

O FANTÁSTICO E O GÓTICO EM *AURA*, DE CARLOS FUENTES

Maria do Socorro Carvalho

(Doutoranda – DINTER - UFRJ/UEMA)

Este texto procura apresentar uma visão geral da literatura fantástica como gênero, desde suas origens, no estilo gótico, até seu apogeu, na contemporaneidade, renovada por autores hispano-americanos. Neste trabalho, a prioridade temática será o **fantástico e o horror gótico**, tendo como aportes teóricos *Introdução à literatura fantástica* (1975) de Tzvetan Todorov, a partir dos conceitos, o discurso e os temas do fantástico; e o horror, do livro *O horror sobrenatural na Literatura* (1987), de Howard Phillips Lovecraft. Será analisada, então, à luz dessas teorias, a obra *Aura* (1962), do escritor mexicano Carlos Fuentes Macías (Cidade do Panamá, 11/11/1928 - Cidade do México, 15/05/2012) uma novela que veio inovar a forma de narrar a literatura fantástica e, ao mesmo tempo, resgatar alguns aspectos góticos.

Carlos Fuentes é um importante representante da Literatura hispano-americana do século XX, com uma obra vastíssima, tendo iniciado a vida literária na década de 40. Faz parte da geração de 1955, que segundo Bella Jozef (1989, p. 269) “apresenta um espírito crítico e um afã interpretativo do mundo. Esta geração corresponde à etapa de maturidade que atravessa a América”.

É através da obra de arte que o artista recria o mundo, partindo do real e reelaborando os seres, os lugares, os valores, as ideias por meio da ação criadora que é o ato artístico. A Literatura projeta as aspirações humanas, transfigura o real, cria uma original concepção das coisas. Compreender isso, facilita o entendimento acerca do aparecimento do fantástico na Literatura, que teve início a partir da arte gótica. O estilo gótico data do século XIII, na Idade Média, caracterizado pelas formas ogivais que sustentam as abóbadas das construções arquitetônicas; nasceu na França apresentando motivos da flora e da fauna locais. Nesse período, as narrativas orais, originadas no seio de povos até então considerados bárbaros, quase sempre ofereciam pitoresca mistura de reminiscências de antigos cultos pagãos com sincera religiosidade cristã. Os enredos eram freqüentemente inverossímeis, com forte tendência para o irreal. A principal característica era o uso da imaginação sobre a razão. Floresceu no século

XIV, assumindo suas feições no século XV nas artes plásticas e arquitetura. Carpeaux (1985) afirma que:

A reabilitação do estilo gótico, que passou por sinônimo de barbaridade durante os séculos do classicismo renascentista, deve-se aos românticos alemães: celebravam-se o estilo gótico como criação sublime do espírito alemão medieval, expressão de religiosidade nostálgico do céu, e algo fantástico; enfim: “romântica” (p. 227).

A narrativa gótica iniciou-se no final do século XVIII e tornou-se modalidade literária. Na Inglaterra, passou a chamar-se romance de horror, com a obra *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, uma narrativa sobrenatural, e na França, chamou-se romance de terror ou romance negro. No cenário gótico, geralmente, predomina ambientação sombria, escura, corredores e escadarias de aspectos labirínticos; catacumbas nos porões de pedras frias e úmidas, cemitérios, ambientes propícios ao aparecimento de fantasmas, anjos celestes, bestas feras demoníacas; convivem lado a lado as forças do bem e do mal. Ann Radcliffe escreveu romances que podem ser considerados tipicamente góticos, sendo o mais famoso e imitado *Os mistérios de Udolfo* (1794). Howard Phillips Lovecraft (1987) em sua obra dá uma definição para o romance de horror:

O verdadeiro romance de horror tem algo mais que sacrifícios secretos, ossos ensanguentados ou formas amortalhadas fazendo tinir correntes em concordâncias com as regras. Há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas; e tem que haver uma alusão, expressa com a solenidade e seriedade adequada ao tema, à mais terrível concepção da inteligência humana (p. 4-5).

