la Guerra de Troya*”, “*El robo de Tizla*”, “*El Duende*”, “*Nuestras vidas son los rios*”, e “*La semana de colores*”. Trataremos de mostrar como as espacialidades e temporalidades insólitas se apresentam como potências geradoras de sentidos e principais responsáveis por colocar em evidência os aspectos do devir-criança na narrativa.

O devir-criança não é puramente a representação da infância, mas da zona de indiscernibilidade que reside entre a criança e o adulto. Para Deleuze, o devir-criança não nos direciona para a forma da criança ou do adulto, ele cria rupturas com as formas fixas e demarca o ser em processo. Ao representar duas personagens-crianças, recorrentes em seis contos, Garro mobiliza os sentidos de forma a suscitar um espaço de projeções mágicas e fora da esfera do poder social, porque, como ensina Deleuze (1997a, p. 11):

O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula tem sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização.

A criança, assim como a mulher ou o animal e a molécula, não está no centro, ela é marginal, se considerarmos que o centro das vontades de verdade da sociedade é o homem.

Seu olhar, com base no imaginário, capta associações metafóricas do mundo, dimensões fora daquilo que é estabelecido como lei, à parte da Verdade, e descortina sempre possibilidades de verdade.

Todos os contos selecionados neste capítulo trazem as irmãs Leli e Eva como protagonistas e colocam em relevo a representação das espacialidades e temporalidades artísticas como fenômenos que apontam para a justaposição de tradições culturais diferentes.

“*El día que fuimos perros*” narra a história de duas irmãs, Eva e Leli, cujos pais viajam e deixam as filhas aos cuidados dos empregados. Ao se levantarem pela manhã, as irmãs percebem que há “*un día con dos días adentro*” (GARRO, 2006, p.75). Nesse dia paralelo, elas vivem situações insólitas: se transformam em cachorros e, como tal, presenciam um assassinato que ocorre na rua em frente à casa onde moram. Mais tarde, durante a noite, recebem a visita insólita da vítima e também do assassino.

Quando as irmãs assumem o posicionamento cão, fazem surgir dentro da narrativa o que podemos chamar de devir-animal, algo que se pode entender como sendo o ponto de contato entre o ser criança e o ser animal, uma zona intermediária em que nenhum dos dois seres (criança e animal) se sobreponha e subjuguem o outro. A transformação de ambas em animais, bem como a visita da vítima e do assassino às meninas são eventos constituídos por uma dimensão fantástica que se instala no dia-espço que corre paralelo ao outro. Um dia que pode ser caracterizado como um fenômeno insólito, porque não costuma acontecer, é inadmissível nas leis objetivas e prosaicas.

Deleuze e Guattari explicam que:

Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir-animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 15).

Devir é uma experiência de identidade e alteridade, de desprendimento das características que poderiam colocar o sujeito em um papel fixo e acabado. Quando Eva e Leli atingem esse devir-animal, se colocam na posição de indivíduos que captam o mundo, captam o outro e percebem a si mesmas como seres incompletos, seres que se constituem no entre-lugar, entre a criança e o animal. A dimensão espaço-temporal na qual se estabelece esse

processo de devir também se caracteriza por não obter formas fixas. Tempo e espaço se transfiguram, se fazem insólitos para dar sentido ao devir-animal.

Para Leli e Eva, a noção objetiva de tempo parece algo desconhecido. Os tempos do relógio, do calendário e de todas as convenções que estabelecemos para orientar nossa vida cotidiana são ignorados por elas, assim como a noção objetiva de espaço. No dia paralelo, que tem dimensões espaciais, tudo parece possível e as duas avançam de um dia para outro como quem se desloca de um lugar para outro. O conceito de cronotopo proposto por Bakhtin é levado ao máximo nesse conto de Garro. O tempo se revela como se fosse o próprio espaço, pois é descrito por meio de dimensões mensuráveis, não por horas e minutos, e sim, por meio de variáveis espaciais, como largura, comprimento e altura, como podemos perceber nas descrições do narrador quando afirma que “*El día se volvió sólido*” (GARRO, 2006, p.75) ou “*La otra tarde se volvió tan alta, que abajo la calle quedó fuera de ella*” (GARRO, 2006, p.78).

Nessas imagens, estão refletidas as experiências negativas das meninas com o dia duplo: o medo e a insegurança. A primeira, ao dizer que o dia se tornou sólido, se refere ao momento em que elas percebem que estão sozinhas em casa e se assustam; e a segunda, quando assistem boquiabertas a um assassinato.

Outra consideração fundamental é que admitir a ideia de um dia com “dois dias adentro” implica que esse dia possui forma, o que remete a uma noção de espaço como continente. A casa, o quintal e a rua são lugares situados dentro do espaço-tempo que é o dia duplo.

Retomando a discussão de Gaston Bachelard (1989) sobre os valores do espaço habitado percebe-se que ele destaca a casa como espaço de abrigo, ela seria nosso primeiro espaço no mundo. Porém, ao observar a relação que Eva e Leli têm com a própria casa, nota-se que esta não parece representar uma imagem de abrigo. Ao contrário, as meninas parecem perdidas na imensidão da casa. Depois que a família sai de viagem, elas se sentem donas daquele imenso espaço, mas essa consciência do poder e da liberdade sobre aquele lugar lhes dá medo. Elas não sabem o que fazer e não há ninguém que possa dizer-lhes como agir. Essa sensação de insegurança pode ser compreendida quando se observa a casa sob a perspectiva de um fenômeno fantástico, que é o dia duplo.

Pensando como o filósofo Bachelard, para quem o espaço é que detém o tempo e anima a memória, a casa abriga um tempo ao qual as meninas não pertencem. Eva e Leli estão no dia paralelo enquanto a casa e todos os outros personagens estão em outra dimensão, no “dia normal” objetivo. É o que se nota quando Eva acorda pela manhã e quer chamar os

criados. “*Eva palmoteaba desde uno de los días y sus palmadas no llegaban al día de la cocina*” (GARRO, 2006, p.76).

Portanto, o espaço de intimidade e abrigo que a casa representa está impregnado de um tempo alheio, um tempo que não faz parte da experiência vivida pelas crianças. Por isso, elas constroem seu próprio universo onde o tempo e o espaço vão além das convenções determinadas pela sociedade na qual estão inseridas sua família e os criados. Outra razão para que a casa careça de valores de abrigo e acolhimento é que mesmo quando está habitada, ela parece vazia. Isso se nota a partir de como a família é descrita. O uso das metonímias logo nas primeiras linhas, quando a partida dos pais é narrada, demonstra pouco envolvimento emocional entre os membros da família.

La vispera, el corredor se llenó de maletas: todos se huían del calor de agosto. Muy temprano las maletas se fueron en un carricoche de caballos; sobre la mesa quedaron las tazas de café con leche a medio beber y la avena cuajada en los platos (GARRO, 2006, p.75).
Cayeron sobre las losas del corredor los consejos y las recomendaciones (GARRO, 2006, p.75).

Essa atitude desloca o referencial que as filhas têm de família e o projeta nos objetos, criando um ambiente de distanciamento entre os personagens. A ausência dos pais não parece afetá-las negativamente. Pelo contrário, as irmãs percebem uma oportunidade para serem livres e poderem explorar seu território particular sem qualquer tipo de vigilância.

O filósofo Emmanuel Levinas explora o sentido da casa a partir da ideia de recolhimento e alcança um sentido além dessa ideia. Ele explica que o recolhimento da casa é uma necessidade do homem movida por sua existência econômica, por seu desejo de posse. Afirma Levinas (2014, p. 150) que a casa é um “mundo a possuir, a adquirir”. É por esse motivo que as meninas sentem a casa a partir do imenso vazio que fica com a ausência dos pais, uma vez que para eles, sim, a casa seria esse recolhimento, o espaço que os recebe quando pausam suas atividades econômicas. Para elas, não, não há essa necessidade e é com base nisso que elas criam outro tempo-espaço, um dia-espaço paralelo.

Quando despertam, no dia seguinte à partida dos pais, as meninas percebem a existência de um dia paralelo e continuam deitadas na cama, contemplando os dois dias que se apresentam diante delas. Logo, elas observam duas imagens na parede: a de Cristo e a de Buda.

