

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JULIO DE MESQUITA FILHO” - UNESP

CAROLINE DE AQUINO FALVO

O FANTÁSTICO EM CARLOS FUENTES: AURA

ARARAQUARA – SP

2007

CAROLINE DE AQUINO FALVO

O FANTÁSTICO EM CARLOS FUENTES: AURA

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras da Universidade Estadual
Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Campus
de Araraquara, para obtenção do título de
Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Luiza Silva Camarani

Araraquara – SP

2007

CAROLINE DE AQUINO FALVO

O FANTÁSTICO EM CARLOS FUENTES: AURA

Dissertação para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, submetida à Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (UNESP), Campus de Araraquara.

Banca Examinadora:

Presidente e Orientador(a): Profa.Dra. Ana Luiza Silva Camarani

2º Examinador(a): María Dolores Aybar Ramírez

3º Examinador (a): Profa. Dra. Norma Wimmer

Dedico essa dissertação de Mestrado

A Deus, senhor de todas as coisas, que me deu a coragem e a teimosia para seguir em frente, mesmo quando seria mais fácil desistir.

A meus pais, Ângela e Hamilton,
por terem me dado a vida.

A meus avós amados, Waldir e Neyde, pelo carinho dado durante os 15 anos em que morei com eles, pela compreensão quando eu estava nervosa demais para perceber os mais delicados gestos de amor.

À Profa. Dra. Ana Luiza, pela orientação e paciência.

Eu estava sozinha e assustada quando conheci um anjo distraído que passou e roubou minha alma (Isabel Allende): Caio Fidel, você é parte importante na conclusão dessa dissertação, porque me impediu de desistir quando tudo era difícil, e porque me ensinou também que há muito mais na vida que livros e trabalho.

Aos amigos fiéis, que entenderam as longas ausências. Seria muito cansativo enumerar todos, e eu correria o risco de, imperdoavelmente, esquecer alguém. Sintam-se todos aqui presentes.

“No círculo, que não tem princípio nem fim, cada vida é uma consequência da anterior e engendra a seguinte, mas nenhuma determina o conjunto.”

Jorge Luis Borges

RESUMO

A dissertação de Mestrado *O Fantástico em Carlos Fuentes: Aura* tem como objetivo central analisar a obra *Aura* sob o ponto de vista do fantástico, abordando-o em conexão ao mito do duplo, fundamental para o gênero. Inicia-se com uma apresentação do autor, Carlos Fuentes, seguida de uma apresentação da história literária do fantástico para, finalmente, ser feita uma análise detalhada sobre o aspecto fantástico na obra em estudo.

Palavras-chave: Fantástico, literatura hispano-americana, Carlos Fuentes.

RESUMEN

La disertación de Maestría *O Fantástico en Carlos Fuentes: Aura* tiene por principal objetivo analizar la obra *Aura* desde el punto de vista de lo fantástico, abordándolo conexas al mito del doble, fundamental para el género. Se empieza por una presentación del autor Carlos Fuentes, seguida de una presentación de la historia literaria de lo fantástico para, por fin, hacerse una análisis detallada acerca del aspecto fantástico de la novela en estudio.

Palabras-clave: fantástico, literatura hispanoamericana, Carlos Fuentes.

SUMÁRIO

Introdução	pg. 09
1. Carlos Fuentes: uma das faces literárias da América Hispânica	pg. 11
2 . Um capítulo de história literária: o surgimento, apogeu e permanência da literatura fantástica	pg 17
3. Os caminhos do fantástico em <i>Aura</i>	pg. 23
3.1. Da escolha do <i>corpus</i> teórico.....	pg 24
3.2. A inquietante estranheza fantástica	pg 24
3.3. A magia começa na epígrafe.....	pg 25
3.4. Narrador e personagens.....	pg. 26
3.5. Espaço e tempo: labirintos circulares.....	pg 32
3.6. Em busca da estrutura	pg 37
3.7. Motivos e temas.....	pg. 42
3.7.1 o vampiro.....	pg 43
3.7.2. A feiticeira.....	pg. 45
3.7.3. A metamorfose de saga em <i>Aura</i>	pg. 48
3.8. O duplo – <i>Aura</i> e a estrutura dual	pg. 51
Considerações finais	pg. 58
Referências	Pg. 62

INTRODUÇÃO

Aura, novela de Carlos Fuentes, publicada em 1962, é, ao lado de A Morte de Artêmio Cruz, uma das mais conhecidas obras do autor, e considerada pelos críticos como um clássico da narrativa fantástica hispano-americana. Nossa dissertação de mestrado tem como objetivo central analisar a obra Aura sob o ponto de vista do fantástico, abordando-o em conexão ao mito do duplo, fundamental para o gênero.

No primeiro capítulo, intitulado “Carlos Fuentes, uma das faces literárias da América Hispânica”, é feita uma apresentação de Carlos Fuentes, autor ainda pouco conhecido no Brasil, discutindo-se também seu papel como representante da corrente literária Neobarroca, e como a nova cabeça pensante da América Hispânica, após a morte de Octavio Paz. O segundo capítulo, “Um capítulo de história literária: a literatura fantástica” traz uma retrospectiva da narrativa fantástica, desde seu considerado nascimento até a contemporaneidade. O terceiro capítulo “Os caminhos do fantástico em Aura” faz uma análise da narrativa em estudo no que tange ao aspecto fantástico: sua estrutura, seus temas e motivos bem como seus personagens.

CARLOS FUENTES: UMA DAS
FACES LITERÁRIAS DA AMÉRICA
HISPÂNICA

Após a publicação de *A Morte de Artêmio Cruz* (1967), Carlos Fuentes concedeu uma entrevista a Emir Rodríguez Monegal, um dos maiores críticos da literatura hispano-americana, que assim o descrevia:

La personalidad de Carlos Fuentes es casi tan incandescente como sus novelas. Moreno y delgado, con un rostro de ojos penetrantes [...] una de las personalidades más vivas y polémicas de las letras latinoamericanas de hoy.

Carlos Fuentes, escritor mexicano nascido no Panamá (seu pai era embaixador do México no Panamá e registrou o filho na Embaixada), em 1928, viveu em diversos países da América Latina, inclusive no Brasil. Realizou seus estudos na Suíça e nos Estados Unidos, além de ter iniciado, e abandonado, o curso de Direito na Universidad Autónoma de México. Começou a publicar na revista *Medio Siglo* (1954) e, juntamente com Emanuel Carballo e Octavio Paz, dirigiu a *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1958). Fuentes recebeu diversos prêmios de literatura até o momento: Prêmio Nacional de Literatura, o mais importante do gênero em seu país; o Prêmio Miguel de Cervantes, o mais prestigioso da literatura em espanhol; o Prêmio Príncipe de Astúrias, na Espanha, e a Medalha Picasso, da Unesco, entre outros. De 1975 a 1977, Fuentes foi embaixador do México na França. O autor já lecionou em Harvard, Cambridge, Princeton e outras universidades norte-americanas de renome internacional. Atualmente vive em Londres, onde repete, incansavelmente, em entrevistas, que a única coisa que se pode fazer em Londres é escrever, pois a cidade não tem nem mesmo boa comida. (www.cce.ufsc.br/respanhol/enciclopedia/carlos_fuentes.htm)

O mexicano Carlos Fuentes é um dos escritores da chamada geração do *boom* da literatura hispano-americana, ao lado de nomes como Gabriel García Márquez e Juan Rulfo, mas ainda pouco estudado no Brasil, apesar de, após a morte de Octavio Paz, ter

sido erigido à categoria de “pensador oficial da América Hispânica” durante a 35ª Bienal do Livro de Málaga, Espanha, o que fez com que houvesse um maior interesse em estudá-lo desde então. A mais importante voz de sua geração foi Octavio Paz, e apenas após sua morte Fuentes projetou-se no meio literário.

Nos anos 60 aconteceu o “boom” da literatura latino-americana, com o desenvolvimento do chamado realismo mágico, a mescla entre o real e o imaginário, e um de seus maiores representantes foi o colombiano Gabriel García Márquez, Prêmio Nobel de literatura em 1982. Márquez, ao lado de outros autores de sua geração, como Mario Vargas Llosa, ajudou a dar publicidade mundial aos novos autores latino-americanos, fazendo com que as obras da geração do “boom” fossem publicadas rodeadas de uma divulgação que, até então, não tinha tido nenhum autor latino-americano; entre esses autores estava o novato Carlos Fuentes, com *La muerte de Artemio Cruz*.

No México, o fim da revolução e a morte do revolucionário Pancho Villa fazem com que a estética de romances baseada no prestígio de uma revolução que em nada mudou o país, como diria Fuentes, mais tarde, em *Os Anos com Laura Díaz*, murchar. Nasce, então, uma nova geração de romancistas que, segundo Bella Jozef, “toda essa nova geração de romancistas [Arreola, Rulfo e Fuentes] não quer fincar pé em glórias passadas. Não participou da Revolução, nem lhe vê aspectos positivos” (1986, 77).

Se a geração do “boom” é a geração da unidade, a geração que a segue, a denominada Neobarroca a que pertence Carlos Fuentes, é definida por Haroldo de Campos no prefácio de *Jardim de Camaleões - a Poesia Neobarroca na América Latina*, de Claudio Daniel, como uma estética de nuances, que reflete as várias faces da América Latina, uma definição que pode ser usada para definir a literatura neobarroca em geral e a obra do próprio Fuentes, cuja produção, tal como seu país, é fragmentada,

multifacetada. O autor não admite ser rotulado, e mesmo que admitisse, é impossível classificá-lo, pois sua produção literária inclui obras que abrangem gêneros como o fantástico (Aura, o recente *Inquieta Compañía*, *Chac Mool y otros cuentos*, *Cuerpos y Ofrendas*), obras de caráter nitidamente político (*Contra Bush* ou *¡Viva Chile, mierda!*), romance *rompe-cabeza* à moda do *nouveau roman* francês de Nathalie Sarraute, tão execrado na América Latina (*A Morte de Artêmio Cruz*), romances que podem se enquadrar naquilo que se tenta definir como pós-modernidade (*Os Anos com Laura Díaz* ou *Gringo Viejo*, este último citado por Linda Hutcheon), além de uma incursão no romance policial (*A Cabeça da Hidra*).

Quando questionado acerca da velha questão da “função social da literatura”, na 34ª Feira do Livro de Málaga, Fuentes responde que a única obrigação social do escritor é escrever. Seu único compromisso é com a linguagem. O apolítico cumpre sua função se escreve bem, embora Fuentes afirme que tem alguma inclinação para a política.

Se Fuentes tem apenas uma tendência à política, suas obras denunciam que essa inclinação é muito mais intensa do que a confessada, visto que o autor sempre demonstrou uma veia de crítica social quase tão forte quanto sua veia literária. *Contra Bush*, recém-lançado, já vem sendo avidamente comentado, já que, nessa narrativa, George W. Bush, presidente dos Estados Unidos, é comparado a ninguém menos que a Adolf Hitler. Essa comparação mordaz com Hitler também é estendida a outros vultos da política, como Pinochet, do Chile em *¡Viva Chile, mierda!*.

Essa tendência é, ainda, perceptível na sua maneira de tratar a história na ficção. Em *Todos los gatos son pardos*, Carlos Fuentes degrada os mitos fundacionais mexicanos, ou seja, nessa peça teatral, de 1970, Cortés e Montezuma são degradados, tratados como personagens de um jogo de gato e rato: Cortés expulsa Montezuma, que tiranizava o povo asteca. Cortés, convertido num tirano, é expulso pela Espanha. Ambos

se tornam cegos por um poder que julgam possuir, são tratados como tolos. Para completar (e provocar), Carlos Fuentes coloca novamente, Cortés e Montezuma frente a frente, Cortés como um general norte-americano e Montezuma como um pobre presidente do México.

Já Os Anos com Laura Díaz, publicado em 1999, trata a revolução mexicana sob a ótica feminina de Laura Díaz. Sua vida se mescla à revolução, e é pelo olhar dela que essa revolução é analisada. A narrativa histórica de Carlos Fuentes, bem como a de Roa Bastos, entre outros, procura trabalhar com a multitemporalidade que caracteriza a América Latina. Essa nova narrativa histórica, a qual pode ser chamada de “romance histórico de resistência”, dilui os contornos entre história e lenda, problematizando o discurso e suas categorias "puras", para contemplar a realidade multifacetada. No lugar do tempo retilíneo, vê-se a simultaneidade temporal, o tempo circular, o tempo mítico ou a mistura de várias concepções do tempo. Escreve-se uma “anti-história” que denuncia as mentiras e falácias da história dos vencedores. Problematiza-se a enunciação com o intuito de relativizar verdades tidas como universais e absolutas. Essas características aproximam o romance histórico hispano-americano contemporâneo daquilo que Hutcheon (1991) chama de "metaficção historiográfica". A autora inclui em sua lista de obras pós-modernas textos como Gringo Viejo, de Carlos Fuentes, publicado em 1967.