Nesse caso, o importante, não são as imagens transmitidas pelo escritor, mas a atmosfera terrorosa, que faz com que o leitor não consiga definir o que o está envolvendo. Lovecraft diz, portanto, que o distintivo entre o romance gótico e o romance de horror é somente o período em que a obra foi escrita. Para ele, a literatura sobrenatural pode dividir-se

em: gótica (depois de Walpole) e a de horror, que surge com a obra de Allan Poe, seu autor favorito. Foi Allan Poe o primeiro a valorizar o fantástico, o acontecimento inesperado.

A partir do ponto de vista amplo, pode-se dizer que a mais antiga forma de narrativa é a fantástica, pois se leva em consideração as histórias que moveram grandes civilizações antigas, orais: as epopéias gregas e latinas, cheias de deuses e semideuses, as histórias fabulosas das grandes navegações perseguidas por monstros e tempestades carregadas de vozes do além, fantasmas, aparições de anjos e demônios, florestas encantadas, mortos que reaparecem, tudo isso, invadindo o mundo real e o imaginário do homem. Essa concepção de fantástico foi expressa ao longo do século XIX.

Já no século XX, as discussões sobre o nascimento e a natureza do fantástico diversificam-se e várias opiniões se entrecrocaram. Segundo Rodrigues (1988), alguns grupos são classificados de acordo com afinidades de pensamento. O primeiro grupo considera o fantástico, no sentido amplo, o de todos os tempos, desde Homero a *As mil e uma noites*: Dorothy Scarborough (1917); Montagne Summers (1969); Lonis Vax (1970), Tony Faivre, Marcel Schneider (1964), e mais modernamente Jorge Luís Borges, Eric S. Rabkin (1976); Emir Rodríguez Monegal (1980); Kathryn Hume (1984) e outros. O segundo grupo considera o nascimento do fantástico somente entre os séculos XVIII e XIX, como: H. Mathey (1915); Joseph Restinger (1973), P. G. Castex (1962); Roger Caillois (1976); Tzvetan Todorov (1970); Jean Bellemin-Noël (1971); Lefèbre (1974); Irene Bessière (1974) e outros.

Todorov (1975) considera o nascimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX. Segundo sua tese, o fantástico define-se a partir do efeito da incerteza e da hesitação provocada no leitor, face a um acontecimento sobrenatural. É a presença do insólito, permitindo essa incerteza do real ou irreal. Essa dúvida do leitor faz o acontecimento realmente fantástico, pois:

O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo dos personagens, define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos. (...) a expressão Literatura fantástica, refere-se a uma variedade da Literatura ou, como se diz comumente, a um gênero literário (TODOROV, 1975, p. 37).

Iniciou-se, assim, a construção de uma literatura, nessa condição, fantástica, como gênero, e foi se afirmando com características próprias. Outros gêneros adjacentes também foram se constituindo como o maravilhoso, em que os fenômenos sobrenaturais são aceitos,

embora desconhecidos, não provocam nenhuma reação nem aos personagens, nem ao leitor. E o estranho, quando os fenômenos sobrenaturais são explicados no final da narrativa.

Para Todorov (1975):

A pura literatura de horror pertence ao estranho. (...) O estranho realiza, como se vê, uma só das condições, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão (p. 53).

O fantástico e o estranho assemelham-se, divergindo apenas no modo de explicar os fenômenos sobrenaturais no final da narrativa. No fantástico, a ambigüidade gerada pela aparição do sobrenatural aterrorizante, no cotidiano natural, permanece até o final da narrativa, sem que os fenômenos insólitos, que geram as tensões, sejam explicados. Não são resolvidas as dúvidas, levando o personagem a um desespero alucinante.

Continuando o pensamento de Todorov, pode-se enunciar que, ao estabelecer a categorização do gênero fantástico, acrescentou-se alguns subgêneros, para melhor classificação das obras literárias: o estranho puro, o fantástico-estranho; o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro. O fantástico puro fica na fronteira entre o estranho e o maravilhoso, e o sobrenatural permanece sem ser aceito, nem explicado. Para o autor, o fantástico teria dois importantes gêneros vizinhos: a poesia e a alegoria. Esses gêneros não se opõem entre si, pois cada um tem outro gênero como opositor: a poesia à ficção e a alegoria ao literal. O texto poético constitui um obstáculo para o fantástico, apesar da proximidade entre eles, pois naquele o mundo é evocado e representado em cada frase por combinação semântica, com rimas, ritmos e figuras retóricas. Por isso, o fantástico só pode subsistir na ficção; como diz Todorov (1975) “a poesia não pode ser fantástica” (p. 68).