Entendemos que o espaço ocupado pelos objetos também revela a intimidade do ser e aporta uma série de significações. Os quadros estão na cabeceira das camas, o que remete à

ideia de uma espécie de guardião, de guia, de um ser que vigia o sono. Essas imagens concentram em si o ideal de espaço-tempo que se instalou no imaginário das pessoas como lugar de redenção e de paz. São as representações de um lugar utópico: o céu. Utópico porque está em um plano ideal, coadunado à ideia de perfeição criada pela sociedade religiosa. É reconfortante, acolhedor, porém, irreal. Para os pais de Leli e Eva, o céu é símbolo de uma promessa de felicidade que alcançarão os que vivem honestamente. Para as meninas, além dessa imagem religiosa, existe uma imagem de outro céu. Um céu real, materializado e percebido pelos sentidos, e que ao mesmo tempo, não perde seu caráter fantástico, como é possível observar na seguinte descrição:

...el cielo violeta se cargó de papelones oscuros y el miedo se instaló en los pilares y las plantas [...] (GARRO, 2006, p. 75).

El día estaba solo y era tan temible como el otro. Los árboles quietos, el cielo redondo, verde como una pradera tierna (GARRO, 2006, p. 76).

Esse espaço se estende e se transforma, abriga as emoções e experiências de seus personagens. A experiência do tempo e do espaço faz desses elementos - tempo-dia, espaço-céu - uma única imagem, intrínseca ao sentimento de estar no mundo e à consciência das meninas sobre si mesmas, bem como sobre sua condição de solidão e inquietude.

No dia paralelo não havia ninguém além das duas irmãs. Somente Toni, o cachorro da família, compartilhava com elas o dia que avançava paralelo ao outro. Quando Eva e Leli decidem se tornar cachorros, o quintal, ou mais precisamente o lugar ao pé da árvore onde estava Toni, se transforma no novo espaço das meninas. Embora elas já o conhecessem, nessa nova perspectiva, o lugar ao pé da árvore toma um novo sentido, pois agora não são mais humanas. As garotas se dão conta de que, como cães, não há lugar para elas no céu. Isso se torna preocupante e perturbador, pois a família é muito religiosa e vive para ganhar o céu. Talvez essa constatação de um “não lugar”, de que nunca alcançariam esse outro plano tão desejado, tenha contribuído para que elas escolhessem o nome de Cristo e de Buda como seus novos nomes de cães. Essa escolha revela uma atitude desafiadora, irônica e, de certo modo, vingativa das duas, questiona a hierarquia e o poder atribuído a essas figuras além de ressaltar um reposicionamento de valores em decorrência da sua nova condição, do seu novo lugar social. A mudança de posicionamento – do lugar de criança para o lugar de cão - também é sinalizada com uma mudança de foco narrativo, da primeira para terceira pessoa, que reforça a ruptura entre o eu-humano e o eu-cão. E em meio a tantos espaços de conflitos, o espaço do

devir-cão adquire novos sentidos e amplia o ângulo de visão das personagens, as quais passam a destinar atenção especial ao movimento dos pequenos animais e da natureza.

Junto a Toni la casa había perdido peso. Por el suelo del día caminaban dos hormigas; una lombriz se asomó por un agujerito, la toqué con la punta de un dedo y se volvió un anillo rojo. Había pedazos de hojas, trocitos de ramas, piedras minúsculas y la tierra negra olía a agua de magnolia. El otro día estaba a un lado. Toni, Eva y yo, mirábamos sin miedo sus torres gigantescas y sus vientos fijos de color morado (GARRO, 2006, p.76).

É como se elas adquirissem consciência da importância daqueles pequenos mundos que muitas vezes são ignorados pelos deuses. Assim, aquele espaço ao pé da árvore, a presença de Toni, a natureza, condensada na rotina daqueles pequenos insetos, se fundem em um universo mais significativo, embora pequeno, que ajuda a explicar e suportar a inquietude da imensidão.

Bachelard (1989) afirma que por meio dos espaços pequenos podemos intuir os grandes e compreender a magnitude do universo. Foi necessário deslocar-se para outra dimensão e, como explica Roas (2012), adentrar em outro tempo, estabelecer uma conexão entre universos paralelos e desde essa nova perspectiva, assumir um devir-outro para, só assim, conseguir aproximar-se da natureza em miniatura, dos seres aparentemente insignificantes. O devir-animal proporcionou a essas crianças uma zona de indiscernibilidade entre o humano e o próprio universo no momento em que lhes propiciou essa abertura para a natureza.

A percepção que Leli e Eva possuem da natureza parece ter ligação com o fato de elas estarem mais próximas dos personagens que representam a valorização da cultura indígena, cultura essa em que, conforme já mencionamos no início deste trabalho, a natureza tem papel fundamental. Nela, os elementos terra, água, fogo, vento, animais, pedras e plantas são carregados de valor mítico.

Alfredo López Austin e Leonardo López Luján (1996), estudiosos da cultura indígena mexicana, escreveram em seu livro, *El pasado indígena*, que a base do conhecimento dos povos que atuaram no México no período anterior à chegada dos europeus era fundamentada na ideia de que os processos cósmicos eram efeitos das ações de seres sobrenaturais. Quando explicam sobre os conhecimentos agrícolas desses povos, os autores destacam que os sistemas agrícolas eram entendidos a partir de três princípios universais. O primeiro é que todos os seres possuem uma matéria divina. “*Por tanto, puede hablarse del ‘corazón’ del maíz, del ‘corazón’ de las piedras o del ‘corazón’ del venado como una interioridad inmortal que*

trasciende a los individuos, necesariamente mortales.” (LÓPEZ AUSTIN; LÓPEZ LUJÁN, 1996 p.219). O segundo seria a divisão dos seres em opostos complementários. De um lado os elementos de essência predominantemente quente, seca, masculina, luminosa e vital e, de outro, elementos cuja essência retomam seus opostos: o frio, o húmido, o feminino, o escuro e o mortal. O terceiro princípio é a alternância de poder dessas forças opostas atuando sobre a terra para criar os ciclos que dão continuidade ao mundo. Na agricultura, por exemplo, os autores explicam que:

En la mitad femenina del año, dominaban las lluvias y las fuerzas del crecimiento; la otra era regida por el Sol, que adoraba las cosechas. Al inicio de la primera mitad se abría el mundo de la muerte para liberar las aguas, los poderes de germinación y los ‘corazones’ de las plantas, todo cual había permanecido guardado durante el tiempo de secas (LÓPEZ AUSTIN; LÓPEZ LUJÁN, 1996 P.219).

Tal descrição do pensamento indígena evidencia que a visão mítica da natureza e seus elementos eram essenciais para a compreensão da vida e o destino de todos os seres. Dentre esses elementos, o tempo era considerado uma espécie de divindade. Os “tiempos-dioses”, conforme denominam os pesquisadores López Austin y López Luján (p. 222) se estendiam sobre todo o mundo e chegavam até ele obedecendo a uma ordem estabelecida pelos ciclos dos calendários, primeiro pelo oriente, depois pelo norte, em seguida pelo ocidente e finalmente pelo sul. Os tempos-deuses viajavam pelo mundo por dentro das quatro árvores que separavam o céu da terra. Cada uma dessas árvores era distinguida por uma cor diferente.

Todo esse emaranhado simbólico que compõe a cultura indígena se entrevê nas narrativas que nos propusemos a analisar neste trabalho, seja em maior ou menor grau. Especialmente neste capítulo, destacamos a afinidade das personagens Leli e Eva com a natureza: as plantas do jardim, os animais, a água do poço, a simbologia das cores, as metáforas do tempo e do espaço. Um dos elementos narrativos que salienta a ideia de conexão com a natureza é a imagem poética e miticamente simbólica que marca a passagem do vento em “*Antes de la guerra de Troya*”. O vento do *Cañón de la Mano* abria caminho pelas serras e “*soplaba caliente sobre las crestas de las iguanas, bajaba al Pueblo, asustaba a los coyotes, entraba en los corrales, quemaba las flores rojas de las jacarandas y quebraba los papayos del jardín*”. (GARRO, 1996, p.81)

A visão dos indígenas sobre o mesmo elemento se concretiza na fala de Candelaria e Rutilio quando eles dialogam:

– ¡Viento perverso, hay que amarrarle los pelos a una roca para que nos deje silencios!
 – Es la cólera caliente de las locas – agregaba Rutilio.
 – Por eso digo que hay que clavarle las greñas a las rocas y ahí que aülle.
 Era mucha la cólera de Candelaria. Nosotras nos movíamos intactas en su voz y en el jardín mirábamos las flores derribadas. (GARRO, 2006, p.81).