Em abril de 2004, a publicação do livro de contos Inquieta Compañía, ainda sem tradução no Brasil, marca o retorno do autor ao gênero fantástico ou uma nova forma do fantástico, levando-se em conta as mesclas existentes nos textos. Cada um dos seis contos aborda um tema específico; “El amante del teatro” trata dos limites entre o real e o imaginário, lembrando muito “Le pied de la momie”, de Théophile Gautier, quanto à presença confirmada do sobrenatural. “La gata de mi madre” aborda um

casamento com um homem já falecido há mais de 100 anos, com detalhes góticos, como a ossada do pai da personagem Leticia sentada à mesa do café da manhã. “La buena compañía” poderia lembrar a novela *Aura* no que tange à presença de duplos; nesta, os duplos referem-se a personagens desdobradas, enquanto a personagem de “La buena compañía” se vê às voltas com duas tias gêmeas, uma das formas do duplo. “Calixta Brand” é, de longe, o melhor conto de *Inquieta Compañía*, com a consagração da superioridade feminina, tendo como consequência a presença de um arcanjo, que ascende aos céus com Calixta. Há, nesse conto, uma mescla do fantástico tradicional, do conto de fadas e do que se costuma denominar realismo mágico, já que todos os habitantes da casa, exceto o marido de Calixta, sabem que o jardineiro mouro é um anjo e não se importam com isso. “La bella durmiente” traz a mulher adormecida, lembrando os contos de fada. O conto “Vlad”, o último do livro, traz um vampiro de cinco séculos vivendo numa moderna casa de campo mexicana, reformada para parecer um castelo gótico, com direito a túnel secreto, e que busca a companheira ideal para sua filha, Minea. Uma sala que se enche de sangue e cenas de cunho sexual envolvendo a criança-vampira Minea e o criado Borgo lembram muito o romance gótico, semente do fantástico, além de resgatar o romance *Drácula*, de Bram Stoker. A unidade desses contos não é a presença de fatos estranhos ou sobrenaturais, como poderíamos supor à primeira vista, mas o tempo; todos eles se passam em um tempo atual, mas com personagens de outros mundos e tempos, todos portadores de sinistras mensagens.

Tão cultuado pela crítica quanto o *Gringo Viejo*, encontramos a narrativa *Aura*, erigida à categoria de clássico da literatura fantástica hispano-americana e uma das obras preferidas por Carlos Fuentes. O impacto do romance gótico sobre o autor é muito claro na atmosfera criada pela descrição do interior da casa, um mausoléu no velho centro da cidade do México, rodeado por prédios, sem iluminação, para onde se dirige o

jovem historiador Felipe Montero, em resposta a um anúncio de jornal solicitando uma pessoa para rever velhos manuscritos do General Llorente. Sua viúva, a Sra. Consuelo, tem 109 anos, e supostamente vive com sua sobrinha Aura.

UM CAPÍTULO DE HISTÓRIA
LITERÁRIA: O SURGIMENTO,
APOGEU E PERMANÊNCIA DA
LITERATURA FANTÁSTICA

Não há um consenso quando se trata de estabelecer o nascimento da literatura fantástica. Para alguns estudiosos, como Louis Vax, Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges, o gênero sempre existiu, visto que os antigos mitos, inclusive os cristãos, já apresentavam relatos de fatos ligados ao sobrenatural: na mitologia greco-romana temos as várias metamorfoses dos deuses; na mitologia cristã, Eva teria nascido de uma costela e Jesus Cristo teria multiplicado pães; na tradição oriental, Sherazade nos conta as aventuras mirabolantes d'As Mil e Uma Noites.

Para outros teóricos, como P.G. Castex, Roger Caillois, Tzvetan Todorov e Selma Calazans Rodrigues, a literatura fantástica se origina do romance gótico do século XVIII, e são quase todos unânimes em considerar *Le Diable Amoureux* (1772), de Jacques Cazotte como um dos inauguradores do gênero. Essa é a linha adotada para o presente trabalho.

No século XVIII, na Inglaterra, inicia-se o movimento literário conhecido como gótico, com o romance *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, publicado em 1764. A denominação literatura gótica ou *roman noir* deve-se ao cenário de arquitetura gótica, que cria um ambiente sombrio, propício para o aparecimento do sobrenatural. Segundo Ehrsam, "*contrairement au fantastique, ce que l'on a aussi appelé les romans 'gotiques' ou 'frenétiques' cultivent la surenchère et l'extravagance*" (EHR SAM, 1985, 16). Assim, o gótico é extravagante, com uma sucessão de crimes e fatos sobrenaturais, mas foi o germe para o aparecimento da literatura fantástica. Nesse sentido temos a afirmação de Ehrsam de que "*le fantastique romantique émane du roman noir, dont il affine et épure les procédés et les thèmes. Il en retient avant tout la place accordée au surnaturel et le gout pour le démoniaque.*" (EHR SAM, 1985, 16)

Nada há de extraordinário em *O Castelo de Otranto*, todavia, era tamanha a sede pelo sobrenatural, na época, que essa obra foi colocada num pedestal, estimulando

o desenvolvimento do romance gótico, caracterizado por uma série de artifícios, como o próprio castelo gótico, com alas desertas ou arruinadas, catacumbas, fantasmas e lendas aterradoras, um nobre tirânico como vilão e uma mocinha virtuosa e perseguida que despertará o amor do herói. O romance gótico se estabelece e, à medida que avança o século XVIII, as obras proliferam, como os romances de Ann Radcliffe (1764-1832), que tinha o hábito de explicar e destruir seus próprios fantasmas e os textos de Charles Robert Maturin (1782-1824), cuja obra-prima é *Melmoth, o Viandante* (1820). Contudo, o terror adquire requintes de crueldade máxima e de violência com *O Monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis (1773-1818), que conta a história do monge espanhol Ambrósio, orgulhoso em demasia de sua virtude, que é tentado por um demônio sob a forma da donzela Matilda. No século XIX foram produzidas diversas narrativas que aproveitaram os elementos do romance gótico, tais como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley e *Drácula*, de Bram Stoker (1897), já no final do século.

Entre a publicação de *Frankenstein* e *Drácula*, outras penas correm sobre o papel, produzindo novas obras. O norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849) renova o romance gótico, inserindo em seus contos deduções lógicas, que dariam origem ao conto policial. Assim como fizera o alemão E.T.A.Hoffmann (1776- 1822), Poe transfere a fonte do terror de fora do indivíduo (o monstro), para o interior do indivíduo, com seus tormentos psicológicos e suas obsessões.

Do mesmo modo que o gótico de Walpole preparou o caminho para os contos de Poe, o Pré-romantismo preparou o caminho para o Romantismo, a época propícia para o florescimento do fantástico europeu. O fantástico nasce primeiramente na Inglaterra e na Alemanha, que não se deixaram sufocar, como a França, pelo excesso de racionalismo do século XVIII (Século das Luzes).

Na França, o romance gótico foi chamado de romance frenético, ou *roman noir*, tendo sido divulgado principalmente por Charles Nodier (1780-1844), que adiantou alguns elementos fantásticos em suas obras, como a morte, a loucura, o sonho e o devaneio. Depois de Nodier, os franceses Théophile Gautier, Villiers de L'Isle-Adam, Guy de Maupassant, o inglês Robert Louis Stevenson, e o norte-americano Edgar Allan Poe, entre outros, sobretudo na Alemanha, Inglaterra e França, cultivaram o fantástico.

A literatura fantástica, porém, não poderia ter surgido sem as contribuições advindas da literatura oral. Segundo Jean Molino (1980, p. 34), não podemos aplicar a categoria de fantástico quando tratamos do folclore, apesar de as relações entre esse gênero literário e o folclore serem múltiplas. Nas lendas, assim como na literatura fantástica, há a irrupção de um acontecimento excepcional no real: o parentesco é evidente ao se analisar os temas abordados por ambos. Tanto as lendas quanto as narrativas fantásticas apresentam monstros, fantasmas, morte, demônios, sendo a noite considerada como o momento mais propício para o fantástico. Uma lenda que foi amplamente retomada por inúmeras narrativas fantásticas é a de Fausto e seu pacto diabólico. Segundo os registros históricos, entre 1480 e 1540 existiu um astrólogo chamado Fausto, que morreu degolado. Em 1580, há uma crônica que afirma que ele teria feito um pacto com o demônio, responsável por seus poderes e por sua morte trágica. Desde então, o Dr. Fausto tem fascinado toda uma galeria de autores, destacando-se a peça teatral Fausto (1808), de Goethe e o romance Doutor Fausto (1947), de Thomas Mann.

Outra lenda amplamente retomada pela literatura é a de Don Juan. Uma das versões sobre o nascimento do grande conquistador o diz inspirado em Don Juan de Tassis, conde de Villamediana, galã madrilenho acusado de fornicação e “contra-natura” (homossexualidade) pelo Santo Ofício, suposto amante da esposa de Felipe IV,

a francesa Isabel de Valois. No entanto, outra versão considera don Juan inspirado nas lendas orais da região de Castilha, denominadas *moralejas*.

O Don Juan que conhecemos derivaria de duas dessas *moralejas*: “El Mozo Calavera” e “El Burlador”. “El Mozo calavera” é a lenda de um galã que, a caminho da missa, encontra uma caveira (*calavera*) da qual escarne, convidando-a para jantar, dando-lhe um pontapé. À hora do jantar, a caveira, que aceitou o convite, comparece, convidando-o, em seguida, para jantar em sua casa, no cemitério, em uma tumba aberta, na qual entra o personagem, para ser levado ao inferno. Dessa lenda derivaria a palavra espanhola *calaverada*, que significa fazer loucuras. Já “El burlador” é a lenda de um homem que seduzia mulheres sem se prender ao amor de nenhuma delas. Em algumas versões, o jovem se enamora justamente daquela que não consegue seduzir. A primeira obra literária em que aparecem Don Juan e seu convidado de pedra é a de Tirso de Molina (1630), que junta as duas lendas numa só. No século XX, contamos com uma infinidade de ensaios, de romances, paródias e metateatro, merecendo destaque o Don Juan bissexual de Lorca e o Don Juan, duplo de Don Quixote, de Fuentes.

Como se vê, a partir de Fausto e Don Juan, o fantástico reelaborou histórias pertencentes ao imaginário popular, dando-lhes uma versão literária. No entanto, as lendas se diferenciam do fantástico por se encontrarem estreitamente ligadas ao folclore específico de cada localidade, sendo necessários a crença no sobrenatural e os “contadores de histórias”, já que as lendas sobrevivem por meio de relatos orais.

Para Todorov, o fantástico encontrou seu fim na segunda metade do século XIX, pois exclui obras como *A Metamorfose* (1912), de Franz Kafka (1883-1924), que mostra o mundo como um local caótico, naturalizando o irreal. Nessa narrativa, o sobrenatural não causa espanto como parte do real. Ao contrário de Todorov, entendemos que o fantástico nunca deixou de existir, conforme atesta a numerosa

produção ao longo do século XX, e que se prolonga até os nossos dias. Atendo-nos à América Hispânica, vemos que Borges e Cortázar continuam produzindo durante o século XX; quanto a Carlos Fuentes, publica *Aura* em 1962, uma obra-prima da literatura fantástica hispano-americana, e, recentemente, em 2004, volta ao gênero fantástico, ou a uma nova forma de realismo mágico, com a publicação de *Inquieta Compañía*, livro que reúne seis relatos fantásticos, repletos de vampiros, fantasmas e acontecimentos insólitos.

OS CAMINHOS DO FANTÁSTICO EM
AURA

3.1 DA ESCOLHA DO *CORPUS* TEÓRICO

Ao analisar *Aura*, percebemos tratar-se de uma narrativa fantástica nos moldes tradicionais, o que demandaria a escolha de teóricos tradicionais. Além disso, ao ler as teorias existentes em língua espanhola, notamos a constante remissão aos teóricos que compõem o *corpus* da presente dissertação, motivo pelo qual preferimos atermo-nos a eles.

3.2 A INQUIETANTE ESTRANHEZA FANTÁSTICA

Uma das características do fantástico é a transgressão dos limites entre o real e o imaginário, o possível e o impossível, uma vez que o real perde seus contornos definidos, cedendo lugar ao irreal e ao sobrenatural. Cada cultura faz um recorte próprio do possível e do impossível, definindo-os. Assim, em nossa cultura ocidental cristã, os mortos não podem reviver, uma pessoa não pode se desdobrar em outras, e os objetos inanimados não podem se animar. Quando tais fatos ocorrem, instala-se o sobrenatural, e, com ele, o arrepio do medo, denominado por Sigmund Freud (1856- 1939) de *Unheimlich* ou na tradução por meio da língua francesa, “inquietante estranheza”.

A inquietante estranheza seria “*cette sorte de l’effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières*” (FREUD, 1971, p.165); assim, as coisas familiares e comuns se tornam assustadoras quando manifestam algum mistério oculto. Aquilo que não conhecemos ou com que não temos familiaridade pode desencadear o medo e a angústia. Assim, a palavra alemã *Unheimlich* é um oposto complementar de *Heimlich* – que significa íntimo, familiar.

Freud destaca dois significados da palavra *Heimlich*; como primeiro significado, aquilo que faz parte da casa, não estranho, familiar, íntimo, que denota bem-estar, conforto e proteção. E, como segundo significado, o que é secreto, o que não se deixa perceber, o escondido, misterioso. *Heimlich* comporta uma ambigüidade em que uma de suas nuances de sentido coincide com seu contrário, *Unheimlich*, que remete ao que deveria estar escondido, mas que acaba se manifestando. E é essa manifestação, esse revelar-se, dar-se a conhecer, de algo que deveria estar oculto, que determina o sentimento de angústia ou inquietante estranheza, como é inquietante a estranheza de Felipe ao descobrir-se um outro homem, o General Llorente ou descobrir que a mulher que ama é apenas produto de magia. Começamos então, a percorrer os labirintos da magia de Consuelo, uma magia que se inicia na primeira página da narrativa, já na epígrafe.