Em relação à alegoria o que se opõe a ela é o sentido literal, mas é conceituada como sendo uma proposição de duplo sentido e isso implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras.

O discurso fantástico organiza-se a partir de propriedades que se utilizam do discurso figurado. As figuras retóricas estão ligadas ao fantástico de várias maneiras, como por exemplo, o maravilhoso hiperbólico em que o exagero conduz ao sobrenatural. O teórico aponta, no seu estudo do discurso fantástico, três propriedades de como se estruturá-lo: “A primeira depende

do enunciado; a segunda da enunciação (ambas, portanto, do aspecto verbal), e a terceira do aspecto sintático” (TODOROV, 1975, p. 85).

Em relação aos temas do fantástico, como base estrutural do relacionamento do homem e o mundo, o autor em estudo relaciona dois grupos de temas. Os temas do Eu estão relacionados a elementos sobrenaturais, o paraderminismo; a multiplicação da personalidade; a ruptura do limite entre o sujeito e objeto; enfim, a transformação do tempo e do espaço. Os temas do Tu, vinculam-se ao desejo sexual, com suas formas excessivas e de diferentes transformações: crueldade e violência; preocupação referente à morte; à vida depois da morte, aos cadáveres e ao vampirismo, que se associam ao tema do amor.

Após vasta discussão sobre o fantástico e o surgimento do maravilhoso, do estranho, surge a Psicanálise para, também, estabelecer sua opinião sobre o tema. Todorov (1975, p. 169) diz que “a Psicanálise substitui a literatura fantástica (...) os temas da Literatura fantástica tornaram-se, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas (...)”. O narrador passa a ter a mesma função do analista, ou seja, a de explicar os fenômenos sobrenaturais.

Terminando o século XIX, a literatura fantástica passa por uma fase de transformação e novos conceitos lhe foram somados. No século XX, os subgêneros que a literatura fantástica gerou, tiveram seu desenvolvimento e, simultaneamente, os autores trabalham o estranho e o maravilhoso. A narrativa quebra o modelo tradicional e parte do sobrenatural para o natural, como é o caso de *A Metamorfose*, de Franz Kafka, que inicia com um fato estranho: o personagem metamorfoseado em um inseto.

Em meados do século XX, por volta de 1940, com o aparecimento de alguns autores e críticos hispano-americanos, como Tirano Banderas, Ville-Inclan, Miguel Astúrias; Gabriel García Márquez, Ruan Rulfo, Scarza, Júlio Cortázar, Jorge Luís Borges, Carlos Fuentes, Carpentier, teve início uma nova corrente, rompendo com o tradicional realismo, resgatando e reafirmando um modo novo de ver o mundo, através das diferentes formas de expressão. Apresentam, a partir desse momento, vários estilos, situações irreais, absurdas. É o nascimento do realismo mágico, como estilo carregado de exagero, deformação nas descrições, bem além da realidade, para denunciar problemas, situações metaforizadas de um país ou de um continente, como fez Gabriel García Márquez em *Cem anos de solidão*, e em vários outros textos. Uma alegoria, hoje bem aceita, envolta de uma atmosfera de fantasia e sonho. Uma verdadeira saga.

É difícil estabelecer um único conceito ou definição para a literatura fantástica hispano-americana, uma vez que quase todos os autores, contistas e romancistas, criaram a sua própria literatura, sua própria teoria como, por exemplo: Miguel A. Astúrias que aplicou o termo **realismo mágico** a sua própria obra, embora o termo tivesse sido empregado a primeira vez

pelo autor venezuelano Uslan Pietri, no livro *Letras y hombres de Venezuela* (1948) por falta de outra palavra.

Alejo Carpentier, marco da literatura moderna hispano-americana, cria uma narrativa que deixa de lado problemas nacionalistas e mergulha na irrealidade com acontecimentos sobrenaturais, que chamou de **realismo maravilhoso**, termo que definiu no prólogo de *El reino de este mundo* (1949) e depois repetiu no ensaio *De lo real maravillosamente americano* em *Tientos y diferencias* (1964). Segundo Imber (1976):

Carpentier cree:

1) hay una “literatura maravillosa” de origem europeo, referida a acontecimientos sobrenaturais; 2) que la realidad americana es más maravillosa que esa literatura y, por tanto, cabe hablar de “lo real maravillosamente americano”; y 3) que lo “real maravilloso” de América podrá trasladarse a la literatura solamente a condición de que los escritores tengan fe en que esa América es realmente maravillosa (o maravillosamente real). (pp. 13-14).