Tais imagens reforçam a ideia de que, para as personagens principais desses contos, o jardim e o espaço da natureza eram lugares mais íntimos do que os espaços de suas próprias casas. E sentindo-se deslocadas nos espaços da casa, as irmãs estabelecem uma relação muito próxima com o jardim, que se converte no espaço topofílico de maior significância para elas. Nas vidas de Eva e Leli, o jardim possui todos os valores de uma casa e é para ele que as irmãs transferem os sentimentos de alegria e os valores de abrigo. O sentimento topofílico em relação ao jardim está narrado de forma mais explícita no conto “*El robo de Tizla*”.

El jardín era el lugar donde a mí me gustaba vivir. Tal vez porque ése era el juguete que me regalaron mis padres y allí había de todo: ríos, pueblos, selvas, animales feroces, y aventuras infinitas. Mis padres estaban muy ocupados con ellos mismos y a nosotros nos pusieron en el jardín y nos dejaron crecer como plantas. Y como plantas nos fuimos creciendo mis hermanos y yo (GARRO, 2006, p.94).

Para Foucault “[o] jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante” (2000, p.418). Eva e Leli possuem o jardim como um brinquedo no qual elas projetaram os valores de intimidade, porque nesse único espaço se concentram as imagens que compõem suas identidades e que fazem oposição aos espaços de conflitos. Mais uma vez se concretiza o devir-natureza, o sentimento de perceber a si mesmo como parte integrante da natureza, de constituir e ao mesmo tempo ser constituído por ela.

É preciso não perder de vista a constituição compósita do jardim, como argumenta a pesquisadora portuguesa Adriana Veríssimo Serrão (2013, p. 72):

a bipolaridade que confere invariavelmente ao Jardim o carácter de entidade compósita: não sendo natureza na livre manifestação das suas formações originárias, também não é inteiramente inventada, representando um misto, e uma especial zona intermediária, entre a espontaneidade e a artefactualidade. [...] Categoria sintética, ponto de confluência de múltiplas conjunções possíveis, está aberta a eixos de leitura cruzados e não coincidentes.

Talvez essa proximidade das meninas com o jardim se explique em função da natureza compósita deste, que se relaciona à própria natureza do devir-criança, também caracterizado como compósito e espaço de confluência de eixos não coincidentes.

O movimento do devir-criança em Leli e Eva se concretiza à medida que elas interagem nos espaços e tempos insólitos da narrativa. A relação das duas irmãs expressa de forma intensa a questão da alteridade, do ser que só pode completar-se quando cria um diálogo com o outro. O conto “*Antes de la Guerra de Troya*” demonstra o devir-criança, os devires-outros que abarcam essas personagens e fazem com que elas coloquem o outro como referência para o eu.

Como se pode observar, desde o princípio a narrativa ressalta os vínculos entre Eva e Leli. “*Antes de la Guerra de Troya los días se tocaban con la punta de los dedos y yo los caminaba con facilidad. El cielo era tangible. Nada escapaba de mi mano y yo formaba parte de este mundo. Eva y yo éramos una.*” (GARRO, 2006, p.81).

O trecho acima compõe imagens insólitas completamente diferentes. Por um lado, espacializa o tempo ao personificar os dias e atribuir-lhes um corpo: os dedos. Por outro, instaura a possibilidade de se caminhar sobre os dias, o que só é possível quando lhe conferimos dimensões espaciais. O tempo adquire solidez sem contrair peso e, por isso, evoca imagens suaves de contentamento do eu, de identificação com o outro e consigo mesmo. Quando alguém menciona qualquer fato que se tenha passado antes do nascimento de Leli, Eva se sente perdida.

Cada vez que ‘antes de que Leli naciera’ se pronunciaba, el viento, los heliotropos, y las palabras se apartaban de mí. Entraba en un mundo sin formas, en donde sólo había vapores y en donde yo misma era un vapor informe. El gesto más mínimo de Eva me devolvía al centro de las cosas, ordenaba la casa deshecha y las figuras borradas de mis padres recuperaban su enigma impenetrable (GARRO, 2006, p. 82).

Para Leli, o mundo só fazia sentido quando Eva estava presente e tal dependência entre as duas poderia atingir um grau bastante negativo se não fosse pelos acontecimentos que se seguiram. As meninas percebem que a mãe, Elisa, esconde no quarto um objeto misterioso que elas só descobrem quando o roubam da mãe. Era *Iliada*, o livro que conta a história da Guerra de Tróia e a glória de Heitor e Aquiles. Eva e Leli correm para o jardim, único lugar que elas consideram seguro, e se escondem nos galhos da árvore mais alta e mais verde, a fim de descobrirem as histórias do tão misterioso livro. A princípio, a leitura rompe o equilíbrio do mundo que as rodeava e abala a unidade que existia entre elas. As pessoas, a casa, a árvore

e a própria irmã se tornam subitamente desconhecidas, separadas do mundo em que cada uma estava, *“los días empezaron a separarse los unos de los otros. Después, los días se separaron de las noches; luego el viento se apartó del Cañón de la Mano. El cielo se alejó del jardín y nos encontramos en un mundo dividido y peligroso”* (GARRO, 2006, p.84). Pela primeira vez, Eva e Leli deixam de ser uma só e mais uma vez a natureza e outros espaços assumem a tarefa de controlar os destinos dos personagens quando as duas decidem escolher lados opostos na histórica da Guerra de Tróia:

– ¡Pobre Héctor!

– Yo estoy con Aquiles – contestó Eva súbitamente desconocida.

Y me miró. Antes, nunca me había mirado. Yo la miré. Estaba a horcajadas sobre la rama del árbol, como otra persona que no fuera yo misma. Me sorprendieron sus cabellos, su voz, y sus ojos. Era otra. Sentí vértigo. El árbol se alejó de mí y el suelo se fue muy abajo. También ella me desconoció mi voz, mis cabellos y mis ojos. Y también tuvo vértigo. Descendimos afianzándonos al tronco, con miedo de que se desvaneciera.

– Yo estoy con Héctor – repetí en el suelo y sintiendo que yano pisaba tierra. *Miré la casa y sus tejados torcidos me desconocieron. Me fui a la cocina segura de encontrarla igual a mí misma, pero la puerta entablada me dejó pasar con hostilidad. (...)*

– Yo estoy con Aquiles – repitió Eva abrazándose a las faldas rosas de Estefanía.

– Yo estoy con Héctor – dije con firmeza, abrazada las faldas lilas de Candelaria. (GARRO, 2006, 85).

Nesse momento, percebemos que, na verdade, elas não se conheciam, até aquele instante não havia o outro, só havia uma. O olhar que elas tinham uma para a outra era como olhar-se no espelho. O devir-criança se faz visível no descobrimento da individualidade e no reconhecimento da alteridade. Não é possível se ver no outro sem antes vê-lo primeiro. O verdadeiro exercício da alteridade se encerra no que Bakhtin explica sobre identificar-se com o outro e ver o mundo através dos olhos dele: “devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo que se descobre do lugar que ocupo” (1997, p.33). A Guerra de Tróia é o símbolo do caminho exotópico que as duas irmãs percorrem, enquanto a casa, na sua hostilidade, as obriga a trilhar tal caminho sozinhas. Após essa primeira experiência de olhar o outro, advém a primeira experiência de olhar a si mesmo:

Y con Héctor empecé a conocer el mundo a solas. El mundo a solas únicamente era sensaciones. Me separé de mis pasos y los oí retumbar solitarios en el corredor. Me dolía el pecho. El olor de la vainilla ya no era la vainilla, sino vibraciones. El viento del Cañón de la Mano se apartó de la voz de candelaria. Yo no tocaba nada, estaba fuera del mundo. Busqué a mi padre y a mi madre porque me aterroró la idea de quedarme sola. La casa

también estaba sola y retumbaba como retumban las piedras que aventamos en un llano solitario. Mis padres no lo sabían y las palabras fueron inútiles, porque también ellas se habían vaciado de su contenido. Al atardecer, separada de la tarde, entré a la cocina (GARRO, 2006, p. 85)

No conto, o devir-criança encontra ressonância nos espaços habitados por Eva e Leli. A casa não parecia a mesma e o corpo-espaço se separa da consciência, deixando de responder aos estímulos externos. O tempo de Leli não é mais o tempo da casa. A reaproximação entre Eva e Leli se baseará não mais na igualdade, mas na diferença entre ambas. Reconhecer a diferença sem recorrer às questões de superioridade e inferioridade é o primeiro passo para alcançar o outro.