3.3. A MAGIA COMEÇA NA EPÍGRAFE

El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación... Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer...¹

JULES MICHELET

A epígrafe que abre a obra *Aura* é um índice do que encontraremos na narrativa.

Jules Michelet (1789-1874) tornou-se conhecido como o primeiro historiador a afirmar

¹ A narrativa em estudo possui uma tradução, feita por Olga Savary, constante nas referências, de 1988. Todas as traduções aqui transcritas pertencem a essa edição: “O homem caça e luta. A mulher intriga e sonha; é a mãe da fantasia, dos deuses. Possui a segunda visão, as asas que lhe permitem voar para o infinito do desejo e da imaginação... Os deuses são como os homens: nascem e morrem sobre o peito de uma mulher...”

que não eram as grandes personalidades, e sim as massas, os agentes de transformação histórica. Daí a recorrência, em suas obras, da figura feminina, que culmina, em 1862, com a publicação de *A Feiticeira* (*La Sorcière*), obra que condensa, em um só texto, 500 anos de transformações da mulher. Para Michelet, a mulher não apenas é aquela que sonha e imagina, mas a origem da vida; a mulher é o princípio de tudo e um princípio mais completo, já que o homem, com o correr do tempo, especializa-se em áreas: bruxo, rei, trabalhador, enquanto a mulher continua a ser todas as coisas ao mesmo tempo.

A mulher, segundo a epígrafe de *Aura*, é a responsável pelo sonho e a imaginação, pontos chave para o fantástico. É a mulher que tem a segunda visão, uma visão da qual os homens não compartilham, da revelação mágica do universo. O ciclo feminino corresponde ao ciclo cósmico, tecendo uma teia de fios invisíveis que a ligam à natureza; é a mulher que pode estabelecer um diálogo secreto com essa realidade oculta e fantástica do sonho e da imaginação, um dom que é privado aos homens, que “nacem y mueren sobre el pecho de una mujer”, isto é, que dela dependem para nascer e vivem em seu círculo eterno.

Todas essas características inerentes à figura da feiticeira são, de certa forma, retomadas no desenvolvimento da novela de Fuentes.

3.4. NARRADOR E PERSONAGENS

Desde os anos 60, a novela latino-americana desenvolve relatos recriadores da memória histórica, falsificando-a com um discurso que não quer aceitar as origens violentas e mestiças, criando-se assim uma duplicidade de histórias, talvez devido aos traumas sofridos durante a conquista espanhola e posteriores imperialismos. *Aura*, de

Carlos Fuentes é um reencontro de histórias. O protagonista, Felipe Montero, um jovem historiador de 27 anos, ex bolsista da Sorbonne, desloca-se do espaço da moderna Cidade do México para o espaço do México colonial, histórico, da Rua Donceles, um lugar onde não imaginava que alguém ainda pudesse viver, num efetivo regresso, em que o passado, simbolizado por Consuelo, apodera-se do presente do jovem, até que este presente se identifique com aquele passado. O arquétipo da bruxa, presente na epígrafe, remete ao passado primitivo, humano e solidário, vinculado à natureza, anterior a esse presente em que o ser humano cada vez mais se desumaniza.

Pode-se interpretar a narrativa como uma aventura interior, um sonho, tanto de Felipe quanto de Consuelo (DUBLÉ, 2006). Escolher dentro de quem se passa esse sonho é escolher um ponto de vista que faz de sujeito e narrador um personagem diferente. Se se escolhe que o sujeito e narrador é Felipe, seria por sua consciência que perceberíamos o mundo narrado, apesar de este ser um personagem passivo, que apenas responde aos estímulos da sedução e dos feitiços. Sob essa perspectiva, Aura conta como Felipe Montero lê um anúncio num jornal, em que se solicita um historiador jovem e que domine a língua francesa. Apesar do aspecto lúgubre do espaço, Felipe aceita o posto, seduzido pela beleza de Aura, sobrinha da velha Consuelo, dona do lugar. O trabalho consiste em traduzir as memórias do falecido marido de Consuelo, o General Llorente. Durante os dias em que passa na casa, Felipe se apaixona por Aura, e pensa em fugir com ela, supondo-a tiranizada pela tia, enquanto é submetido a rituais iniciáticos, entre os quais o de manter relações sexuais com Aura duas vezes, uma em seu quarto e outra no quarto dela, como parte de uma missa negra, com um Cristo crucificado acima da cabeça de ambos. Ao mesmo tempo, lê os manuscritos do general, que o informam da vida da mulher e do marido. Quando os termina, vai ao encontro de Aura no quarto da anciã, durante uma suposta ausência desta, já sabendo que Aura é

apenas um feitiço, apenas a juventude perdida de Consuelo, e que ele mesmo é o velho general Llorente, que retorna obedecendo à invocação da mulher que ama.

A perspectiva de que a narração é feita por Consuelo parece-nos mais consistente, dados os índices presentes no texto, posição esta que compartilhamos com o crítico Thomas Dublé (2006). Assim, narra-se a história de uma linda mulher que, aos 15 anos, em 1867, conhece um general de Maximiliano e se casa com ele. Quando o regime político cai, vai com o esposo para o exílio em Paris. Ao experimentar a frustração de não poder ter filhos, e desejando conservar sua beleza e juventude a qualquer preço, inicia-se na magia, o que preocupa constantemente seu marido. Outra vez no México, anciã e viúva, recupera o marido morto, ao invocá-lo na pessoa de Felipe. Nessa perspectiva, o *tú* utilizado na narração, bem como as demais marcas da segunda pessoa do singular, indica uma profecia que se cumpre passo a passo, como um dos muitos rituais presentes na narrativa, em que a personagem masculina, antes de agir, obedece ao impulso alheio, como quando, indeciso sobre o fato de morar na velha casa mantida na mais completa escuridão, muda de idéia assim que vê Aura:

Al fin, podrás ver esos ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, vuelven a inflamarse como una ola: tú los ves y te repites que no es cierto, que son unos hermosos ojos verdes idénticos a todos los hermosos ojos verdes que has conocido o podrás conocer. Sin embargo, no te engañas: esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que solo tú puedes adivinar y desear.

—Sí. Voy a vivir con ustedes.² (FUENTES, 2004, p. 20 grifo nosso)

² “Afinal você poderá ver esses olhos de mar que fluem, viram espuma, voltam à calma verde, tornam a inflamar-se como uma onda: você os vê e repete para consigo mesmo que não é verdade, que são uns belos olhos verdes idénticos a todos os olhos verdes que você conheceu ou poderá conhecer. Entretanto, você não se engana: esses olhos fluem, transformam-se, como se lhe oferecessem uma paisagem que só você pode adivinhar e desejar.
- Sim. Vou morar com as senhoras.” (FUENTES, 1988, p.18)

Mario Mendoza (2005), pesquisador da UCM, sugere, ainda, uma terceira opção para a narrativa de *Aura*: a de que o narrador não seja Felipe e nem mesmo Consuelo, mas uma terceira pessoa, que seria um antigo oráculo, como os de Apolo em Delfos. Os deuses, na Antiguidade, davam a conhecer seus desejos através de seus oráculos, pela voz feminina das sibilas. Como podemos claramente ver, mesmo nessa terceira opção, a epígrafe de Michelet continua sendo a diretriz principal dessa narrativa; na origem de Felipe Montero está algo superior a ele, uma mulher, uma pitonisa que prediz cada um de seus atos, já que o futuro, para ela, não é uma incógnita. O passado e o futuro pertencem a essa mulher, essa mulher dotada da segunda visão, tal como o diz a epígrafe, essa mulher poderosa que em muito se aproxima da figura da feiticeira.

Para o teórico francês Joël Malrieu, a narrativa fantástica define-se pela confrontação de um personagem isolado com um fenômeno, exterior a ele ou não, mas cuja presença é uma contradição profunda com a organização de pensamento e de vida do personagem, a ponto de desordená-lo de modo permanente (MALRIEU, 1992, p.49). Essas palavras definem o que acontece ao personagem Felipe que, ao confrontar-se com o fenômeno de uma mulher que se duplica, desorganiza sua vida para sempre, fazendo com que ele sinta e pense como o falecido General Llorente, indo ao encontro da mulher amada. Tão durável é a desorganização produzida no personagem que o rapaz historiador não retoma sua vida, jamais saindo novamente daquele mausoléu da rua Donceles.

A teórica francesa Valérie Tritten, ao analisar os personagens fantásticos, afirma que essa categoria engloba uma série de seres, os quais podem ser humanos ou não, reais ou sobrenaturais. Os personagens humanos podem ser homens e mulheres. Geralmente, segundo a teórica, são os homens que estão no centro das narrativas fantásticas, homens jovens e solteiros que estão imersos na realidade não fantástica por

excelência, porém tocados pela experiência fantástica. (TRITTER, 2001, p. 66). Felipe é um personagem homem, jovem e solteiro, como preconiza a teórica, um historiador imerso na realidade objetiva, cuja única preocupação, antes de responder ao anúncio do jornal, é a de decorar datas, nomes e lugares históricos para poder impressionar seus alunos do liceu.

Tritter divide os personagens masculinos da literatura fantástica em aristocratas, ilustrado por Roderick Usher de *A Queda da casa de Usher*, malditos, poetas, todos incapazes de encarar o mundo a seu redor, buscando a mulher amada, ou tentando recuperar um amor perdido. As assertivas da teórica acerca da juventude e estado civil aplicam-se ao personagem Felipe, contudo, sua busca resume-se a escrever sua própria obra, uma compilação das crônicas do descobrimento, e não, pelo menos a princípio, a encontrar ou recuperar um amor; é no decorrer da narrativa que Felipe se engaja na busca amorosa.

O nome dado por Fuentes a seu protagonista é bastante significativo. Segundo Mario Mendoza (2005), “Montero” é o indivíduo encarregado da “montería”, a arte de montar e caçar, equiparando “montero” a “cazador”, como o caçador da já citada epígrafe que abre a narrativa.

A escolha do nome Felipe também não é aleatória, uma vez que, segundo o mesmo pesquisador espanhol em “*Aura, de Carlos Fuentes: un aquelarre en la calle Donceles, 815*” (MENDOZA, 2005), o nome Felipe remonta aos aquelarres franceses, em que a feiticeira chamava a Jesus de Felipe, no momento exato em que ela mostrava ao povo que seu poder era maior que o poder de Jesus Cristo, o messias prometido. Segundo a hipótese levantada por Michelet, é provável que a escolha do nome Felipe tenha sido feita, a princípio, por Felipe VI, da dinastia Valois, que acarretou muitas

desgraças para a França, ao permitir a invasão inglesa na Guerra dos Cem Anos e, posteriormente, a tradição herética tenha incorporado essa escolha a seus rituais ocultos.

Assim, desde o começo, encontramos-nos diante de uma série de índices que indicam a presença da magia e dos símbolos sacros desvirtuados, fazendo surgir a figura da feiticeira, que será estudada mais adiante.

Quanto às mulheres da narrativa fantástica, ainda segundo Triter, estas raramente interferem como narradoras-testemunha, excetuando a governanta de *A Outra Volta do Parafuso* (1898), de Henry James (1843-1916). A mulher, de acordo com a teórica, apenas pode ser "*objet de la quête du héros dans l'ordre événementiel, et objet de discours dans l'ordre narratif.*" (TRITTER, 2001, p.68), algo com o que não estamos plenamente de acordo, no que tange à obra de Carlos Fuentes. É certo que as narrativas fantásticas narradas por mulheres são menos comuns, o que não significa que sejam inexistentes. A própria narrativa em estudo desfaz essa afirmação, se escolhemos a perspectiva de que a narrativa é de Consuelo, como o faz *Dublé*. Assim, Consuelo seria a narradora e aquela que empreende uma busca, e não um mero objeto almejado pelo homem da narrativa fantástica.

Ao lado dos personagens humanos, Valérie Triter elenca os personagens não-humanos, como avatares diabólicos, tais quais, por exemplo, os gatos; personagens herdados do folclore, como feiticeiras e diabos; personagens do Além, como os fantasmas e outros, como múmias e vampiros. Com algumas exceções, essas colocações aplicam-se à Aura. Para poder realizar seus feitiços, os animais escolhidos por Consuelo para o sacrifício são os gatos, que Felipe vê ardendo em chamas em um jardim que a anciã afirma não existir.

O último dos animais simbólicos presentes na narrativa é *o macho cabrío*, ou o cabrito, na tradução brasileira, que é degolado na cozinha, como num ritual em que se

faz necessário sacrificar uma vítima. Aqui, o *macho cabrío* simboliza o masculino, que é sacrificado para que a magia aconteça.

La encuentras en la cocina, sí, en el momento en que degüella un macho cabrío: el vapor que surge del cuello abierto, el olor a sangre derramada, los ojos duros y abiertos del animal te dan náuseas: detrás de esa imagen, se pierde la de una Aura mal vestida, con el pelo revuelto, manchada de sangre, que te mira sin reconocerte, que continúa su labor de carnicero.(FUENTES, 2004, p. 42)³

A magia apenas pode ser praticada por uma feiticeira, aquela que detém o poder do conhecimento oculto, obtido em pactos demoníacos. A busca de Consuelo pela eterna juventude a aproxima, assim, do personagem não humano do tipo vampiro.