Para Carpentier “a literatura fantástica surgiu quando os homens de uma comunidade artística deixaram de crer no que contavam” (Apud IMBER, 1976, p. 16).

Na acepção hispano-americana, a literatura fantástica vai sendo nomeada de um lugar para outro, e sendo definida conforme cada autor. Por exemplo, algumas vezes **realismo mágico** e **real maraviloso** coincidem com o mesmo significado. Predica Imber, observando a afirmação de Angel V. Brione, que, na Argentina, realismo maravilhoso, realismo mágico e literatura fantástica são similares. Germán Dario Carrilho chega à conclusão de que “são mágico-realistas todos os escritores que exploram a realidade de um modo novo chegando ao limite extremo da fantasia cair no absurdo” (Apud IMBER, 1976, p. 17).

Jozef (1995) denomina literatura fantástica “a que utiliza o nível onírico ou sobrenatural para envolver o leitor em clima de magia e capacitá-lo a perceber a multiplicidade de planos que possui a existência” (p. 87). Ela associa esse conceito à obra de Carlos Fuentes, escritor mexicano, dono de uma extensa obra literária, e está inserido entre os grandes renovadores da Literatura hispano-americana. Na sua obra, está a fala dos indivíduos, das classes sociais, das épocas históricas, das cidades e das paisagens. Aborda, ainda, no conjunto de sua obra, a linguagem como matéria-prima e construção da memória e do desejo. Na sua escrita, também falam fantasmas, seres que retornam da morte.

O gótico fantástico em *Aura*, de Carlos Fuentes

Estudaremos, em particular, a novela *Aura*, publicada em 1962, considerada um clássico latino-americano no gênero fantástico, em que o autor inova na forma de narrar, instituindo um narrador em segunda pessoa, dando ao leitor a oportunidade de testemunhar e ser, ao mesmo tempo, conivente com a ação vivida pelos personagens. O narrador representado dirige-se ao personagem e ao leitor, e diz o que acontecerá num futuro concluído: “Você viverá esse dia como os demais dias, e não voltará a se lembrar senão no dia seguinte, quando se senta novamente na mesa do bar, pede o café da manhã e abre o jornal” (FUENTES, 1981, p. 14). É como se fosse um ensaio de uma peça teatral, cuja essência desse drama é a representação das cenas em pequenos e selecionados ambientes de uma casa que parece mais um túmulo. Nota-se que, com essa nova técnica, também envolve os elementos sobrenaturais, numa ambientação com cenário e objetos do estilo gótico. Fuentes revisita o gótico e apaixona-se pelo fantástico, e é o que ele faz nessa obra, une os dois estilos.

Em *Aura*, Carlos Fuentes apresenta acontecimentos fantásticos. Trata-se de uma história de fantasmas em que se imagina o sobrenatural se sobrepor ao natural, gerando um medo, carregado de terror, sem aceitação e sem explicação, aproximando-se bastante da narrativa gótica. O texto é intensamente marcado pelo suspense e pela hesitação. Na trama, o narrador determina o que vai acontecer porque ele mesmo o organiza.

Felipe Montero é o personagem protagonista que lê um anúncio no jornal, solicitando um historiador que tenha domínio da língua francesa e uma série de exigências, com as quais ele se identifica. O primeiro momento de hesitação ocorre em relação à ausência de candidatos para uma proposta muito boa; depois, a localidade, numa área antiga da cidade, desabitada por famílias:

Sempre pensou que ninguém vivesse no velho centro da cidade. Caminha com lentidão, tentando distinguir o número 815 neste conglomerado de velhos palácios coloniais convertidos em oficinas de consertos, relojoarias, lojas de sapatos, balcões de sucos de frutas (FUENTES, 1981, pp. 14-15).