Em “*Antes de la Guerra de Troya*”, o jardim é o espaço heterotópico que provoca fissuras nos mundos que ele abriga e, conseqüentemente, tais fissuras se estendem do lugar habitado para quem o habita. A leitura às escondidas do livro proibido demonstra que o jardim é o espaço protegido, mas ao mesmo tempo, é o espaço compósito onde se rompem barreiras entre os mundos e as fronteiras que assinalam as identidades e as alteridades se tornam difusas. Nesse mesmo sentido, o conto “*El duende*” apresenta o jardim como espaço complexo onde se justapõem múltiplos elementos: paraíso, pecado, culpa e reconciliação. Em ambos os contos, o jardim se distende para abarcar esses significados; compondo-se e recompondo-se, assim como as pessoas que o habitam.

Em “*El Duende*” Eva está brincando em seu espaço preferido enquanto Leli, sempre mais temerosa, não para de imaginar como seria morrer sozinha, como seria a imagem do “outro” mundo. Reconfortada no espaço do jardim, Leli reflete sobre a morte:

Con su propio pie daría el paso que iba a precipitarla al abismo por el cual iría descendiendo por los siglos de los siglos, con la cabeza hacia abajo, en una caída sin fin dentro del pozo negro que era la muerte. Por ahí caerían también su padre, su madre y sus hermanos. Y nunca se encontrarían, porque todos caerían en diferentes horas (GARRO, 2006, p.99).

A visão que Leli tem da morte é expressivamente espaço-temporal, é um cair infinito nas profundezas do subterrâneo. Segundo a fenomenologia das imagens propostas por Bachelard (1989) a verticalidade do espaço aponta o subterrâneo como lugar da obscuridade, dos dramas murados e da loucura encerrada.

Eva então convida a irmã para tomar banho no poço que havia no jardim. É quando Leli mordisca uma folha que havia retirado do meio das plantas e, sentindo o gosto doce, se sente satisfeita em pensar que não era só a irmã que era capaz de descobrir coisas novas.

Entretanto, Leli começa a sentir-se como se uma agulha estivesse cravada em sua língua. Lembrou-se das recomendações do pai sobre as plantas envenenadas e de como Eva lhe havia garantido que conhecia o duende, dono do jardim, e que havia pedido a ele que retirasse os venenos das plantas. Com a boca inchando, Leli se sentiu traída pela mentira da irmã e apavorada com a possibilidade de cair por séculos e séculos no poço sem fim que era a morte. Ficaria sozinha para sempre porque ela e a irmã *“estaban en distintos espacios y cada segundo que pasaba sus tiempos se separaban más y más”* (GARRO, 2006, p. 101). Em pânico, Leli oferece a folha para a irmã, implorando a Deus que ela morra para que não morresse sozinha. Por outro lado, Eva também se sente traída pela irmã por esta ter lhe oferecido uma folha envenenada do jardim. Desse modo, se instaura mais um momento de desequilíbrio que dispersa os espaços do jardim e da casa, as flores ressecam e tudo se enche de pó.

Para reconciliar-se com a irmã, Eva mente e culpa o duende dizendo que havia sido ele que não havia tirado o veneno das plantas como ela havia pedido porque estava irritado. O espaço do jardim é a mola propulsora que redefine o movimento do devir. Romper com a harmonia desse micro-espaço ajuda a criar novas relações entre os sujeitos que atuam nele; e propicia a formação de novos valores.

Estrella, a irmã mais nova que só é mencionada nesse conto, acompanha tudo que acontece enquanto está sentada em cima do telhado. Do alto, observa o jardim em ruínas que se deteriora na mesma medida que Eva e Leli se distanciam. E do mesmo ponto do telhado, Estrella detecta a recomposição do jardim enquanto suas irmãs se conciliam. O cenário que ela vislumbra é semelhante ao que ocorre no mito da criação na cosmologia cristã: o jardim havia sido construído para elas como um presente e o pai havia deixado que elas crescessem como plantas, mas alertou sobre as folhas venenosas que cresciam ali. Quando Leli come da planta proibida e ainda a oferece a sua irmã, comete o pecado da desobediência e o espaço do paraíso se converte em um lugar triste, abandonado e sem vida. A reconciliação entre Eva e Leli restaura o equilíbrio da natureza que mantém o paraíso em ordem.

O olhar de Estrella para esses acontecimentos, observando do alto dos telhados, é de julgamento. Os espaços que apontam para cima, os telhados e os sótãos estão, para Bachelard (1989), na ordem do sublime. Das alturas, sentada em cima do telhado, Estrella avistava uma versão mais ampla de tudo que acontecia:

Ella, Estrellita, miró incrédula el esplendor de aquel amor desde su tejado, y sin descruzar las manos, parpadeó varias veces, disgustadas. Su faldita

blanca brillaba como un hongo sobre el tejado rojo. Una teja se levantó a su lado y la niña miró hacia allí sin sorpresa.

– Tú sabes que no fui yo. ¿Verdad?

– ¡Claro que lo sé! Eva es una mentirosa y Leli es una matona. No les hagas caso – dijo Estrellita con voz segura y ya acostumbrada a los crímenes de su familia.

El duende se quitó el gorro, se limpió el sudor de la frente con el dorso de la mano y desde el espacio libre de la teja levantada, miró con alivio a su única amiga: Estrellita Garro. (GARRO, 2006, p.105)

Antes desse momento final, ainda é possível imaginar que o duende fosse apenas uma invenção de Eva e, por isso, sua aparição pode surpreender o leitor. O duende é um ser mitológico cuja imagem está, habitualmente, relacionada ao ambiente doméstico, à casas e jardins. Seu comportamento remete frequentemente à travessuras que ele realiza mais por diversão que por maldade. Curiosamente, o duende do conto está mais preocupado em não ser responsabilizado pelas travessuras de Eva e Leli e manter sua amizade com a pequena Estrella. Mais uma vez, Garro finaliza a narrativa explorando uma nova perspectiva diante da história contada. A autora valoriza a representação da infância como tempo de inocência, mas sem caracterizar as crianças como indivíduos desprovidos de conhecimento.

A figura fantástica do duende reafirma a questão do insólito representado nas imagens de seres sobrenaturais. Se na narrativa anterior temos o duende como personagem sobrenatural que colabora para instaurar o fantástico, em “*El día que fuimos perros*” aparecem fantasmas e bruxas que se tornam visíveis dentro do dia paralelo em que se encontram Eva e Leli. Quando as irmãs estão no dia paralelo, a rua é o lugar do medo e da morte em oposição à segurança do jardim. Na rua, elas presenciam a luta entre dois homens na qual um é assassinado e o outro é levado preso. Eva e Leli só se sentem protegidas porque se encontram separadas pelo outro dia, emaranhadas no seu devir-cão.

Podemos entender que há dois devires que protegem as meninas Eva e Leli. Em primeiro lugar, o devir-criança, pois a criança habita outra dimensão diferente daquela habitada pelos adultos; a dimensão espaço-temporal infantil é regida pelas leis da imaginação e não da razão. O imaginário de uma criança transforma as coisas e os ambientes de forma a distanciar-se das leis racionais da sociedade. Em segundo lugar, o devir-animal, no qual elas exercitam ainda mais um distanciamento da “razão” dos adultos. Parece que, vendo que o devir-criança se tornara fraco, uma vez que elas estavam sozinhas na casa e poderiam fazer o que quisessem, Eva e Leli experimentam um devir mais ousado, o devir-animal, mais livre ainda das amarras racionais dos adultos.

Depois do episódio, as duas voltam para casa e recebem reprimendas dos criados por estarem fora da segurança do lar. Um deles ameaça deixar as cinzas do fogão acesas para que as bruxas venham chupar-lhes o sangue. Contudo, nesse momento, nada as assusta, pois se sentem preservadas dentro do dia paralelo. Durante a noite, os dois homens que lutavam na rua aparecem como fantasmas. Porém, as duas irmãs não se sentem mais protegidas, uma vez que, durante o sono, perderam o dia em que foram cães e, segundo elas, “*Los perros no compartían el crimen con nosotros.*” (GARRO, 2006, p.80). O crime é representado como algo próprio da natureza humana da qual os animais não compartilham e por isso se torna a razão de ruptura com o devir-cão e com o dia paralelo. A desconexão com o dia paralelo está sinalizada pela quebra do narrador que volta a ter um foco em primeira pessoa.