3.5. ESPAÇO E TEMPO: LABIRINTOS CIRCULARES

De acordo com Triter (2001), a maioria dos teóricos do fantástico propõe uma classificação temática, o que reconhece ser uma proposição de difícil execução. Para a teórica, temas são a matéria sobre a qual se desenvolve uma narrativa e aquilo que pode veicular a inquietante estranheza fantástica, incluindo-se o espaço e o tempo, elementos em que se apóia a obra literária.

Para que o fantástico ocorra, segundo Triter (2001, p. 54), é necessário que o espaço se realize, notadamente, em lugares marcados pelo passado, labirínticos, cidades, aberrações arquitetônicas ou espaciais e espaços temporalizados (momentos fantásticos, como a meia-noite). Nas origens, o espaço no qual se desenvolve a narrativa fantástica

³ Você a encontrará na cozinha, sim, no momento em que degola um cabrito: o vapor que surge do pescoço aberto, o cheiro de sangue derramado, os olhos duros e abertos do animal lhe dão náuseas; atrás dessa imagem, perde-se a de uma Aura mal vestida, com os cabelos retos, manchada de sangue, que o contempla sem reconhecê-lo, que prossegue no seu trabalho de açougueiro. (FUENTES, 1988, p. 47-48)

não era homogêneo e se dividia em espaço normal e espaço delimitado, no centro do qual a inquietante estranheza iria ocorrer.

Dentre os “lugares comuns” do fantástico, o ambiente medieval desempenha um papel importante, visto que organiza, principalmente, o espaço do *roman noir*: “*L’architecture, bien plus que l’atmosphère du Moyen Age, quoique l’opacité fantastique se nourisse fort bien de l’obscurantisme de ces périodes, détermine souvent l’action*”. (TRITTER, 2001, p.55). A ação se desenrola, especialmente, nesses castelos, mosteiros, abadias, de preferência em ruínas, ou em lugares estranhos, entregues ao domínio da morte, como tumbas, cemitérios, catacumbas. De modo similar, o espaço em que desenrola a novela *Aura* é uma velha casa na Rua Donceles, uma rua do centro da cidade, em que Felipe, o protagonista, acredita que não mora mais ninguém: “*Te sorprenderá imaginar que alguien vive en la calle de Donceles. Siempre has creído que en el viejo centro de la ciudad no vive nadie*”⁴ (FUENTES, 2004, p.12).

Dentre o elenco de espaços fantásticos, Tritter inclui as ruínas, cuja imagem pitoresca pode facilmente se converter numa visão inquietante, ao fazer ressurgir o passado no presente, a morte sobre a vida. Em *Aura*, a casa de Consuelo não é propriamente uma ruína, mas, em sua antiguidade e rituais, faz renascer o passado, instaurando-o no presente da narrativa.

A residência maldita também é um desses lugares propícios ao aparecimento do fantástico, de acordo com Tritter, já que evitá-la é uma regra, cuja violação pode fazer irromper a inquietante estranheza, ou a morte da natureza, contaminada pelo local maldito. É o que se pode notar ao redor da casa de Consuelo, onde não só há a morte da

⁴ Você ficará surpreso ao imaginar que alguém vive na Rua Donceles. Sempre pensou que ninguém vivesse no velho centro da cidade. (FUENTES, 1998, p.9)

natureza, mas uma selva de concreto das lojas que ocuparam o antigo bairro residencial do centro da cidade, transformando-o em um verdadeiro labirinto.

O labirinto é um dos espaços fantásticos por excelência, uma vez que contraditório, pois reúne os espaços abertos e fechados. Um labirinto é constituído por um conjunto de percursos intrincados, criados com a intenção de desorientar quem os percorre. Uma das origens do labirinto encontra-se já na mitologia grega: o labirinto de Creta, que teria sido construído por Dédalo (arquiteto cujo nome tornou-se, depois, também sinónimo de labirinto) para alojar o Minotauro, monstro metade homem, metade touro, a quem eram oferecidos regularmente jovens que devorava. Segundo a lenda, Teseu conseguiu derrotá-lo e encontrar o caminho de volta do labirinto graças ao fio de um novelo, dado por Ariadne, que foi desenrolando ao longo do percurso. Os labirintos são, assim, lugares em que se perde o senso de direção e identidade, levando ao desenvolvimento do fantástico.

Na novela de Fuentes, Felipe Montero sente imensa dificuldade para encontrar a casa do anúncio, primeiramente, porque não imaginava que alguém ainda vivesse no velho centro da cidade. Depois, por que os números não obedecem a uma ordem lógica, confundindo-o, como num labirinto, para que Felipe perca a noção de espaço e de identidade, no início do processo de sua transformação em Llorente:

Caminas con lentitud, tratando de distinguir el numero 815 en este conglomerado de viejos palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas. Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas. El 13 junto al 200, el antiguo azulejo numerado «47» encima de la nueva advertencia pintada con tiza: ahora 924⁵ (FUENTES, 2004, p. 13).

⁵ Caminha com lentidão, tentando distinguir o número 815 neste conglomerado de velhos palácios coloniais convertidos em oficinas de consertos, relojarias, lojas de sapatos, balcões de

Quando Felipe consegue localizar o número procurado, o 815, vemos uma inscrição muito interessante abaixo: “antes 69”, isto é, o número que não tem início e nem fim, aquele que se volta sobre si mesmo, como a serpente que morde o próprio rabo, em um eterno movimento cíclico. Não há fim, tudo retorna. 69 é o número duplo por excelência: o 6 é um número par, enquanto o número 9, ímpar, agrega-se a ele, na eterna fusão entre os complementares, as duas faces da humanidade, apenas mais um dos duplos presentes nessa narrativa. O número 815 é uma referência ao próprio número 69, uma vez que, se somarmos 8 e 1, obteremos o número 9 e, se somarmos o 1 e o 5, obteremos 6, que, invertidos, formam o 69. Além dos números que compõem o labirinto, outros números são necessários para se viver na casa de Dona Consuelo. Para poder encontrar sua empregadora na escuridão da casa, Felipe nada vê, apenas conta os passos conforme as ordens da velha senhora:

Le ruego. Camine trece pasos hacia el frente y encontrara la escalera a su derecha. Suba, por favor. Son veintidós escalones. Cuéntelos. ahí Trece. Derecha. Veintidós⁶. (FUENTES, 2004, p. 14)

A feiticeira Consuelo não mora em uma ilha, como a feiticeira Circe de Homero, da mitologia grega, mas numa confortável casa velha na Rua Donceles, velho centro da cidade do México. E nem por isso um lugar menos propício à magia, já que se torna uma ilha de magia, não uma ilha cercada de água por todos os lados, mas uma ilha mágica do passado cercada de presente por todos os lados. Como as taperas em que tradicionalmente se encontram as feiticeiras, a casa de Consuelo é escura e úmida, na

suco de frutas. As indicações foram revisadas, superpostas, confundidas. O 13 perto do 200, o antigo azulejo numerado -47- em cima da nova numeração pintada com giz: agora 924. (FUENTES, 1988, p. 9)

⁶ Peço-lhe. Ande treze passos para a frente e encontrará a escada à sua direita. Suba, por favor, são vinte e dois degraus. (FUENTES, 1988, p.11)

qual ninguém entra, permanecendo seguros os seus segredos. O único intruso, depois de muito tempo, será Felipe Montero, que jamais sairá da velha casa da Rua Donceles, que jamais sairá dos domínios da feiticeira.

O espaço, fantástico e mítico, começa a delinear-se já na entrada, após o labirinto de números. O espaço da casa é escuro e úmido como um útero feminino, aconchegante e assustador para o intruso, isto é, um homem. Tão escuro e úmido que Felipe apenas descobre que está num pátio pelo cheiro das plantas, pois nada pode ver:

Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado — patio, porque puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso—. Buscas en vano una luz que te guíe⁷. (FUENTES, 2004, p. 14)

Ao adentrar as portas da casa de Consuelo, Felipe penetra em um universo feminino e mágico por excelência, deixando para trás um mundo ao qual acredita pertencer:

antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque la larga fila detenida de camiones y autos gruñe, pita, suelta el humo insano de su prisa. Tratas inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado. (FUENTES, 2004, p. 14)⁸

Esse mundo exterior e concreto fica para trás, enquanto Felipe penetra nos labirintos de Consuelo. Esse é o verbo utilizado: penetrar, e não cruzar ou entrar, reforçando a masculinidade em relação ao universo feminino em que ele irá entrar.

⁷ Fecha a porta do vestíbulo atrás de si e procura penetrar na escuridão dessa ruela coberta – pátio, porque você pode sentir o musgo, a umidade das plantas, as raízes apodrecidas, o perfume entorpecedor e espesso. Você procura em vão uma luz que o guie. (FUENTES, 1988, p. 11)

⁸ Antes de fechar olha pela última vez sobre o ombro, franze o cenho porque a longa fila de caminhões e carros parados grunhe, apita, solta a fumaça insana desua pressa. Tenta inutilmente reter uma única imagem desse mundo exterior indiferenciado (FUENTES, 1988, p.11)

Outro exemplo do poder de penetração do elemento masculino é que Felipe pode entrar em qualquer cômodo da casa, sem precisar de chaves; não há porta ou espaço que seja vetado a ele, o homem no universo feminino.

Quanto à escuridão da velha casa da Rua Doncelles, devemos notar que os espaços pelos quais as mulheres circulam na casa são escuros, ou, no mínimo, permanecem na penumbra, enquanto o quarto de Felipe, o espaço masculino, é iluminado, com luz suficiente para cegar:

Cierras -empujas- la puerta detrás de ti y al fin levantas los ojos hacia el tragaluz inmenso que hace las veces de techo. Sonríes al darte cuenta que ha bastado la luz de crepúsculo para cegarte y contrastar con la penumbra del resto de la casa. (FUENTES, 2004, p. 22)⁹

Ao invés de uma maçaneta, Felipe encontra uma aldrava em formato de cabeça de cachorro, ao adentrar nos limites da propriedade de Consuelo; a aldrava tem o formato de um “feto canino”, como um índice de que a casa é realmente um útero feminino:

Tocas en vano con esa manija, es a cabeza de perro en cobre, gastada, sin relieves: semejante a la cabeza de un feto canino en los museos naturales. Imaginas que el perro te sonrío y sueltas su contacto helado. La puerta cede al empuje levísimo, de tus dedos. (FUENTES, 2004 p. 13)¹⁰.

Essa cabeça de cachorro remete-nos, imediatamente, a Cérbero, o cão de múltiplas cabeças que guarda a entrada do Hades, o reino subterrâneo dos mortos na mitologia grega, deixando apenas que as almas entrem, porém nunca que saiam. André

⁹ Você fecha – empurra – a porta atrás de si e enfim levanta os olhos para a imensa claraboia que faz as vezes de teto. Sorri ao perceber que lhe bastou a luz do crepúsculo para cegá-lo e contrastar com a penumbra do resto da casa. (FUENTES, 1988, p. 20)

¹⁰ Você bate em vão com essa aldrava, essa cabeça de cão em cobre, gasta, sem relevos, semelhante À cabeça de um feto canino dos museus de ciências naturais. Imagina que o cão lhe sorri e larga logo o seu contato gélido. A porta cede ao levíssimo empurrão de seus dedos.... (FUENTES, 1988, p. 10)

Peyronie assinala essa questão importante sobre o labirinto: a impossibilidade de se sair dele, como Felipe jamais sai do labirinto criado por Dona Consuelo: *O labirinto aparece como uma espécie de imensa armadilha que se abre aos passos dos imprudentes e que, depois de engoli-los, os retém para sempre.* (PEYRONIE, 2000, 558)

Do mesmo modo, também Felipe pode ser chamado de alma, visto que entra no reino dos mortos e dali não mais poderá sair. Assim como Cérbero guarda o espaço sagrado dos mortos gregos, o cão da aldrava guarda um espaço que mescla o fantástico e a magia, o espaço em que a velha bruxa Consuelo sonha e engendra seus desejos, dentre eles, o próprio Felipe.

3.6. EM BUSCA DA ESTRUTURA

Em 1970, Tzvetan Todorov, em sua obra *Introdução à Literatura Fantástica*, definiu o fantástico como sendo um gênero vizinho de outros dois: o estranho e o maravilhoso. O estranho se aproximaria da realidade na medida em que cada fato seria definido e explicado através de parâmetros naturais e científicos, enquanto o maravilhoso seria um mundo imaginário e impossível, como o mundo dos contos de fada. Assim, qualquer explicação que se realize no estranho ou no maravilhoso destrói o fantástico. Delimitados seus contornos, o teórico define o fantástico como a “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, diante de um acontecimento sobrenatural” (TODOROV, 2003, 148).

Segundo Todorov, a fórmula que melhor resume o fantástico é a hesitação, pois a fé absoluta, bem como a total incredulidade, levam-nos para fora do gênero. A hesitação, de acordo com esse teórico, pertence ao personagem, que deve escolher entre

as duas explicações possíveis, mas o leitor deve estar integrado nesse mundo e identificar-se com os personagens. Essa definição dá margem a várias críticas, uma vez que excluiria um grande número de textos do fantástico. No entanto, a incerteza e a ambigüidade próprias do fantástico são, de fato, decorrentes dessa hesitação. Nesse sentido, vê-se que Felipe duvida de seus próprios sentidos, ao ver os gatos em chamas por um segundo: *Dudas, al caer sobre la butaca, si en realidad has visto eso; quizás solo uniste esa imagen a los maullidos espantosos que persisten, disminuyen, al cabo terminan.* (FUENTES, 2004, p.31)¹¹ grifo nosso.