Mas encontra o endereço e, ao adentrar na casa escura, desgastada pelo tempo, o aspecto assustador envolve-o: o cheiro forte, a umidade, o escuro, as plantas apodrecidas, a madeira rangente, fofa pela umidade e, além disso, é surpreendido pela voz de uma mulher cujo vulto ele já havia visto antes de adentrar aquele recinto, como sombra, em uma das janelas. É uma senhora centenária, cujo nome é Consuelo, a qual precisa de uma pessoa que traduza, termine e edite as memórias de seu marido, o general Llorente. Monitorado pela voz feminina, consegue romper a escuridão, atravessar o saguão, subir as escadas, ficar num ponto estratégico para dirigir-se aos outros compartimentos da casa, inclusive o quarto da senhora Consuelo. Tudo parece assustador porque não existe lugar, ou caminho para retorno.

Convidado a entrar no quarto, enfrenta novamente o escuro e caminha até tropeçar no pé da cama. Uma luz vai se formando, dando-lhe um formato daquele espaço físico; à medida que ele vai fixando o olhar nos seres que estão ali: a pequena senhora, e a coelha Saga, bicho cuja presença, contrastava com os demais, com o olhar brilhante, vivo, apesar da degradação, trazia marcas de vitalidade, um vínculo renovador, do enlace daquela mulher com a vida, sempre vigilante, como se o controle do mundo pertencesse a ela.

Surpresa maior para Felipe Montero foi o momento da aparição de Aura em sua forma fantasmagórica e surpreendente. Repentinamente aparece do nada, a jovem de beleza singular, a sobrinha da Senhora Consuelo. Sedutora, com seus olhos verdes e o vestido, também, verde de tafetá:

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. Você olha para um lado e a jovem está ali, essa jovem tão perto de você e sua aparição foi imprevista sem nenhum ruído. (...) Aura tem uma aparência fugaz, quase impossível de fixar (FUENTES, 1981, p. 20)

A jovem parecia estar invisível. O autor, na construção do texto, dá preferência a alguns elementos de significados simbólicos que ajudam a construir o significado e o sentido da narrativa. A cor verde, por exemplo, é a preferida: a mesa coberta de couro verde; as cortinas verdes, o véu verde; os vestidos verdes; os olhos verdes; o licor verde. No texto, essa cor pode estar relacionada à renovação da natureza, da esperança e da longevidade, ou talvez, da imortalidade, uma vez que a biografia do General Llorente possa representar uma forma de

perpetuar a história daquela família, é a necessidade de se construir, ali, uma memória. É o que faz, também, Consuelo, ao utilizar o corpo de Aura para realizar suas vontades.

O protagonista, ao aceitar o emprego, tem que renunciar ao mundo lá fora, e morar na casa estranha, cheia de mistérios, que hospedava gatos e ratos e um empregado nunca visto, o qual trouxera seus pertences. Tudo isso nos dá a ideia de um ambiente aterrorizante. Felipe Montero acaba apaixonando-se por Aura. O encanto da sua juventude e de sua beleza proporciona-lhe alguns desejos e alguns sonhos confusos, de cenas carregadas de sensualidade. Logo se prende ao amor e sua busca pela realização deste que se intensifica.

Todorov classificou em duas, as correntes temáticas da literatura fantástica e observamos que Carlos Fuentes as desenvolve na sua obra *Aura*. Na primeira, trabalha com a duplicação da imagem do sujeito em conflito, numa duplicidade entre o sonho e a realidade, entre espírito e matéria, isso exemplifica o que ele chama de temas do Eu. Durante, toda a narrativa a dualidade Consuelo/Aura predomina:

As 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 tremulam as luzes colocadas diante das imagens, cerrarão a porta atrás dela, deixarão você dormir na cama de Aura (FUENTES, 1981, p. 54).

Em uma segunda linha, há referências aos temas do Tu, como o desejo sexual que praticamente domina o personagem, capaz de realizá-lo através dos sonhos, e o desejo de possuir Aura para sempre, como seu verdadeiro amor:

Cansado, tira a roupa lentamente, cai no leito, adormece logo e pela primeira vez depois de muitos anos sonha (...) e sente essas mãos que lhe acariciam o rosto e o cabelo, esses lábios que murmuraram com a voz muito baixa (...) Estende suas próprias mãos para encontrar o outro corpo nu (...) (FUENTES, 1981, p. 41).