A construção do fantástico ocorre em dois sentidos: por um lado, há uma reelaboração do tempo e do espaço forjada nas crenças que aquelas meninas compartilhavam com os criados da casa, caracterizando o que Roas (2012) poderia chamar de ingresso em outro tempo, em que a personagem se desloca do seu plano temporal para entrar em outra dimensão que pode ser passada, futura ou, como nesse caso, paralela. Por outro lado, essa nova concepção espaço-temporal é o elemento que permite uma série de outros episódios insólitos que personificam o medo e representam a figura do outro que impede a harmonia do mundo. Nesse sentido, destaca-se aqui a presença da morte e do medo como fatores que desequilibram as relações.

Em “*Nuestras vidas son los ríos*” a morte é o componente que emoldura o devir-criança de uma menina que, através de fotografias publicadas em um jornal, acompanha o fuzilamento do jovem General Rueda Quijano a mando do governo. Lendo a notícia, Eva e Leli observam os movimentos despreocupados do general, o olhar risonho e desdenhoso, o aceno de adeus e os passos lentos em direção à morte honrosa. As legendas que acompanham as fotos descrevem a sequência dos últimos minutos do general e parecem dar movimento às imagens como se o leitor estivesse diante de um filme. Perturbadas por aquelas imagens, as duas irmãs se esforçam para compreender a vida e a morte desse sujeito, procuram refazer sua experiência e identificar-se com ele.

Enquanto estão mergulhadas naquelas fotos, as irmãs são interrompidas por Ceferino, empregado do tio das meninas. Ele vai até a casa para avisar que o tio, sofrendo pela morte recente da esposa, havia pedido a companhia de Leli para jantar. Enquanto acompanha Ceferino, Leli imita o andar de Rueda Quijano e reflete que queria ser general, ter uma morte bonita como a que havia visto nas fotos e caminhar como ele, indiferente à tristeza de perder a vida. Conversando com Ceferino, Leli comenta que o governo “*es muy matón*” e Ceferino

concorda dizendo que o governo mata a todos os mexicanos. Quando Leli afirma que ela também é mexicana, Ceferino zomba dizendo que a menina é espanhola, fazendo referência aos aspectos físicos de Leli para identificá-la como estrangeira.

A morte do general é descrita de forma a gerar certo encantamento, pois representa a postura de um indivíduo que, diante de um pelotão de fuzilamento, se mantém sereno por saber que lutou com dignidade pelos direitos do seu povo e para defender seus ideais revolucionários. Leli busca essa identificação com esse povo, mas enfrenta um sentimento de não pertencimento diante das declarações de Cerafino. A menina não consegue compreender de que forma seu cabelo loiro e a sua maneira de pronunciar a letra Z, conforme explica seu tio, podem ser características suficientes para impedir que ela se identifique com o povo mexicano. Desse modo, Elena Garro toca em um ponto fundamental para se pensar questões de identidade, para refletir sobre os sentidos que criamos quando nos identificamos com uma cultura e para problematizar a lógica da alteridade quando julgamos o outro.

Enquanto escuta seu tio recitar os versos de Jorge Manrique: *“Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir”* (GARRO, 2006, p.152), Leli imagina que cada ser humano vivia flutuando na corrente de seu próprio rio. Ao ser questionado por Leli, seu tio afirma que ela possui um rio curto como o de um general mexicano, mas que todos os rios terminavam no mesmo mar. A imagem da vida como um rio que morre no mar é sedutora porque é carregada de outros sentidos: honra e luta. A pequena Leli, tão jovem, precisa adentrar no universo do outro, enfrentar a morte do general, encarar a morte da esposa do tio e lidar com seu próprio sentimento de ser ou não mexicana para, finalmente, compreender sua própria vida e a de todos como fluxos contínuos que ao final se encontrariam no mesmo lugar. Os versos de Jorge Manrique se encarregam de despertar essa visão de um tempo cíclico e, assim, dissolvem a quietude em que a casa estava mergulhada para dar lugar às imagens dos rios caudalosos dos que ali estavam. Ao assimilar que todos se encontrariam quando seus rios se encontrassem com o mar, Leli atribui valor e sentido à morte de Quijano e à dela mesma.

Leli supo que allí en el mar todos éramos el mismo, y que nunca más el general Rueda Quijano iría solo, andando desdeñoso al paredón, mirando por los ojos serios de los soldados y las cámaras absurdas de los fotógrafos de prensa. El lugar al que lo habían llevado las balas de los máuseres era el mismo al que se dirigía su río de rápidos violentos: un mar azul de soles amarillos. Desde ese resplandor, el general la miraba acercarse. (GARRO, 2006, p.154)

O devir-criança em Leli introduz uma zona de indiscernibilidade entre ela e Quijano, onde ecoa o desejo da criança de tornar-se general. Por meio das imagens moventes das fotografias de Quijano no jornal, Leli concretiza o olhar de alteridade pelo qual descobre sua própria identidade.

Assim como em “*Nuestras vidas son los ríos*”, em “*La semana de colores*” a imagem da morte é inquietante e aterradora e se configura nas relações insólitas entre tempo e espaço que instauram diferentes percepções do tempo objetivo, baseadas em um calendário que reflete diferentes cosmografias e cosmogonias.

Segundo o pai das meninas, as filhas confundem os dias da semana e ainda não sabem em que ordem eles acontecem. O pai está sempre orientado por uma experiência objetiva da sucessão dos dias e possui uma educação cristã pautada na concepção de tempo linear. Dessa forma, ele não compreende a insistência das filhas em dizer que os dias não acontecem como ele pensa.

Las semanas no se sucedían en el orden que creía su padre. Podían suceder tres domingos juntos o cuatro lunes seguidos. [...]
 – Papá, ¿qué día es hoy?
 – Domingo.
 – Eso dice el calendario de la guitarrita, pero no es cierto.
 – Eso dice el calendario porque eso debe decir. Hay un orden, y los días son una parte de ese orden (GARRO, 2006, p.63).

No entanto, as meninas compartilham um sentimento de cumplicidade por sentirem que somente as duas sabem exatamente como se sucedem os dias. Perto de onde moram também vive Don Flor, uma espécie de xamã, bruxo ou feiticeiro que determina e domina os dias da semana, ou seja, as sete mulheres com as quais ele vive. Em um plano simbólico, Don Flor se associa a figura de *Xochipili*, divindade asteca considerada o príncipe das flores, do amor, do prazer, dos jogos e da diversão. Don Flor mantém com as mulheres-dias uma relação de domínio que inclui agressões físicas.

Leli e Eva cada vez que queriam saber em que dia estavam subiam a colina para que pudessem ver melhor a casa de Don Flor e observar a movimentação de seus habitantes. De longe observavam as mulheres fazendo suas cestas de vime e tecendo “*ixtles*”, uma fibra natural usada por nativos nos tempos pré-hispânicos para fazer roupas, redes e outros materiais. Percebemos nessa imagem o arquétipo da mulher tecelã. As fiandeiras tecem no tear da vida e conduzem o tempo e a história. O ato de tecer é considerado uma arte feminina e aparece em várias deusas como expressão simbólica do poder dado àqueles que controlam a

ordem cósmica, a sustentação dos ciclos e a continuidade das coisas e dos seres. O ato de criar está relacionado ao poder de definir o curso da história e do tempo. Na mitologia grega, o destino dos deuses e dos homens era definido pelas Moiras, Deusas que teciam o fio da vida de todos os homens. A referência ao ato de fiar realizado pelas mulheres de *La semana de colores* remete à ideia de que eram responsáveis pela ordem dos dias, do tempo e da história dos homens, apesar de serem subjugadas por Don Flor.

Um dia, Leli e Eva percebem, olhando da colina, que não há nenhum dia na casa e decidem ir até onde as mulheres-dias moram. Don Flor, no seu conhecimento mítico dos seres, do mundo e de como esse se movimenta, tem uma espécie de visão sobre as garotas.

– *Hay mucha agua, mucha agua entre sus ojos.*
Don Flor dijo estas palabras con gravedad. Luego guardó un silencio afligido.
 – *Entre ustedes y yo hay toda agua del mundo”* (GARRO, 2006, p.67).