Todorov foi o primeiro teórico a estudar a narrativa fantástica sob o viés da estrutura. Ao estabelecer uma estrutura para o gênero fantástico, centrada na ambigüidade, o teórico assinala procedimentos recorrentes, sobretudo nos textos fantásticos do século XIX, mas que estão presentes também nas narrativas fantásticas do século XX que seguem a estrutura tradicional. A estrutura preconizada por Todorov, a partir de um *corpus* centrado no fantástico tradicional, baseia-se nos três níveis que compõem a obra literária: verbal, sintático e semântico.

Pode-se observar que as narrativas fantásticas do século XX, chamadas de tradicionais ou clássicas, isto é, que continuam a linha originária do gênero, se não revelam em sua totalidade as considerações teóricas propostas por Todorov, mostram-nas em parte.

Assim é que, quanto ao aspecto verbal, no que concerne ao enunciado, grande parte dos textos de ficção fantástica atuais afasta-se das idéias de Todorov no que se refere à questão do ponto de vista narrativo. Segundo o teórico, o narrador representado em primeira pessoa seria o melhor tipo de narrador, pois causaria uma maior ambigüidade em relação aos acontecimentos sobrenaturais, sobretudo se fosse o

¹¹ Você duvida, ao cair sobre a poltrona, se na realidade viu isso; talvez tenha unido imagem aos miados espantosos que persistem, diminuem, se extinguem finalmente. (FUENTES, 1988, 33)

protagonista. Nota-se porém, que, com procedimentos como o do discurso indireto livre ou o de variação ou ambigüidade do ponto de vista, a incerteza do fantástico é preservada sem prejuízos, mesmo com outros tipos de narradores.

Dessa forma, vê-se que, no original mexicano, *Aura* é narrada em segunda pessoa do singular (*tú*), enquanto a tradução brasileira optou pelo pronome de tratamento *você*. Sob um ponto de vista, Felipe Montero, o narrador, fala a si mesmo, como se outra pessoa fosse, ou melhor, como se falasse diretamente ao leitor: “*Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más*¹²” (FUENTES, 2004, p.11) A narrativa em segunda pessoa insere o leitor como testemunha e partícipe das ações vividas pelo jovem historiador. A enunciação de Fuentes dramatiza a adesão do leitor, que deverá entrar na pele de Felipe Montero, jovem historiador, ex-bolsista da Sorbonne e acompanhar sua trajetória pelos labirintos de Consuelo. Se pensarmos que a narradora é Consuelo, como discutimos anteriormente, ela faz com que Felipe cumpra uma profecia, que é a de sua transformação em general Llorente, sendo, portanto, uma narradora em terceira pessoa; o leitor optará, então, por seguir o ponto de vista da velha senhora e verá Felipe como um personagem submisso ao poder da feiticeira.

Quanto ao enunciado, Todorov aponta o emprego de dois processos verbais: o uso de verbos no imperfeito e a modalização. A modalização consiste no emprego de locuções introdutórias as quais, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Por exemplo, as frases “Chove lá fora” e “Talvez chova lá fora” se referem ao mesmo fato, mas a segunda frase indica uma incerteza que a primeira não contém. Assim, o uso de expressões como “pareceu-me”, “creio” ou “acreditei” não mudam o sentido da frase, todavia indicam uma incerteza, o que

¹² Você lê esse anúncio: uma oferta assim não é feita todos os dias. Lê e relê o anúncio. Parece dirigido diretamente a você, a ninguém mais”. (FUENTES, 2002, p.7)

contribui para a ambigüidade do texto. Utilizando um procedimento semelhante, Fuentes, em vez de sugerir, deixa clara a dúvida de Felipe, ao mesmo tempo em que preserva a ambigüidade, como se pode notar quando, no decorrer da narrativa, Felipe escuta miados desesperados e sobe para ver o que acontece, deparando-se com uma cena momentânea de gatos queimados vivos. A imagem não dura mais que um segundo, deixando o jovem em dúvida se realmente havia visto algo:

Trepas velozmente a la silla, de la silla a la mesa de trabajo, y apoyándote en el librero puedes alcanzar el tragaluz, abrir uno de sus vidrios, elevarte con esfuerzo y clavar la mirada en ese jardín lateral, ese cubo de tejos y zarzas enmarañados donde cinco, seis, siete gatos —no puedes contarlos: no puedes sostenerte allí mas de un segundo— encadenados unos con otros, se revuelcan envueltos en fuego, desprenden un humo opaco, un olor de pelambre incendiada. Dudas, al caer sobre la butaca, si en realidad has visto eso; quizás solo uniste esa imagen a los maullidos espantosos que persisten, disminuyen, al cabo terminan¹³. (FUENTES, 2004, 31) grifo nosso

A dúvida da veracidade da cena vai mais adiante: os gatos em chamas são vistos em um jardim atrás do quarto de Felipe, um jardim que, na verdade, não deveria existir, de acordo com as palavras de sua empregadora.

O pretérito imperfeito, preconizado por Todorov como outro elemento causador de ambigüidade, é substituído na novela de Fuentes pelo uso do presente e do futuro, como a narração de uma profecia, de um vaticínio que se cumpre passo a passo, o qual, aliado ao uso do *tú*, corrobora nossa afirmação de que a narradora é a bruxa Consuelo:

¹³ Rapidamente você sobe na cadeira, da cadeira para a mesa de trabalho e, apoiando-se na estante de livros você pode alcançar a clarabóia, abrir um de seus vidros, elevar-se com esforço e cravar o olhar nesse jardim lateral, nesse cubo de telhados e plantas emaranhadas onde cinco, seis, sete gatos – você não pode contá-los, não pode se manter ali mais de um segundo-encadeados uns com os outros, se revolvem envoltos em fogo, desprendem uma fumaça opaca, cheiro de pêlo queimado. Você duvida, ao cair sobre a poltrona, se na realidade viu isso; talvez tenha unido imagem aos miados espantosos que persistem, diminuem, se extinguem finalmente.(FUENTES, 1988p.32-33)

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más¹⁴. (FUENTES, 2004 p.11)

Te sorprenderá imaginar que alguien vive en la calle de Donceles. Siempre has creído que en el viejo centro de la ciudad no vive nadie¹⁵. (FUENTES, 200, p.:12)

Também na teoria proposta por Jacques Finné, o fantástico segue uma estrutura própria, organizada em função de um elemento comum a todas as narrativas fantásticas, que é a presença de fatos de mistério. (FINNÉ, 1980, p. 35). De acordo com Finné, o fantástico manifesta, no seio da vida cotidiana, sem convenção prévia, uma impossibilidade em relação à experiência humana em geral. Assim, as narrativas fantásticas têm a presença de fatos misteriosos, subordinados a uma explicação – sobrenatural ou racional - antes do final do texto (FINNÉ, 1980, p. 36). De fato, em *Aura*, observa-se que, na vida comum e aborrecida de Felipe Montero, sem nenhum aviso prévio, ocorre a impossibilidade de um anúncio no jornal que parece dirigido a ele, uma casa em um lugar que ele imaginava não mais ser residencial, e uma empregadora de 109 anos que tem uma bela sobrinha de olhos verdes esmeralda. E, para completar os fatos misteriosos que irrompem, tia e sobrinha são a mesma mulher, desdobrada.

Para Finné, a existência de uma explicação divide a narrativa fantástica em dois vetores desiguais: vetor tensão, presente enquanto permanece o mistério, e o vetor distensão, que tem início após a explicação anular o vetor tensão. O limite entre os dois é dado pela explicação, que determina se a explicação da narrativa fantástica é racional

¹⁴ Você lê esse anúncio: uma oferta assim não é feita todos os dias. Lê e relê o anúncio. Parece dirigido diretamente a você, a ninguém mais. (FUENTES, 1988, p.7)

¹⁵ Você ficará surpreso ao imaginar que alguém vive na rua Donceles. Sempre pensou que ninguém vivesse no velho centro da cidade. (FUENTES, 1988, p.9)

ou sobrenatural. (FINNÉ, 1980, p. 36) Na obra em estudo, o vetor tensão dura até que Felipe se conscientiza de que Aura e Consuelo são a mesma pessoa, e que ele e o general falecido também são um só. A partir daí se inicia o vetor distensão, depois, como se viu, de uma explicação sobrenatural dos fatos narrados.

A teoria de Finné parece, então, completar e renovar a de Todorov, pois os vetores de tensão e distensão que assinala corresponderiam ao aspecto sintático da estrutura proposta por Todorov; Finné, entretanto, equilibra a questão da hesitação, uma vez que demonstra a impossibilidade de que esta se mantenha até o final do texto fantástico.

3.7. MOTIVOS E TEMAS

Assim como outros teóricos, Todorov elaborou sua lista de motivos fantásticos, divididos em “temas do tu” e “temas do eu”. Segundo ele, os “temas do eu” seriam marcados pela não separação, por parte do sujeito, entre o homem e seu exterior, enquanto os “temas do tu” abrangeriam a relação do homem com seus desejos, o que incluiria todas as formas de manifestação da sexualidade, com ênfase no homossexualismo, incesto, sadomasoquismo, necrofilia, o amor a vários. Para esse teórico, o fantástico teria ainda uma função social, já que serviria de instrumento para o escritor burlar os tabus e censuras da sociedade. No entanto, no quesito temas e motivos, Vax é quem o desenvolve com maestria.

Ao mostrar a polivalência dos motivos e temas, Louis Vax (1965) assinala a inutilidade de uma lista e insiste no fato de que a própria narrativa é responsável por determinar se um motivo ou um tema é fantástico ou não:

Un motif n'est pas fantastique s'il n'a été expressément voulu tel. Indeterminé au départ, polyvalent à l'arrivée, le motif du

chat ne se fait fantastique qu'à l'intérieur de ce petit monde qu'est un conte fantastique. (VAX, 1965, p. 69)

Assim, para Vax, o motivo é matéria, o fantástico é forma – afirmação que se remete à questão da estrutura da narrativa fantástica, discutida acima por meio das teorias de Todorov e Finné.

Os motivos e temas compõem, para Todorov, o aspecto semântico da narrativa fantástica. Mas é Vax que vai definir e opor esses dois aspectos, ao incorporar as noções propostas por estudiosos do folclore e aplicá-las ao fantástico literário:

[...]le motif est l'élément central du récit, et le thème son dynamisme. Le motif tend à se ramasser en un concept central, le thème à englober le conte entier. Le conte tend vers son centre, le motif; le motif se développe en récit complet. (VAX, 1965, p. 76)

3.7.1 O VAMPIRO

O vampiro é um dos motivos estudados por Vax, um híbrido de morto-vivo que deixa o túmulo à noite, cruza os ares, penetra no quarto da vítima e crava os caninos na garganta de uma vítima, que empalidece pouco a pouco, até se tornar outro vampiro. O vampiro é ambíguo: horroriza e fascina ao mesmo tempo, simbolizando a própria narrativa fantástica, como bem indica o título do livro de Vax, *La seduction de l'étrange* (1965). Ademais, o vampiro, posto que imortal, tem a eterna juventude, buscada por Consuelo, em *Aura*, de Carlos Fuentes.

A origem da palavra *vampiro* é controversa: proviria do turco *uber*, que significa bruxo, do esclavônio ou do sérvio *upir* – sanguessuga, ou ainda do húngaro *wampir*. O que sabemos ao certo é que o vampiro é uma personagem que provém do fantástico oral e do folclore (MOLINO, 1980, p.32).

Tradicionalmente é no folclore da Europa Oriental – Hungria, Polônia, Romênia, Morávia, Boêmia, Sérvia e Transilvânia – que se observam mais intensamente as histórias relativas a essas criaturas e cujos relatos chegaram à Europa Ocidental pelos viajantes provindos daquelas regiões. Pode-se ainda encontrar tais relatos na China, no norte da África e no folclore brasileiro, em que o vampiro aparece disperso em várias entidades, como por exemplo, o saci. Portanto, a crença no vampiro pertence à imaginação popular e ao inconsciente coletivo.

Segundo as lendas, os vampiros são mortos que saem à noite das sepulturas para sugar o sangue fresco dos vivos que dormem. Seriam mortos-vivos, ou seja, pessoas que morreram, mas que, por alguma razão, não entraram em processo de decomposição e, por isso, suas almas não podem libertar-se do corpo após a morte física. As vítimas, após receberem várias visitas, enfraquecem, morrem e se transformam também em vampiros. No entanto, um vampiro só tem acesso à vítima quando esta deixa portas ou janelas abertas, o que implica descuido, talvez uma certa cumplicidade. O vampiro é um ser ambíguo que fascina e apavora ao mesmo tempo, pois tem em sua essência a vida e a morte, características incompatíveis com o pensamento racional. (MELTON, 1996)

Consuelo, velha e decrépita em sua casa condenada, remete-nos, imediatamente à imagem do vampiro. Sua casa, sempre fechada e escura, lembra-nos o caixão em que jaz o vampiro, que apenas espera a noite para sair e fazer suas vítimas. O vampiro se alimenta do sangue de suas vítimas; Consuelo não suga o sangue de Felipe, todavia, o alimenta com vísceras, e o faz beber um vinho extremamente espesso, um vinho cor de sangue:

Aura apartara la cacerola. Tú aspiras el olor pungente de los riñones en salsa de cebolla que ella te sirve mientras tú tomas la botella vieja y llenas los vasos de cristal cortado con ese líquido rojo y espeso.