Isso quer dizer que o sonho realiza a excitação causada pelo desejo, faz com que esse desejo seja satisfeito, transforma o seu pensamento em fato vivido. Como se, também, fosse sonho quando o protagonista descobre a submissão de sua amada às vontades da velha tia, parecendo ser uma mera repetição da mesma. Esse fenômeno estranho deixa cada vez mais dúvida em relação à veracidade dos acontecimentos. Pode-se comparar a uma atitude vampiresca: assim como o vampiro precisa de sangue para manter-se vivo, Consuelo suga a

juventude e a beleza de Aura para continuar viva. Essa ação aterroriza Felipe que já perdera a noção de tempo e de espaço. Essa alteração na ordem natural, através da mescla do sonho e da realidade, confunde-o: a casa, a escada, os cômodos, os móveis antigos, todos apagados do espaço real; a aparente estagnação ou repetição do tempo, pois Aura subia e descia tocando o sino como que automatizada dessas ações antigas, entranhadas no seu inconsciente.

Aura, obstinadamente, tocava um sino que convidava os habitantes da casa para as refeições cujo cardápio não passava de um **rim** embebido de um molho de cebola picante, outro elemento simbólico que o autor usa para designar o grau de relação dos fatos com a força interior do ser humano e também do instinto sexual, e a imagem da jovem mulher que é de grande sedução. O seu traje também é verde, de tafetá, e a sonoridade causada pelo tecido, durante a sua locomoção, causa uma excitação que faz com que o amado deseje olhá-la de perto: “Aura tem uma aparência fugaz, quase impossível de se fixar na mente para que se tenha que olhá-la fixamente. Seus olhos são misteriosos, seu olhar poderá causar um efeito hipnótico” (FUENTES, 1981, p. 22).

A escuridão é uma constante. Dia e noite os habitantes têm de andar pela casa como cegos conduzidos pelo tato; pela claridade pequena de alguma vela; pelo som das vozes ou pelo brilho dos olhos vermelhos da coelha, Saga. Os olhos projetam as imagens. Mas um fato é interessante, o quarto de Felipe é iluminado por uma clarabóia, de onde se pode ver a luz e um cenário absurdo na área externa do quarto:

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 (...) encadeados uns com outros, se revolvem envoltos em fogo, desprendem uma fumaça opaca, um cheiro de pêlo queimado. (FUENTES, 1981, p. 36).

Nesse momento, o bem e o mal estão manifestados sobre a figura dos animais ambivalentes, gatos e ratos, animais sombrios, de mau agouro, ambos utilizados em rituais de bruxaria, em algumas culturas. Em muitas tradições, simbolizam a obscuridade e a morte. No “Dicionário dos Símbolos” (1982), o gato é visto como um animal ambivalente, bom ou mau. Na obra, está mais para um símbolo diabólico. Consuelo era religiosa e estava sempre rezando

ao pé de um oratório. A anciã reza para os santos, mas a presença do mal está nos quadros, nas imagens adoradas:

Você se aproxima dessa imagem central, rodeada por lágrimas da Mater Dolorosa, do Sangue do Crucificado, do gozo de Lúcifer, da cólera do Arcanjo, das vísceras conservadas em frascos de álcool, dos corações de prata; a Senhora Consuelo, de joelhos, ameaça com os punhos, balbucia as palavras que já perto dela você pode escutar (...) (FUENTES, 1981, p. 31).

Todos esses momentos são situações conflitantes para Felipe. Está sempre perdido entre realidade e sonho. Essas são cenas originalmente fantásticas, chegando ao gótico. Além da escuridão, da umidade, podemos perceber que os personagens parecem presos em um mausoléu: “... todas as paredes do salão estão cobertas de uma madeira escura, lavrada com estilo gótico, com ogivas e rosáceas entalhadas” (FUENTES, 1981, p. 28). A própria Consuelo reclama da condição imposta a elas de viverem nessa situação, emparedadas, sem luz: “É que nos cercaram de paredes, Senhor Montero. Construíram ao redor de nós, nos tiraram a luz” (FUENTES, 1981, p. 32).