Logo ele as convida para conhecer a casa. As mulheres-dias haviam ido à feira e Don Flor aproveita para apresentar a habitação em que vivia cada uma. Cada quarto possui uma cor e pregado à porta há o nome de um pecado capital e uma virtude que as mulheres possuíam. Os sete pecados e as sete virtudes são uma referência à tradição cristã. *Domingo* é a luxúria e a generosidade. *Sábado*, preguiça e castidade. *Viernes*, orgulho e prontidão. *Jueves*, ira e modéstia. *Miércoles*, inveja e paciência. *Martes*, Avareza e Abstinência. *Lunes*, gula e humildade. Contudo, as características mais sobressalentes nas mulheres são os pecados. Isso decorre do fato de que as virtudes não são aquelas especificamente necessárias para eliminar seu pecado. *Miércoles*, por exemplo, possui o pecado da inveja, era sanguinária e gostava de castigar as outras. Sua virtude é a paciência, contudo Don Flor afirma que de tão perversa nem conseguia dar-lhe virtude alguma. Sua relação com elas é ao mesmo tempo de domínio e dependência, de luxúria, vício, violência e castigo.

– *Aquí vive Jueves. Las otras la tiemblan. Yo ya se lo tengo dicho: “Mujer, acabarás en el infierno, convertida en lengua de fuego”, pero no se corrige. Cuando la chicoteo, se me viene encima como gato. ¿Creen? Con ella me paso muchas noches y días seguiditos. Da muchos placeres. ¡Pero nada más a mí! Nunca conoció a otro hombre. Yo la agarré muy tiernita”* (GARRO, 2006, p.70).

Apesar da figura machista e autoritária, Don Flor depende delas tanto quanto elas dele. Por essa razão é que quando as mulheres se vão ele morre. A situação em que Eva e Leli se encontram reflete a confluência de duas tradições religiosas distintas e o entrelaçamento

dessas unidades escapa da ficção para o mundo objetivo onde também há um entrelaçamento de mitos maias-astecas e judaico-cristãos. No conto, se por um lado o convívio com os empregados permite o contato com uma visão mística da realidade e a crença em uma sucessão não linear do tempo bastante recorrente nas religiões pré-hispânicas. Por outro, a figura do pai e no seu discurso sobre a Semana Santa bem como a ameaça constante de que Jesus Cristo pode tirar-lhes os olhos são elementos que demarcam a influência do cristianismo. Outro ponto de conflito é a censura contida na imagem ironicamente simbólica do retrato do rei Felipe II, um incansável defensor do catolicismo e das inquisições contra os hereges.

Por la noche su casa iluminada resplandecía como la flor sobre la trenza negra de Jueves.

— ¡Hoy es jueves! - anunciaron radiantes.

Felipe II las miró con disgusto. Les pareció que quería darles una bofetada.
(GARRO, 2006, p.65)

Em essência, o conto é uma profusão dinâmica de mitos e símbolos que se constituem como elementos relacionados, sobretudo, com a criação de uma estrutura temporal sagrada e mítica, crenças mágicas herdadas predominantemente dos ancestrais pré-hispânicos e uma simbologia arquetípica de elementos cosmogônicos. O tempo como entidade sagrada é uma realidade que persiste ainda hoje no imaginário mexicano. Don Flor é o símbolo do sol, entidade divina ligada ao masculino, ser que abarca todos os seres. Ele próprio se denomina o senhor dos séculos. A construção da casa representa simbolicamente esse arranjo de poderes. A casa é redonda e os quartos das mulheres-dias formavam um círculo ao redor do lugar central onde fica Don Flor e esse cenário forma a roda do tempo e do destino. É possível notar como o tempo se espacializa na casa e no seu formato esférico. Toda essa organização tem grande semelhança com a estrutura do calendário indígena e também resgata o mito do eterno retorno e do tempo cíclico. Direta ou indiretamente a imagem do círculo se insinua em vários momentos da narrativa.

Si morían en martes, verían a través de sus paredes de papel de china los otros días, los de adelante y los de atrás. Si morían en jueves, se quedarían en un disco dorado dando vueltas como en los “caballitos” y verían desde lejos todos los días (GARRO, 2006, p.64).

La casa era redonda y pintada de blanco... Los días se sentaban en ruedo sobre unos petates (GARRO, 2006, p.65).

Por la noche su casa iluminada resplandecía como la flor naranja sobre la trenza... Después de esta tarde, siguieron muchos jueves redondos y naranja. (GARRO, 2006, p.66).

Na narrativa da morte de Don Flor ressoa a ideia de circularidade temporal. Quando fala com as garotinhas, o homem já havia morrido. Desse modo, vemos representada a ideia de que não existe um fim, mas, um recomeço em outro tempo.

O acesso que é permitido a Leli e Eva a esses mundos maravilhosos – povoados de fantasmas, bruxas, duendes, mulheres-dias e crianças-cães – possibilita que elas ampliem suas experiências de cosmovisões distintas e expandam seus olhares para o mundo, para o outro e para si mesmas. A capacidade de poder ver além do que está imediatamente à vista é reforçada pela imagem arquetípica da infância como lugar de subjetividade, fantasia e inocência, livre de prejulgamentos que possam impedir uma postura mais receptiva ou crítica em relação a acontecimentos tão insólitos. Talvez por isso é que essas personagens tenham livre acesso livre entre os dois mundo e podem jogar com as imagens dos deuses, destituindo as divindades de seus lugares sagrados como fazem em “*El día que fuimos perros*” e “*Antes de la guerra de Troya*”:

Los dioses griegos eran los más guapos. Apolo era de oro y Afrodita era de plata. En la India los dioses tenían muchos brazos y manos.

– Deben ser muy buenos ladrones.

“Que su mano derecha ignore lo que hace tu izquierda.” Nosotras robábamos la fruta con la mano izquierda, ¿Y los dioses de la India? Ellos tenían mano izquierda, mano derecha, mano arriba, mano abarro, mano simpática, mano antipática, u mano en el medio. Imposible determinar cuál mano era la que ignoraba lo que hacían las otras manos.

– ¡Ah, si fuéramos como ellos robaríamos todo: tornillos, dulces, banderitas, y al mismo tiempo!

Los demás dioses eran como nosotras. Hasta Nuestro Señor Jesucristo tenía sólo dos manos clavadas en la cruz. Huitzilopochtli era un bultito oscuro con manos y sin brazos, pero él nos daba mucho miedo y preferíamos no mirarlo, inmóviles sobre uno de los estantes de los libros.

– ¿Cómo sería la cruz para clavar a Kali?

– Como un molino.

– Te digo una cruz, no un molino.

– ¿Una cruz?... ¿Igual a una cruz?

– Habría que clavarle una mano encima de la otra con un clavo tan largo como una espada,

– ¿Y la mano del medio?

– Se la dejamos suelta como un rabo, para espantarse las moscas.

– No se puede. Hay que clavársela también.

– ¿Del lado derecho o del izquierdo?

Acreditamos que os contos selecionados para compor esse capítulo possuem um fio condutor que são as personagens Leli e Eva e suas formas de questionar a racionalidade do mundo objetivo, de contestar a irracionalidade do mundo sobrenatural ou discutir a

confluência dessas duas esferas. Elas são responsáveis por problematizar a realidade, introduzir a não linearidade dos tempos e espaços e trazer à tona os elementos que destacam as diferenças, conforme se pode notar no trecho reproduzido anteriormente.

Entre o cristianismo tradicional representado na figura dos pais e o misticismo da cultura pré-hispânica, representado pelos personagens indígenas; entre a educação europeia que recebiam dos pais, sentadas na mesa do jantar, e os ensinamentos dos indígenas com os quais elas conviviam nos corredores, na cozinha e nos jardins, Eva e Leli se constituem como a personificação do entre-lugar a que se refere Silviano Santiago quando menciona o encontro de duas culturas tão distintas. Elas são o ponto de contato entre as duas cosmovisões e as linhas que tecem o entrecruzamento desses universos.

Em “*El robo de Tizla*”, por exemplo, fica claro como as irmãs interagem entre esses dois mundos e como era evidente a admiração pelo universo indígena.