Tratas, por curiosidad, de leer la etiqueta del vino, pero el limo lo impide. Del otro platón, Aura toma unos tomates enteros, asados.
¹⁶(FUENTES, 2004, pg. 24)

A figura do vampiro lembra, assim, a figura da velha senhora Consuelo pela longevidade, pela presença do sangue e pela sedução. No entanto, pelos próprios índices da narrativa, o motivo da feiticeira se sobrepõe ao do vampiro.

3.7.2. A FEITICEIRA

A mulher é o ponto principal do fantástico em *Aura*, a começar por seu título, nome da personagem duplicada. Consuelo é a feiticeira da epígrafe, que imagina e engendra a bela Aura, para reaver o marido na figura de Felipe Montero.

É difícil imaginar que, um dia, a feiticeira esteve ancorada na realidade como uma personagem positiva. Nos tempos do paganismo, a feiticeira era a neta da Deusa Mãe, a prima de Ísis no Egito, próxima à Circe e à incomparável advinha Cassandra (GABORIT, 2000, p.349). Nesses tempos fundadores do mito, a feiticeira era dotada de um corpo jovem e sexuado, feito para o prazer e a maternidade, presidindo a vida e a morte nas sociedades matriarcais. As sociedades patriarcais que se seguem a farão pagar um alto preço por essa plenitude, subvertendo a figura positiva da feiticeira, tornando-a negativa. Ao contrário da fada, os aspectos negativos da feiticeira vão sendo cristalizados, preservando-se, no entanto, a marca do saber e de seus poderes.

¹⁶ Aura tirará a tampa da salva. Você aspira o cheiro picante dos rins em molho de cebola que ela lhe serve enquanto você pega a garrafa velha e enche os copos de cristal trabalhado com esse líquido verde e espesso. Tenta, por curiosidade, ler a etiqueta do vinho, porém o limo o impede. Da outra travessa, Aura tira uns tomates inteiros. (FUENTES, 1988, pg. 24)

O mais violento dos enfoques dados ao mito das feiticeiras foi o da Igreja Católica, a qual, durante três séculos, perseguiu, torturou e queimou vivas as feiticeiras identificadas com os hereges, acusando-as de noivas do Diabo (GABORIT, 2000, p.350). A figura do Diabo não fazia parte, originalmente, do mito da bruxa; de acordo com Lydia Gaborit, [...] foi um doloroso enxerto feito na feiticeira, numa perspectiva inversa à da Virgem Maria: a mulher-mãe sem sexo por oposição ao prazer e o corpo da mulher sexuada que atrai e repugna o homem. (GABORIT, 2000, p.350)

A partir desse momento, a feiticeira passa a encarnar o mal, sem deixar de possuir o domínio de um poder paralelo, qual seja, o poder sobrenatural. Os lugares tradicionalmente associados à feiticeira são os lugares externos à muralha social, como florestas, grutas, velhas taperas abandonadas. A ilha é um excelente lugar para a morada de uma bruxa, por ser um espaço fechado, simbolicamente ligado ao feminino, pois cercado de água, e o qual a feiticeira controla.

Quando o saber da bruxa é acompanhado de um poder, as feiticeiras usam suas habilidades para inverter os valores morais e religiosos oficiais. Em seu quarto, Consuelo tem as imagens de Cristo, da Virgem Maria, São Sebastião, Santa Lúcia, o Arcanjo Miguel e vários demônios sorridentes,

los únicos sonrientes en esta iconografía del dolor y la cólera: sonrientes porque, en el viejo grabado iluminado por las veladoras, ensartan los tridentes en la piel de los condenados, les vacían calderones de agua hirviente, violan a las mujeres, se embriagan, gozan de la libertad vedada a los santos¹⁷ (FUENTES, 2004, p. 27).

¹⁷ Os únicos seres sorridentes nesta iconografia da dor e da cólera – sorridentes porque, na velha gravura iluminada pelas lâmpadas, enfiam os tridentes na pele dos condenados, esvaziam caldeirões de água fervendo, violam as mulheres, embriagam-se gozam da liberdade vedada aos santos” (FUENTES, 1988, p. 27)

Todas essas imagens são ligadas pela dor: Cristo, o crucificado, aquele que morre para que os homens possam ser salvos, após intenso sofrimento físico na cruz, e Maria, sua mãe, a virgem que concebe um filho de Deus são dois dos pilares do catolicismo; São Sebastião, um dos mártires cristãos, morto a flechadas; Santa Lúcia, também martirizada cruelmente, tendo os olhos arrancados e depois degolada. O Arcanjo Miguel, cujo nome significa "o que é um com Deus", é considerado o chefe dos exércitos celestiais e o anjo do arrependimento e da justiça, que, diz a Bíblia Sagrada, no capítulo 12 do livro de Daniel, virá no fim dos tempos para ressuscitar os mortos, como morto pressupomos estar o general Llorente, "ressuscitado" em Felipe pela magia de Consuelo, que ainda precisa da intervenção do arcanjo. Esses símbolos católicos serão usados na magia, para dar movimento a Aura e para trazer seu marido de volta, quando tal só deveria ocorrer pelas mãos do Arcanjo Miguel no fim dos tempos.

Nessa narrativa, encontramos uma série de pequenos rituais que almejam esse objetivo. Um ritual, em sentido estrito, é a repetição de atos que tem por objetivo recuperar um momento que não queremos perder. Assim, a rotina, uma repetição quase obsessiva de atos, presente na narrativa converte-se em verdadeiros atos rituais: o jantar de rins (um dos órgãos duplos do corpo humano) e tomates assados todas as noites com vinho tinto da cor do sangue; os quatro talheres sobre a mesa, formando um quadrado perfeito e dois duplos; o toque insistente da campainha para chamar para o jantar, quando Aura tem consciência que chama apenas Felipe para comer.

Além desses rituais caracterizados pela repetição, temos outros rituais notadamente mágicos e diretamente ligados à figura da feiticeira, que são a degola do bode, um ritual de sacrifício de sangue e o martírio dos gatos. No entanto, o ritual mais importante da narrativa é o da consagração e comunhão, outro ritual católico desvirtuado:

Tú sientes el agua tibia que baña tus plantas, las alivia, mientras ella te lava con una tela gruesa, dirige miradas furtivas al Cristo de madera negra, se aparta por fin de tus pies, te toma de la mano...tienes la bata vacía entre las manos. Aura, de cuclillas sobre la cama, coloca ese objeto contra los muslos cerrados, lo acaricia, te llama con la mano. Acaricia ese trozo de harina delgada, lo quiebra sobre sus muslos, indiferentes a las migajas que ruedan por sus caderas: te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas, llevas a la boca al mismo tiempo que ella, deglutes con dificultad: sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo al otro de la cama, igual que el Cristo negro que cuelga del muro con su faldón de seda escarlata, sus rodillas abiertas, su costado herido, su corona de brezos montada sobre la peluca negra, enmarañada, entreverada con lentejuela de plata. Aura se abrirá como un altar¹⁸. (FUENTES, 2004, p. 49)

Aqui, Felipe é encarado como um ser divino, já que Aura lava-lhe os pés, como na tradição judaico cristã em que Maria Madalena lavou os pés de Jesus Cristo e este, por sua vez, lavou os pés de seus apóstolos. Após, Aura, como uma sacerdotisa, dá algo para Felipe comer, como se fosse a hóstia consagrada das missas. E ele cai sobre ela, nessa segunda relação sexual, lembrando que a primeira aconteceu sob um Cristo crucificado, outro dos símbolos do sagrado católico, do religioso e santo desvirtuado.

¹⁸ Você sente a água morna que banha a sola dos seus pés, alivia-as, enquanto ela o lava com uma fazenda grossa, dirige olhares furtivos ao Cristo de madeira negra, afasta-se por fim de seus pés, segura em sua mão (...)Você segura a bata vazia entre as mãos. Aura, de cócoras sobre a cama, põe esse objeto contra as coxas fechadas, acaricia-o, chama você com a mão. Acaricia essa coisa de farinha fina, quebra-a sobre suas coxas, indiferente às migalhas que escorrem por suas cadeiras: oferece-lhe a metade da pequena porção que você pega, leva à boca ao mesmo tempo que ela, engole com dificuldade; depois cai sobre o corpo despido de Aura, sobre seus braços abertos, estendidos de um extremo ao outro da cama, como o Cristo negro que pende da parede com sua tanga de seda escarlata, suas rótulas abertas, seu lado ferido, sua coroa de espinhos colocada sobre a peruca negra, emaranhada, entremeada com lentejoulas de prata. Aura se abrirá como um altar.” (FUENTES, 1988, p. 54-56).

Todos esses elementos mostram-nos que os símbolos sacros são subvertidos pela magia, numa missa negra, cujos objetivos são sempre os mesmos: o de trazer de volta o velho general, e perpetuar a juventude de Consuelo.

O motivo da feiticeira, na verdade, é que vai determinar a origem dos dois temas principais da novela – o da metamorfose e o do duplo – motivos e temas ligados à idéia central de que “o amor é mais forte do que a morte”.

3.7.3 A METAMORFOSE DE SAGA EM AURA

A personagem Aura nasce da magia de Consuelo; contudo, não pode nascer do nada. Um ser vivo, segundo a biologia, só pode nascer de outro ser vivo. A feiticeira utiliza, então, a coelha Saga, que tem o nome de uma das bruxas de Michelet, o já mencionado autor da epígrafe. Para que Aura apareça, Saga desaparece; as duas nunca estão no mesmo lugar:

—Saga. Saga. ¿Dónde estás? Ici, Saga...

—¿Quién?

—Mi compañía.

—¿El conejo?

—Sí, volverá.

[...]

—Aura...

La señora se moverá por la primera vez desde que tú entraste a su recámara; al extender otra vez su mano, tú sientes esa respiración agitada a tu lado y entre la mujer y tú se extiende otra mano que toca los dedos de la anciana. Miras a un lado y la muchacha está allí, esa muchacha que no alcanzas a ver de cuerpo entero porque está tan cerca de ti y su aparición fue imprevista, sin ningún ruido —ni siquiera los ruidos que no se escuchan pero que son reales porque se

recuerdan inmediatamente, porque a pesar de todo son mas fuertes que el silencio que los acompañó—.

—Le dije que regresaría...

—¿Quién?

—Aura. Mi compañera. Mi sobrina.

—Buenas tardes¹⁹. (FUENTES, 2004, p.18-19)

Primeiramente, Consuelo diz que a coelha Saga voltará. No entanto, quem aparece não é mais a coelha branca, e sim a bela Aura, vinda não se sabe de onde, e no mais absoluto silêncio. É Aura quem chama Felipe para o quarto de Consuelo, após a primeira relação sexual entre eles, mas quem se encontra no quarto da anciã é, na verdade, a coelha Saga:

Aura, del otro lado de la puerta, te dirá que no abras: la señora Consuelo quiere hablar contigo; te espera en su recamara.

[...]

Regresas al pie de la cama; la señora Consuelo acaricia a su conejo blanco.²⁰(FUENTES, 2004, p. 38-39)

¹⁹ -*Saga, Saga. Onde você está? Ici, Saga...*

-*Quem?*

- *Minha companhia*

- *O coelho?*

- *Sim, ele voltará.*

[...]

- *Aura...*

A senhora se moverá pela primeira vez desde que você entrou em seu quarto; ao estender outra vez a sua mão, sente essa respiração agitada a seu lado e entre a mulher e você estende-se outra mão que toca nos dedos da anciã. Você olha para um lado e a jovem está ali, essa jovem que você não consegue ver de corpo inteiro porque está tão perto de você e sua aparição foi imprevista, sem nenhum ruído – nem sequer os ruídos que não são escutados mas que são reais porque são lembrados imediatamente, porque apesar de tudo são mais fortes do que o silêncio que os seguiu.

- *Eu lhe disse que regressaria...*

- *Quem?*

- *Aura. Minha companheira. Minha sobrinha.*

- *Boa tarde. (FUENTES, 1988, p.15-17)*

²⁰ *Aura, do outro lado da porta, lhe dirá para não abrir; a senhora Consuelo quer falar com você; espera-o em seu quarto.*

[...]

Volta para o pé da cama; a senhora Consuelo acaricia seu coelho branco. (FUENTES, 1988, p. 42-43)

Essa metamorfose torna-se um motivo fantástico na narrativa de Fuentes, uma vez que contradiz o que se sabe sobre possibilidades. Assim, no mundo real, uma coelha não pode se transformar numa mulher. Quando isso ocorre, adentramos nesse mundo de inquietante estranheza, o mundo fantástico.

Além da coelha Saga, a casa de Consuelo é povoada por gatos, justamente no jardim que Felipe vê pela clarabóia e que a anciã afirma não existir. Como se sabe, os gatos são animais considerados companheiros das feiticeiras e têm laços ambíguos com o outro lado, sendo considerados animais de limiar, com os quais é melhor gozar de boas graças. Basta lembrarmos do Gato Preto, de Poe, o felino premonitório que primeiro incita ao crime, para depois denunciar o assassino, narrativa construída como um texto fantástico.