Felipe Montero não compreende porque forças contrárias estão juntas, a começar pela dupla imagem Consuelo/Aura; o sagrado e o profano. Uma mulher que ora tem a aparência de anjo, ora de demônio ou aspecto cadavérico e que sacrifica animais, como num ritual de magia negra. Ele presencia Aura sangrando um cabrito na cozinha e, dirigindo-se ao quarto de Consuelo, encontra-a, também, repetindo os mesmos movimentos (sangrando um animal invisível). Fica absorto, chocado e com muito medo:

Então sobe lentamente para seu quarto, entra, joga-se contra a porta como se temesse que alguém o tivesse seguido; ofegante, suado, preso pela impotência de sua espinha gelada (...) Pega febrilmente a poltrona, coloca-a contra essa porta sem fechadura, empurra a cama para a porta, até fazer-lhe uma tranca e se joga sobre ela exausto (...) Cai nesse torpor, cai até o fundo desse sonho que é sua única saída, sua única negativa à loucura (FUENTES, 1981, p. 48).

Quando Felipe Montero iniciou o seu trabalho de leitura das memórias do General Llorente, começou a ficar mais surpreso, ainda, com os acontecidos, com as descobertas. Passa a conviver, evidentemente, através da leitura, ora com seres reais e com seres espectrais, ora com pesadelos, e um apelo sexual, fantasioso, como se fosse real. As memórias do general, acompanhadas de fotografias, foram colocando-o frente a mais dúvidas, sobretudo em relação à sua inclusão no que estava acontecendo ali. Havia uma identidade entre ambos. Embora parecessem todos mortos. Segundo Todorov (1975), “o fantástico está sustentado pela incerteza, pela hesitação face aos acontecimentos extraordinariamente incríveis” (p. 53). O fantástico só dura o momento da hesitação.

Felipe Montero fica circundado constantemente por sonhos inexplicáveis, porque a sua própria existência já era duvidosa, e inexplicável, um mistério incompreensível. E ele luta para compreender o mistério da existência de duas mulheres, que são iguais nos gestos e pensamentos, que insistem em retroceder no tempo como fantasmas, metamorfoseando-se uma na outra, na escuridão de uma casa velha e úmida, mal cheirosa e sem saída. No momento em que percebe, nas imagens fotográficas, aquela saga, a repetição constante de rostos em momentos diversos, entra em pânico, aumentando a sua tensão, de tanto horror:

Esconde a cara no travesseiro, tentando impedir que o ar lhe arranque as feições que são suas, que você quer para si. Permanece com a cara afundada no travesseiro, com os olhos abertos atrás da almofada, esperando pelo que há de vir, o que você não poderá impedir. (...) Quando você se separar do travesseiro, encontrará uma escuridão maior ao redor de si. Terá caído a noite (p. 64).

Essa manifestação é de medo e desespero. Partindo da idéia de que a arte é um fingimento, a literatura não trabalha com o real, mas com que o real significa. Por isso, diz-se que narrativas desse tipo é uma construção estética de uma irrealidade, para o insólito, e esta é a condição para a existência do fantástico.

Constatamos que a busca aos primórdios da literatura fantástica, desde o gótico, facilita a compreensão de muitos textos, da Antiguidade à Contemporaneidade, às vezes enquadrados nas particularidades dos subgêneros, como o maravilhoso e o estranho, nos textos contemporâneos que buscam o exercício das origens, rumo à renovação espetacular desse gênero. É o caso de *Aura*, de Carlos Fuentes, o qual, através dessa obra, capaz de proporcionar

inúmeras leituras, conseguiu prender na dúvida, na ambigüidade dos temas, personagens e leitor. O que mais impressiona na ficção de Fuentes é a apresentação de um fato absolutamente absurdo descrito com naturalidade: as visões fantasmagóricas, o apelo à sensualidade do verossímil ao inverossímil, sem questionamentos, sem explicação.

Referência Bibliográfica

- CALVINO, Ítalo. *Contos fantásticos do século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. (vol. II).
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1*. São Paulo: Ed. Ática, 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FUENTES, Carlos. *Aura*. Porto Alegre (RS): L & PM. Editores Ltda, 1981.
- _____. *Eu e os outros: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- IMBER, Enrique Anderson. *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Ed. Monte Avilla, 1976.
- JOSEF, Bella. *História da Literatura hispano-americano*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1989.
- _____. *História do romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1995.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário dos símbolos*. São Paulo: Círculo do Livro. S.A, 1992.
- LOBO, R. Haddock. *História geral*. São Paulo: Melhoramentos, 1957.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.