Yo era muy amiga de las criadas de mi casa. Me gustaban sus trenzas, sus vestidos color violeta, sus joyas brillantes y las cosas que sabían. Lorenza, la más joven, me confiaba secretos a condición de que yo le confiara otros de igual importancia que los suyos. Sólo que era difícil deslumbrarla. Lorenza tenía una ventaja sobre mí: era hija de bruja y su conocimiento del misterio era muy vasto. Ante la sabiduría de su madre yo no encontré nada sino enfrentarla a los tesoros de mi padre. (GARRO, 2006, p.95).

O trecho acima nos leva a observar que o jogo de poderes que se estabelecia entre as duas estava baseado em um tipo de aliança em que elas compartilhavam conhecimentos bastante diferentes: de um lado, a sabedoria e os mistérios das bruxarias, de outro, o poder da riqueza e do dinheiro.

Outro aspecto comum que os contos possuem é que o processo de criação desse entre-lugar perpassa pelo medo e pela morte, os quais interferem de diversas maneiras na compreensão que elas têm da realidade e na formação dessa visão heterogênea do mundo. É por medo de morrer sozinha que Leli oferece a folha envenenada a Eva; é a morte que as aproxima do general Rueda Quijano; é medo o que elas sentem ao se encontrarem com Don Flor, quem elas descobririam mais tarde que estava morto. O medo também as ronda ao serem assombradas pelos fantasmas de “*El día que fuimos perros*”. A cidade de Tizla é descrita como uma cidade pequena cujos “*habitantes son silenciosos y pequeños. Sus noches son profundas y cuando el sol se pone el hombre tiene miedo*”. (GARRO, 2006, p.95).

Para adentrar nesse entre-lugar, é necessário embrenhar-se no devir-criança que permite vislumbrar tempos e espaços múltiplos, paralelos e cíclicos que são os principais responsáveis por dar acesso a essa forma singular de compreender o mundo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação central deste estudo foi entender como, em *La semana de colores*, o entrelace entre tempo e espaço permeia as narrativas de Elena Garro. Observamos que essa fusão ultrapassa os limites da realidade objetiva ao propor a espacialização do tempo – na qual este assume formas, cores, texturas e volumes – e a temporalização do espaço em que este somente pode ser percebido por meio de referências temporais. Nesse arranjo literário, as horas podem passear pela calçada, as tardes podem tornar-se de pedras ou girar como os cavalos em um carrossel; podem ser roxas, laranjas, vermelhas, sólidas ou altas. Os dias se personificam em mulheres e se sentam em círculo para trançar cestas de vime e tecer o destino do mundo. E todas essas unidades temporais insólitas se unem para caracterizar os espaços da narrativa.

A experiência do tempo e do espaço é fundamental para o ser humano porque lhe ajuda a dar sentido ao mundo, ao outro e a si mesmo. São nos espaços e nos tempos que as relações dialógicas se materializam e atuam como partes integrantes do sujeito em devir. E conforme o que foi proposto nos objetivos deste trabalho, debruçamos sobre os contos de *La semana de colores* a fim de investigar também as relações entre tempo, espaço, identidade e alteridade.

Compreendemos que as metáforas do tempo e do espaço se compõem por meio da apropriação e reelaboração de distintos elementos culturais, mas, sobretudo da cultura indígena mexicana, colocando em relevo a identidade desse povo. O movimento exotópico de Garro, o gesto de sair do próprio lugar, ocupar o lugar do outro e voltar ao seu lugar deixa muitos traços biográficos da cultura que ela representa e também da própria autora. Contudo, a alteridade que ela alcança por meio de sua postura exotópica entrelaça as histórias e concebe um mundo ficcional em que é possível perceber o que há de universal entre as particularidades.

A luta política de Elena Garro a coloca de frente com as realidades dos sujeitos envolvidos nas histórias que ela narra. Talvez seja por essa luta que podemos encontrar na sua obra alguns rastros do seu passado. É provável que o espírito combativo e inquieto da escritora a tenha isolado da comunidade intelectual da época por um tempo e afetado a recepção de sua obra. Mas, por outro lado, a mesma questão pode ter sido o principal responsável por incorporar nas suas narrativas expressivas marcas de alteridade.

Vimos que a escritora Elena Garro parte do princípio da exotopia, ou seja, do deslocamento espacial de si para o outro, para constituir seus personagens. A posição exotópica assumida pela autora se difunde quando ela sai de seu espaço para colocar-se no lugar do outro e olhar o mundo como ele o vê. A exotopia pressupõe um movimento de ir e vir, pois, é necessário voltar a si, e, a partir do excedente de visão do qual está imbuído, entrar no jogo das representações ficcionais. O procedimento exotópico pode ser percebido no âmbito das personagens, que, no processo de constituição de suas identidades, conseguem deslocar-se para permitir o seu contato com o Outro, por mais que este seja diferente e inusitado. Observamos que repetidas vezes, os diversos posicionamentos desses sujeitos ficcionais se tornam marcantes nas significativas mudanças de foco narrativo que descortinam outras perspectivas da mesma história, fazendo ecoar diferentes vozes.

A importância das espacialidades e temporalidades construídas nas narrativas se revela à medida que as imagens cronotópicas desvelam o ser em processo de devir. Tempo e espaço buscam no insólito um caminho para se efetivarem as práticas da alteridade por meio da qual se pode chegar à identidade, ainda que esta esteja constantemente em construção. A clássica pergunta “quem sou eu?” é um tema milenar e ecoa insistentemente entre a humanidade até os dias atuais. Repensá-la possivelmente será uma constante no drama existencial de cada indivíduo e a identidade não poderia ser pensada de outra forma que não se considerasse seu caráter transitório já que o próprio ser humano é essencialmente transitório.

A constatação da natureza transitória do homem e da efemeridade que toca toda forma de vida que conhecemos é uma consciência que perturba o sujeito e o desloca de si mesmo provocando angústia. Elena Garro é capaz de captar toda essa fragilidade humana quando, por meio de sua totalização exotópica, compõe um mundo povoado de medos e cercado continuamente pela ameaça da morte e seus fantasmas. Diante disso, os cenários ficcionais que se formam estão atravessados pelo efeito fantástico onde medo e morte interferem significativamente na história dos personagens e intervêm nos processos que compõem as identidades e alteridades. E estas, se tornam visíveis principalmente nas insólitas imagens temporais e espaciais que tecem a narrativa, porque insólito também é o mundo ficcional e os sujeitos que vivem nele.

A questão da morte tratada nos contos de *La semana de colores* traz a tona um tema recorrente na cultura mexicana. Octavio Paz (2004) afirma que o mexicano percebe a morte de uma maneira diferente de outras sociedades.

Para el habitante de Nueva York, París, o Londres, la muerte es la palabra que jamás se pronuncia porque quema los labios. El mexicano, en cambio, la frecuenta, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno sus juguetes favoritos y su amor más permanente (PAZ, 2004, p 193).

Conforme Octavio Paz (2004) ressalta em seu ensaio “*Todos santos, días de muertos*”, para os antigos, o tempo e o espaço estavam interligados e se organizavam de maneira a predeterminar a vida e a morte de cada indivíduo. Desse modo, a morte é como um espelho no qual se reflete toda a vida de um indivíduo, portanto, a forma como alguém morre revela a forma como ela viveu. A vida encontra sua explicação na morte e se esta não parece ter sentido é porque a vida também não teve. O autor também reflete que se a morte de alguém não reflete a sua vida é porque a pessoa não viveu sua própria vida, pois a morte é intransferível.

Por outro lado, Octavio Paz defende que a morte na visão moderna carece de sentido e já não possui nenhum significado que a transcenda. Quase sempre ela significa apenas “*el fin inevitable de un proceso natural*” (PAZ, 2004, p 192). O autor destaca em seu texto que o mexicano moderno com certeza pensa na morte com medo, mas ao contrário de outros povos, não a esconde e nem se esconde dela porque a vê com indiferença assim como a própria vida lhe parece indiferente. Quanto mais a vida perde o sentido, mais a morte perde a transcendência, mas por isso mesmo não assusta e pode ser celebrada.

El desprecio a la muerte no está reñido con el culto que le profesamos. Ella está presente en nuestras fiestas, en nuestros juegos, en nuestros amores y en nuestros pensamientos. Morir y matar son ideas que pocas veces nos abandonan. La muerte nos seduce. (PAZ, 2004, p 194).