3.8. O DUPLO – AURA E A ESTRUTURA DUAL

O duplo é o tema mais perceptível em *Aura*, sendo o próprio título da obra o motivo mais visível, a bela moça de olhos verde esmeralda, que não é o único ponto duplo nessa narrativa, toda estruturada em duplicidade.

Uma das primeiras denominações do duplo é a de *alter ego*. Nas comédias do escritor latino Plauto (230 a.C. e 180 a.C) recebiam o nome de sócias (*necmenas*) duas pessoas semelhantes a ponto de serem confundidas. O mesmo tipo de idéia se encontra nas expressões de uso corrente, como almas irmãs, almas gêmeas, irmãs siamesas. Jean-Paul Richter, escritor alemão do período romântico, em 1796, cunhou o termo

Doppelgänger, traduzido como duplo ou segundo eu, significando literalmente “aquele que caminha ao lado” (BRAVO, 1997, p. 261).

O tema do duplo demonstra uma afinidade particular com a literatura fantástica, que o utilizou para mostrar, nas palavras de Bessièrre (1974), a “fratura dessa racionalidade” promovida pelo Século das Luzes. Além do que, o mito do duplo é, talvez, o mais antigo que se tenha notícia. Na Grécia Antiga, a idéia da duplicidade se exprime no Banquete de Platão (428 a.C. – 348 a.C.), obra escrita entre 387 a.C. e 367 a.C. O homem desdobrado, a mulher desdobrada ou o andrógino representam a união primitiva, o estado de sublime perfeição, que ameaça os deuses, os quais, como castigo, condenam o homem à separação. Essa bipartição implica que cada ser humano é apenas metade de outro; cada um de nós é, apenas, um homem que foi cortado ao meio. Essa representação remete à maleabilidade do ser humano, cujo destino se converte numa busca por seu duplo, com seus aspectos ambíguos. Esse castigo da bipartição assemelha-se àqueles que resultam da revolta dos homens contra os deuses, como os castigos recebidos por Ícaro, Prometeu ou Satã.

O mito do duplo em Platão não se revela apenas em O Banquete, mas na própria concepção de mundo, cuja realidade se divide em duas partes: o mundo dos sentidos, que é o mundo no qual vivemos e do qual temos um conhecimento apenas parcial, já que nossas sensações são captadas apenas pelos cinco sentidos vulgares: audição, olfato, visão, tato e paladar, e o mundo das idéias, o mundo “puro”, em que se tem o pleno conhecimento. Nessa concepção, nosso mundo dos sentidos é apenas uma cópia do verdadeiro mundo, o mundo das idéias, no qual estariam as formas perfeitas e originais.

No teatro do Renascimento Espanhol, o tema do duplo aparece na forma do sócia, em que o uso da semelhança entre rei e camponês tem como finalidade a

usurpação do poder, logo, com fins políticos. Em *El Rey por semejanza* (1600) - de autoria duvidosa, mas costumeiramente atribuído a Juan de Grajales (15??- 16??), escritor espanhol renascentista - a rainha faz com que seu amante mate o rei e coloque em seu lugar um camponês idêntico a ele, que se torna um rei irrepreensível. Em alguns casos, o rei é trocado por seu meio irmão, como em *La Ventura con el nombre* (1630), de Tirso de Molina (1579- 1648), escritor espanhol do século XVI-XVII.

A literatura espanhola brinda-nos, ainda, com uma das maiores narrativas duplas da literatura moderna: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* (1605-1615), de Miguel de Cervantes, em que o personagem título quer ser o duplo vivente dos heróis dos romances de cavalaria, imitador da arte na realidade. Don Quixote deseja ser como Amadis de Gaula, como Roland, que é louco e “louco devo ser”, usando um nome que não lhe pertence e roupas que não são suas, na esperança de ser o duplo real desses personagens. Ao se tornar Don Quijote de La Mancha, rompe com a biografia de Don Quijano, fidalgo de província, de 50 anos, que vive com uma sobrinha, preferindo morrer para o mundo e renascer como o “reparador de danos”, que institui um mundo imaginário em que Sancho chega a ser rei, uma camponesa se torna a dama Dulcinea Del Toboso e um cavalo qualquer se transforma no garboso Rocinante. Don Quixote vive num mundo duplicado, imitado dos livros, tendo como parceiros falsas princesas, falsos gigantes. Mas, quem é, em Don Quijote, duplo de quem? Don Quijote tanto é o tentador de Sancho como a vítima de um Sancho que o desvia de seu objetivo. Duplos, Don Quijote e Sancho Panza. (BRAVO, 1997, p. 261)

Bravo afirma que a duplicidade inerente ao ser humano não é uma concepção apenas européia, já que as divindades pré-colombianas têm caráter duplo, masculinas e femininas, inclusive quanto às suas atribuições benéficas ou maléficas. A divindade principal do panteão mexicano é Omoteotl, “deus dois”. Miguel Angel Astúrias, nas

Leyendas de Guatemala (1929) conta-nos a lenda da tatuana, em que o mestre Amendoeira ora assume a forma humana, ora assume forma vegetal. Nos povos pré-colombianos, o duplo é, em geral, o *nahual*, uma forma animal intercambiável com a forma humana, traduzindo uma lembrança da simbiose entre animal e humano. Segundo o povo maia, os gêmeos Hum Batz e Hun Chuen eram o modelo de homem civilizado, isto é, o modelo de civilização é o homem duplo, e não a unidade (BRAVO, 1997, p. 262).

A literatura hispano-americana utilizou, e muito, o tema do duplo, um dos temas recorrentes, para não dizer obsessivo, na obra do argentino Jorge Luis Borges: O Outro, Borges e eu, Dr Jekyll e Edward Hyde, transformados, As ruínas circulares, A Outra Morte, Sul, são alguns de seus textos que tratam do duplo. Em As ruínas circulares, o duplo aparece sob a forma de projeção telepática. Um homem tenta projetar um outro homem por meio do sonho: " [...] *queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade.* (BORGES, 1972, p. 59). Para realizar esse projeto, o mago encaminha-se para um templo "*que os incêndios antigos devoraram, que a selva palúdica profanou e cujo deus não recebe honra dos homens*" (BORGES, 1972, p.60).

Durante toda a narrativa, percebemos o árduo trabalho do mago para a concretização de seu plano. Após algum tempo, tendo atingido seu objetivo, o mago é surpreendido por um incêndio, e seu primeiro pensamento vai em direção ao homem com que havia sonhado; sabe que ele não perecerá no incêndio e descobrirá que só existe no sonho de outrem. Pensa em fugir, contudo caminha entre as chamas, as quais não o queimam. Então, o mago compreende que ele também é, apenas, um homem sonhado por outra pessoa.

Aura também é criada pela vontade de Consuelo, nascida de sua magia, mas não é apenas uma projeção telepática, podendo ser tocada, beijada e amada por Felipe Montero. A diferença é que o homem do conto de Borges é apenas projetado, enquanto Aura é metamorfoseada a partir da coelha Saga. Vários são os duplos na narrativa de Fuentes, e o principal são as duas mulheres: Aura e Consuelo, a jovem e a anciã, aquela que representa a força da juventude e aquela que representa a decrepitude:

Esa obsesión nació en mí cuando tenía siete años y después de visitar el castillo de Chapultepec y ver el cuadro de la joven Carlota de Bélgica, encontré en el archivo Casasola la fotografía de esa misma mujer, ahora vieja, muerta, recostada dentro de un féretro acojinado, adornada con una cofia de niña, la Carlota que murió loca en un castillo. Son las dos Carlotas: Aura y Consuelo (grifo nosso).

Segundo Margot Glantz, em *Las Metamorfosis del Vampiro*, o duplo Aura-Consuelo encontra seu duplo na própria realidade histórica mexicana, na obsessão do menino Carlos Fuentes pelas fotos da jovem Carlota da Bélgica comparadas à foto última desta no caixão. Segundo Fuentes, Carlota Jovem e Carlota Decrépita são Aura e Consuelo.

O duplo é sempre freqüente na literatura fantástica, uma vez que ele contradiz a realidade, podendo aparecer sob diversas formas de representação: personagens semelhantes fisicamente, desdobramento de um mesmo personagem em dois e projeções telepáticas. Aura é uma obra basicamente centrada no duplo, os personagens desdobram-se uns nos outros: Consuelo em Aura, a coelha Saga em Aura e Felipe no General Llorente.

O duplo mais flagrante que encontramos, na obra, é o de Aura e Consuelo. O primeiro índice que temos de que tia e sobrinha são, na realidade, a mesma pessoa é pela repetição de gestos à mesa:

Miras rápidamente de la tía a la sobrina y de la sobrina a la tía, pero la señora Consuelo, en ese instante, detiene todo movimiento y, al mismo tiempo, Aura deja el cuchillo sobre el plato y permanece inmóvil y tu recuerdas que, una fracción de segundo antes, la señora Consuelo hizo lo mismo²¹ (FUENTES, 2004, p.35).

Com a leitura do segundo maço de papéis do general Llorente, nos inteiramos das particularidades de Consuelo jovem: seus lindos olhos verdes, como os de Aura, sempre vestida de veludo verde, como Aura, e odiando gatos.

Quando vai procurar Aura na cozinha, Felipe a vê matando um cabrito. Em seguida, vai até o quarto de Consuelo para dizer-lhe que levará Aura dali, imaginando-a prisioneira da anciã. Qual não é sua surpresa ao ver que ambas fazem os mesmos gestos:

Abres de un empujón la puerta y la ves, detrás del velo de luces, de pie, cumpliendo su oficio de aire: la ves con las manos en movimiento, extendidas en el aire: una mano extendida y apretada, como si realizara un esfuerzo para detener algo, la otra apretada en torno a un objeto de aire, clavada una y otra vez en el mismo lugar. En seguida, la vieja se restregará las manos contra el pecho, suspirará, volverá a cortar en el aire, como si —sí, lo verás claramente: como si despellejara una bestia.

Corres al vestíbulo, la sala, el comedor, la cocina donde Aura despelleja al chivo lentamente, absorba en su trabajo, sin escuchar tu entrada ni tus palabras, mirándote como si fueras de aire²²(FUENTES, 2004, p. 42-43).

²¹ Você olha rapidamente da tia para a sobrinha e da sobrinha para a tia, porém a senhora Consuelo, nesse momento, detém todo o movimento e, ao mesmo tempo, Aura deixa a faca sobre o prato e permanece imóvel e você se lembra que, uma fração de segundos antes, a senhora Consuelo fez a mesma coisa.” (FUENTES, 1988, p.37)

²² Com um empurrão abre a porta e vê a velha, por detrás do véu de luzes, de pé, cumprindo seu ofício imaginário; você a vê com as mãos em movimento, estendidas para o ar: uma mão estendida e apertada como se realizasse um esforço para deter algo, a outra apertada em torno de um objeto de vento, cravada ora uma, ora outra vez no mesmo lugar. Em seguida, a velha porá as mãos sobre o peito, suspirará, voltará a cortar o ar, como se – sim, você verá claramente, como se tirasse a pele de um animal...

A segunda relação sexual entre Felipe e Aura, no quarto desta, é observada por Consuelo, que, ao sair, leva Aura, e ambas têm os mesmos gestos, como cópias, ou melhor, como a mesma mulher que são:

*Las dos se levantaran a un tiempo, Consuelo de la silla, Aura del piso. Las dos te darán la espalda, caminarán pausadamente hacia la puerta que comunica con la recámara de la anciana, pasarán juntas al cuarto donde tiemblan las luces colocadas frente a las imágenes, cerraran la puerta detrás de ellas, te dejaran dormir en la cama de Aura*²³ (FUENTES, 2004, p.50).

Nessa cena, não se diz que uma executa determinada ação e a outra também. Não são tratadas como indivíduos separados, mas como “las dos”, como se muito natural fosse que estivessem no mesmo lugar e repetindo os mesmos gestos.

Em todas as refeições, Felipe se depara com um quarto talher, mesmo sendo três pessoas na casa. O quarto talher pertence ao falecido general Llorente, nem tão ausente, se pensarmos que nele Felipe se converterá. As refeições são todas iguais: rins em molho de cebola e tomates assados inteiros, com um líquido espesso e vermelho como sangue para beber, como já foi evidenciado e a repetição da refeição é apenas um dos rituais aos quais Felipe será submetido por Aura.

Ao ler o terceiro maço de papéis referentes à vida do general Llorente, Felipe depara-se com algumas fotos de Llorente e Consuelo quando jovens, para ver que Consuelo jovem e Aura são idênticas, são a mesma mulher:

Você corre ao vestíbulo, à sala, à sala de jantar, à cozinha onde Aura limpa lentamente o couro do cabrito, absorvida em seu trabalho, sem escutar sua entrada nem suas palavras, olhando-o como se você fosse de vento. (FUENTES, 1988, p.48)

²³As duas se levantarão ao mesmo tempo. Consuelo da cadeira, Aura do chão. As duas lhe darão as costas, caminharão pausadamente para a porta que se comunica com o aposento da velha, passarão juntas para o quarto onde emulam as luzes colocadas diante das imagens, cerrarão a porta atrás delas, deixarão você dormir na cama de Aura. (FUENTES, 1988, p. 57)

Y la fotografía de Aura: de Aura con sus ojos verdes, su pelo negro recogido en bucles, reclinada sobre esa columna dórica, con el paisaje pintado al fondo: el paisaje de Lorelei en el Rin, el traje abotonado hasta el cuello, el pañuelo en una mano, el polsón: Aura y la fecha 1876, escrita con tinta blanca y detrás, sobre el cartón doblado del daguerrotipo, esa letra de araña: Fait pour notre dixieme anniversaire de marriage y la firma, con la misma letra, Consuelo Llorente²⁴(FUENTES, 2004, p. 58).

A terceira fotografia revela algo mais: que não só Aura e Consuelo são a mesma mulher, mas que Felipe e Llorente são o mesmo:

Verás, en la tercera foto, a Aura en compañía del viejo, ahora vestido de paisano, sentados ambos en una banca, en un jardín. La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es . . . eres tú²⁵ (FUENTES, 2004, p. 58).

Além de seres humanos e animais, a duplicidade estende-se às plantas; nos jardins de Consuelo não há focos de luz, sendo as plantas cultivadas por Aura, plantas de sombras: o belefio, a dulcamara, o verbasco e a beladona. Todas essas plantas provocam alucinações, e também são duplas, isto é, têm funções curativas, porém letais se consumidas em excesso. As propriedades alucinatórias ligam essas ervas à figura da feiticeira, formando assim o labirinto circular no qual Felipe permanecerá.

²⁴ E a fotografia de Aura: de Aura com seus olhos verdes, seu cabelo negro preso em cachos, reclinada sobre essa coluna dórica, com a paisagem pintada ao fundo – a paisagem de Lorelei no Reno, o traje abotoado até o pescoço, o lenço na mão, as anquinhas: Aura e a data 1876, escrita com tinta branca e atrás, sobre o cartão dobrado do daguerreótipo, essa letra fina – Fait pour notre dixieme anniversaire de marriage e a assinatura com a mesma letra: Consuelo Llorente. (FUENTES, 1988, p.68)

²⁵ Você verá, na terceira foto, Aura em companhia do velho, agora vestido à paisana, ambos sentados em um banco, num jardim. A foto se apagou um pouco; Aura não se mostrará tão jovem como na primeira fotografia, porém é ela, é ele, é...é você. (FUENTES, 1988, pg. 68)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se procurou evidenciar ao longo dessa dissertação, o fantástico e os mitos do duplo e da feiticeira são as molas propulsoras de *Aura*. Todas as relações entre as personagens são pautadas por esses aspectos, numa intrincada rede labiríntica.

O duplo é a melhor imagem para a América hispânica, um conjunto de países diferentes entre si, com um passado comum, mas cada um sendo um fragmento de um imenso espelho fragmentado. Assim como é fragmentada e múltipla a obra do escritor Carlos Fuentes. O autor passa facilmente entre os gêneros, com a mesma maestria. *Aura*, sua novela fantástica, é uma obra extremamente rica e complexa. Uma das características fundamentais para a riqueza da obra, em nossa opinião, é a possibilidade de lê-la como uma narrativa fantástica, já que a novela apresenta acontecimentos que contrariam as leis do mundo extradiegético. A análise pelo prisma do fantástico é apenas uma das leituras possíveis, já que também existem estudos sob o prisma das relações entre a história e a ficção, em que *Aura* é o símbolo da América e Consuelo o emblema do velho mundo, decadente, mas dominante.

Consuelo Llorente é também um ser fragmentado, duplo em essência. Sua obsessiva tentativa de perpetuar sua juventude por meio da magia culmina no sucesso da separação de sua juventude em outro ser, seu duplo *Aura*. Como diz o velho general Llorente em seus escritos, assim como Consuelo, o demônio também era, antes, um anjo. Logo, a aparência angelical e pura de *Aura* esconde uma essência maléfica, já que ela foi gerada por magia, uma magia negra, que desvirtua os símbolos cristãos. A inversão dos símbolos católicos é um dos atos que fortalecem a magia da velha bruxa Consuelo.

No Romantismo, permeável às modificações, o mito do duplo se presta às ambições totalizantes românticas, ao eu fragmentado. O eu romântico, encerrado em si mesmo, tem seu destino na loucura. Já a alteridade dentro do eu permite um diálogo;

dessa forma, o duplo continua vivo, mas modificado e trabalhado de acordo com várias perspectivas. A figura do ser associal de Stevenson (O médico e o monstro) resulta na pesquisa do que é a sociabilidade no mundo moderno, em tantos contos de Cortázar; o duplo, que é o símbolo da alienação do indivíduo na sociedade massificada em Dostoievski, resulta na discussão do duplo como condição de libertação social e política na narrativa de Fuentes.

Tal como um pássaro fênix renasce de suas cinzas, o mito do duplo ressurge, apto a representar, segundo Nicole Bravo, tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantasmático do desejo. A literatura fantástica, que encontra seu apogeu no Romantismo, ao contrário da opinião de Todorov, não se extingue no século XX, mas continua até nossos dias. Por certo que essa literatura não é mais tão freqüente hoje quanto o era no século XIX. Aura, de Carlos Fuentes, publicada em 1962, mostra que o gênero continua vivo e pulsante; a recente publicação de seu livro Inquieta Compañía também nos mostra que o gênero permanece vivo e produtivo, adaptando-se às metamorfoses.

A retomada do gênero fantástico por Carlos Fuentes é feita em um momento em que a literatura e outras formas de arte também se voltam para esse gênero. Para confirmar isso, basta ver a larga produção de longa-metragens baseados ou inspirados em obras fantásticas, como A Liga Extraordinária (2003), em que figuram, entre outros, Mina (Drácula), Dorian Gray (O retrato de Dorian Gray) e Mr. Hyde (O Médico e o Monstro), Van Helsing (2004). Outras filmagens, como Os Outros (2001) e O sexto sentido (1999), são filmes bem elaborados que possuem todos os elementos de uma narrativa fantástica. A música também tem feito incursões pelo mundo do fantástico, do gótico e do maravilhoso, como por exemplo, na música Rosenrot, em que a banda Rammstein mescla contos de fada com elementos góticos; nessa música

misturam-se a Branca de Neve e A rosa no bosque (Heidenröslein) dos contos de fada de Goethe com elementos do gótico mais puro, como crimes sucessivos e escabrosos, uma atmosfera sufocante e mantida às escuras, numa cabana abandonada. Ou o castelo gótico e o vampiro na música *Du riechst so gut*, da mesma banda.

A literatura não poderia ficar de fora dessa retomada do fantástico em obras acessíveis ao grande público, lançando nomes como Anne Rice, escritora americana nascida em 1941, cujas obras trazem vampiros com qualidades e defeitos essencialmente humanos, mas com a única diferença que lutam pela sobrevivência bebendo sangue. Duas de suas obras foram para as telas do cinema: Entrevista com o Vampiro (livro de 1976 e filmado em 1994) e A Rainha dos Condenados (livro de 1985 e filme de 2002), obras que mostram seus vampiros mais famosos, Lestat de Lioncourt e Akasha; de notável interesse também são as obras de Neil Gaiman, dada a mescla que realiza em seus textos, como a mistura de contos de fada e o gótico em Coraline (2002). O fantástico literário também se mantém renovado, como na obra de Lygia Fagundes Telles (1923) cujos contos fantásticos, assim como *Aura*, de Fuentes, seguem uma estrutura tradicional. Do mesmo modo, *Inquieta Compañía* de Fuentes é uma das obras publicadas nessa tendência observada na retomada do fantástico e, possivelmente, uma renovação à altura de *Aura*.

REFERÊNCIAS

AINSA, F. La nueva novela latinoamericana. **Plural: Editora 240, 1991.**

BRAVO, N. F.. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org). Dicionário de Mitos Literários. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 261-288.

BELEVAN, H. Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica. **Barcelona : Anagrama**

BESSIÈRE, I. Le récit fantastique. **Paris: Larousse, 1974.**

BORGES, J.L. As ruínas circulares. In: _____. Obras Completas. **Rio de Janeiro: Globo, 1972. vol. II.**

CAMPRA, R. Fantástico y sintaxis narrativa, *Río de la Plata: Culturas, 1985.*

CASTEX, P.-G. Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. **Paris: Corti, 1962.**

CORONEL, R. R. Um Diálogo com a História: Romance e Revolução. In: CHIAPPINI, Ligia (org.) História e Ficção na América Latina. **São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p.48-73.**

CORTÁZAR, J. El sentimiento de lo fantástico. Conferencia ditada na U.C.A.B. Disponível em <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm> , acesso em 13/06/2006)

DICIONÁRIO de Mitologia greco-romana. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

DUBLÉ, E. T. Hechicerías del discurso narrativo latinoamericano: Aura, de Carlos Fuentes. Disponível em <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/09/ethomas.htm> , acesso em 21/ 08/2006, às 11:57.

ELIADE, M. Aspectos do Mito Rio de Janeiro: Edições 70, 170.

EHRSAM, V. et J. La littérature fantastique en France. Paris: Hatier, 1985.

FERNANDEZ MORENO, C. (Coord.). América latina em sua literatura. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FINNÉ, J. La littérature fantastique. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980.

FREUD, S. L'inquietante étrangeté. In: __. Essais de psycanalyse appliquée. Paris: Gallimard, 1971, p.163-210. (Idées)

FUENTES, Carlos. Aura. 46ª ed. México, DF : ERA, 2004.

_____. A Morte de Artêmio Cruz. Rio de Janeiro : Rocco, 1994.

_____. *Aura*. Porto Alegre : L&PM Pocket, 1998

_____. *Os Anos com Laura Díaz*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Inquieta Compañía*. Buenos Aires : Alfaguara, 2004.

GABORIT, L. et all. *As feiticeiras*. In : BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p.348-361

HOFFMANN, E.T.A. *O homem da areia*. In : *Contos sinistros*. Tradução de Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Max Limonad, 1987. p. 19-52.

HUTCHEON, L. *Historicizando o Pós-Moderno: A Problematização da História*. In: _____ *Poética do Pós-Modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1991.

JOZEF, B. *Borges: linguagem e metalinguagem*. In: *O espaço reconquistado*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

_____. *História da literatura hispano-americana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

_____. *Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Ática, 1986.

LOVECRAFT, H. P. *O terror sobrenatural na literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1987.

MALRIEU, J. *Le fantastique*. Paris : Hachette, 1992.

MELTON, J. Gordon. *O Livro dos Vampiros - A Enciclopédia dos Mortos-Vivos*
Tradução: James F. Sunderlank Cook. São Paulo: Makron Books do Brasil Editora,
1996.

MENDOZA, Mario. *Aura*, de Carlos Fuentes: un aquelarre en la calle Donceles,
815. Disponível em [http://www.ucm.es/BUCEM/revistas/fil/02104547/articulos/
ALHI8989110191A.PDF](http://www.ucm.es/BUCEM/revistas/fil/02104547/articulos/ALHI8989110191A.PDF) , acesso em 08/01/2005.

MICHELET, J. *A feiticeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MOLINO, J. *Le fantastique entre l'oral et l'écrit*. *Europe*, nº 611, 1980.

NODIER, Ch. *Du fantastique en littérature*. In: JUIN, H. Charles Nodier. Paris:
Seghers, 1970.

PAES, J. P. Org. e trad. *Os buracos da máscara . Antologia de contos fantásticos*. São
Paulo: Brasiliense, 1985.

POE, E. A. *William Wilson*. In : _____. In : *Histórias Extraordinárias*. Tradução de
Breno Silveira. São Paulo: Editora Cultrix, 1987. p. 230-234.

PERILLI, C. Entre molinos de viento y metrópolis de cartón : la novela en Carlos Fuentes. *Espéculo. Revista de Estudios literarios*. Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 2001, n° 18. Disponível em http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/c_fuentes.html , acesso em 08/01/2005.

_____. Mestizaje y Arielismo en la escritura de Carlos Fuentes. *Espéculo. Revista de Estudios literarios*. Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 2003, n° 23. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/mestizaj.html>, acesso em 08/01/2005.

RANK, O. Don Juan et le Double. Tradução de S. Lautman. Paris: Payot, 1989. (Petite Bibliothèque Payot, 23)

RODRIGUES, S. C. O fantástico. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios).

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. Situación del escritor en América Latina. Seção Entrevistas. Disponível em http://mll.cas.buffalo.edu/rodriguez-monegal/entrevistas/entrev_08 Acesso em 09/01/2005, às 16:59.

ROSSET, C. O Real e seu Duplo. Porto Alegre : L&PM, 1988.

SIGANOS, A. Bestiário mítico. In: BRUNEL, Pierre (org). Dicionário de Mitos Literários. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 114-137.

STEINMETZ, J. L. La littérature fantastique. Paris: PUF, 1990. (Que sais-je?).

TODOROV, T. As estruturas narrativas. Trad. L. Perrone-Moisés. 4^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TODOROV, T. Introdução à Literatura Fantástica. Trad. Maria Calra Correa Castello. 2^a ed. São Paulo : Perspectiva, 2003.

TRITTER, V. Le fantastique. Paris : Ellipses, 2001. (Thèmes et études).

VAX, L. A arte e a literatura fantásticas. Tradução de João Costa. Lisboa : Editora Arcádia

VAX, L. La séduction de l'étrange. Paris: PUF, 1965.