A morte em *La semana de colores* se apresenta assim, como descreve o poeta Octavio Paz: presença sedutora e constante em todos os aspectos da vida de um indivíduo. Tal constância se converte em um dos principais recursos pelo qual o sobrenatural adentra na narrativa, o que mais uma vez no remete ao discurso de Carpentier no que diz respeito à base cultural dos elementos da narrativa. Não se trata simplesmente de corpos mutilados e deteriorados, mas da sensação contínua de morte, de personagens mortos que convivem naturalmente entre os vivos como se não houvesse limite entre os mundos que os separa. Nos contos, o espaço-tempo da morte é necessário porque nesse lugar, os personagens também projetam significados para suas próprias vidas e para as vidas dos outros. Assim é Laura com seu primo-marido, Lucía em seu tempo de esperas, o fim trágico de Adrián Cadena, de Luisa

e do General Rueda Quijano, o fantasma sem cabeça que assombra Perfecto, e todos os fantasmas que cercam Leli e Eva.

Sobre o fantástico na obra de Elena Garro, Lucía Melgar (2006) afirma que não é um mero jogo de incertezas nem corresponde apenas a uma visão mágica da América Latina, mas, como já foi mencionado neste trabalho, o fantástico estaria relacionado com uma percepção mítica da palavra como criadora do mundo. Mas, não seria essa percepção da palavra uma herança cultural dos antigos indígenas? López Austin e López Luján (1996, p.223) descreveram que “*Si bien la cosmovisión – como macrosistema de conocimiento – se manifiesta en toda producción social, es en la narración mítica donde se exponen en forma más acabada los grandes principios que el hombre atribuye al universal*”.

Nesse sentido, o sobrenatural em *La semana de colores* emerge sobretudo pelo viés do real maravilhoso de Alejo Carpentier e sua concepção mágica da América Latina onde se valoriza a força e a tradição das narrativas orais presentes na culturas locais. A cosmogonia mesoamericana, os relatos da história do mundo encontrados nos livros sagrados dos indígenas indicam que, para eles, todos os grandes acontecimentos já estavam previstos e o mundo e a história já estavam escritos, restando somente interpretá-los. A palavra é anterior ao acontecimento, ela cria. E para esclarecer algum acontecimento era necessário, antes de tudo, identificar o tempo e o espaço em que em ele havia ocorrido, para então sondar nas rodas do destino o que já estaria determinado a acontecer em um momento futuro.

Nos contos que analisamos em *La semana de colores*, a natureza conserva um valor primordial para os significados da narrativa. Mais uma vez se confirma que os espaços ficcionais não são meros cenários estáticos que servem apenas como pano de fundo. Ao contrário, eles emergem como forças que atribuem sentidos a todos os outros elementos da narração, pois esse espaço-natureza mítico concentra em si a força do tempo e das divindades que atuam nele, fazendo mover ciclicamente a roda do tempo e lançando o destino de todos os seres que nele habitam.

Desse modo, adentrar nos tempos e espaços de *La semana de colores* é mergulhar nas veredas do real maravilhoso e apreciar um universo rico em poeticidade no qual a palavra criadora escreve outras histórias ou reescreve aquelas que já foram contadas, mas a partir de uma perspectiva diferente. Os indígenas, crianças e seres sobrenaturais que aparecem nos contos analisados nesse estudo, expressam uma visão diferente da história que é constantemente reproduzida como sendo a história oficial. Para os sujeitos representados nessas narrativas, a própria realidade é insólita e é nesse sentido que o real maravilhoso parece ganhar força. O que Garro faz é recuperar o olhar do outro, muitas vezes esquecido ou

ignorado, e recontar o passado ou outra versão dele. Nesse processo, o papel da memória – seja a memória do outro, de um povo, ou da própria autora – compõem, juntos, uma nova realidade.

Entendemos que a composição do aspecto insólito e fantástico que atravessa as narrativas de Garro desvela-se via de regra pelo recurso do real maravilhoso, deixando o leitor perceber os labirintos e realidades imaginárias e reais, sólidas ou insólitas da cultura mexicana.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: Brait, B (Org.). *Bakhtin: outros conceitos chaves*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. A. F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENDÍMEZ, E. A. E. *Elena Garro. La máscara y el espejo: Aspectos teatrales de la obra narrativa de Elena Garro*. 1999. 222 f. Tese. (Filosofía y Letras) Universidad de Navarra, Pamplona.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *Revista Fronteiras*, vol. 3, nº 3, Setembro/2009. p.185-202.
- BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina; BIOY CASARES, Adolfo. *Antología de la literatura fantástica*. 2 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- CARBALLO, Emmanuel. Prólogo. In: *Testimonios sobre Mariana*. México: Porrúa, 2006, p. 9-24.
- _____, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Lecturas Mexicanas, 1986.
- CARPENTIER, Alejo. O barroco e o real maravilhoso; Do real maravilhoso americano. In: *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Moldoni; Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais; Edições Vértice, 1987, p. 109-142.
- CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: *O reino deste mundo*. Trad. Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 7-12.
- CARROL, Noël. *Filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Trepadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. Foucault: a filosofia e a literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 139-174.

FRANÇA, Julio. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.) *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Editorial Joaquín, 1969.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FURTADO, Filipe. “Fantástico: Modo”. Disponível em <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em junho de 2013.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.) *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

_____. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. In: ANP, Vol. 1, nº 28, 2010. ANPOLL 25 ANOS - *Literatura: percursos e perspectivas*. <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/166/179>> Acesso em: 25/08/2013

_____. Veredas possíveis dos estudos discursivos sobre a literatura: as vozes de Michel Foucault e Mikhail Bakhtin nos campos da AD e da teoria literária. In: FERNADES, Cleudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ALVES JUNIOR, José Antonio. (Orgs.) *Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas*. São Carlos: Editora Claraluz, 2009.

GARRO, Elena. *Obras reunidas I. Cuentos*. México: FCE, 2006.

_____. *Obras reunidas II. Teatro*. México: FCE, 2009.

_____. *Obras reunidas III. Novelas*. México: FCE, 2010.

GLANTZ, Margo. Los enigmas de Elena Garro. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1999,28:681-697.

LANDEROS, Carlos. *Yo, Elena Garro*. INK, 2013

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Coimbra: Edições 70; Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 2014.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LLOPIS, Rafael. El cuento de terror y el instinto de La muerte. In: BORGES, J. L. ET. AL. *Literatura fantástica*. Madrid: Ediciones Siruela, 1985. p. 91-104.

LOPATEGUI, Patricia Rosas. La magia innovadora en la obra de Elena Garro. In: *Casa Del Tiempo*, México, v.1, n. 10, p. 41-46, ago. 2008.

LOPATEGUI, Patricia Rosas y TORUÑO, Rhina, "Entrevista: Elena Garro", *Hispanamérica, Revista de Literatura*, XX, 60, 1991, pp. 55-71.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo; LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. *El Pasado Indígena*. México: El Colegio de México, FCE, 1996.

LOVECRAFT, Howard Phillips. Introdução. In: *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João G. Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987, p. 1-6.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: RECORD, 2006.

MELGAR, Lucía. *Cronologia General*. In: GARRO, Elena. Obras reunidas I México: FCE, 2006. p.367-384.

MELGAR, Lucía. *Introducción: Elena Garro, el arte de la escritura*. In: GARRO, Elena. Obras reunidas I México: FCE, 2006. p.10-23.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na Literatura*. Trad. de Myriam Campello. Revisão Técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MILANEZ, Nilton; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Arquiteturas do espaço-corpo: discursos fílmicos e literários de horror. In: GARCIA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; FRANÇA, Júlio (Orgs). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional – Caderno de Resumos*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013, p. 28.

PAZ, Otavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 2004.

PERRONE-MOISES, Leyla. *Vira e mexe Nacionalismo: Paradoxos do Nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 2001.

ROAS, David. Cronologías alteradas. La perversion fantástica del tiempo. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.) *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

ROAS, David. Tras los limites de lo real. Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

ROSA, J. G. *Tutameia: Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Eduardo Natalino. *Deuses do México indígena*. São Paulo: Palas Atenas, 2002.

SANTOS, Eduardo Natalino. *Tempo, espaço e passado na mesoamérica*. São Paulo: Alameda, 2009.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da paisagem: estudos*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

SIMÕES, Maria João. Fantástico como categoria estética: diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lúcia Jorge. In: _____ (Coord.). *O fantástico*. Coimbra: CLP; Imprensa de Coimbra, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TORUÑO, Rhina. *Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro*. San Salvador: universidad Tecnológica de El Salvador, 1998.