

Camila Chaves Cardoso

**As imagens duplas e a narração em segunda pessoa em *Aura*,
obra fantástica de Carlos Fuentes.**

Campinas - 2007

Camila Chaves Cardoso

**As imagens duplas e a narração em segunda pessoa em *Aura*,
obra fantástica de Carlos Fuentes.**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como exigência parcial para a obtenção do título para a obtenção do Título de Mestre em Teoria e História Literária.
Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate.

Campinas
2007

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

C179i Cardoso, Camila Chaves.
As imagens duplas e a narração em segunda pessoa em Aura, obra fantástica de Carlos Fuentes / Camila Chaves Cardoso. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador : Miriam Viviana Gárate.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Fuentes, Carlos, 1928-. Aura. 2. Narrativa. 3. Leitores. 4. Duplo. 5. Literatura fantástica. I. Gárate, Miriam Viviana. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: The double images and the narrative in the second-person in the Aura, fantastic work by Carlos Fuentes..

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Fuentes, Carlos, 1928-. Aura; Narrative; Readers; Duplication.

Área de concentração: Teoria e Crítica literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dra. Miriam Viviana Gárate (orientadora), Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas e Prof. Dr. Ary Pimentel.

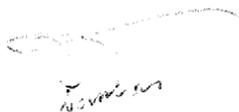
Data da defesa: 22/01/2007.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Miriam Viviana Gárate



Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas



Prof. Dr. Ary Pimentel

Agradecimentos:

À Miriam, pela dedicação e sinceridade com que me orientou.

À Deborah, Andréa, Silvana e Marcelo por ajudarem,
cada um a seu modo, na elaboração deste trabalho.

À Mirele, por abrigar-me quando preciso e
deixar-me partir quando necessário.

A José Martins, por ter-me

“dado” *Aura*.

A meu pai, por forjar-me transitória e errante.

A minha mãe, por inventar-me constante e imutável.

Ao Cláudio, por imaginar-me sempre melhor do que “estou”.

Resumo

A presente dissertação objetiva analisar as imagens duplas e a voz narrativa em segunda pessoa do singular de *Aura* de Carlos Fuentes. Busca-se explicitar o modo como essa estratégia narrativa, ao “invocar” à instância de leitura, termina por provocar no leitor os mesmos efeitos presentes nas personagens: a duplicação. Contudo, primeiramente, apresenta-se o autor e a obra em questão, bem como os demais textos com os quais dialoga; posteriormente, faz-se um exame da constituição do tema do duplo nas personagens, e, por fim, relaciona-se esse tópico com a figura do leitor. Propõe-se, para “fechar” essa leitura, um paralelo entre a narração em segunda pessoa e o narrador em primeira pessoa, mais freqüente na literatura fantástica dos séculos XVIII e XIX.

Palavras-Chave: Carlos Fuentes; *Aura*; Narrativa; Leitores; Duplo; Literatura Fantástica.

Abstract

This dissertation aims at analyzing the double images and the narrative voice in the second-person singular in the work *Aura*, by Carlos Fuentes. The main objective is to elicit how this narrative strategy, which appeals to the instance of reading, eventually provokes in the readers the same effects observed in the characters: that of duplication. To achieve this aim, the work firstly presents the author and the work cited, as well as other texts with which it establishes a dialogue. After that a study is made of the constitution of the theme of duplication in the characters and, finally, this topic is related to the reader. So as to “close” this reading, a parallel is established between the narrative voice in the second person and the narrative voice in the first-person, which is more common in fantastic literature written during the 18th and 19th centuries.

Key-words: Carlos Fuentes; *Aura*; Narrative; Readers; Duplication; Fantastic Literature.

Sumário

Apresentação, p.1.

Parte I - As auras de *Aura*

1. Carlos Fuentes, p. 5.
2. “El mal del tiempo”, p. 13.
3. *Aura* e seus duplos: as fontes de Fuentes, p. 23.
4. *Aura*, possibilidades interpretativas, p. 35.

Parte II - As imagens duplas e a narração em segunda pessoa

1. A narração em segunda pessoa, p. 43.
2. O duplo, p. 47.
3. A constituição das imagens duplas nas personagens, p. 51.
4. O narrador em segunda pessoa: o leitor e seu duplo, p. 85.
5. Tradição fantástica: narração e “dúvida” em *Aura*, p. 99.

Referência, p. 117.

Apresentação

A presente pesquisa possui como foco de estudo... Será preciso recomeçar. Como encontrar um ponto de convergência no ir e vir do que emana de *Aura*, novela fantástica de Carlos Fuentes? Concisa e enigmática, essa trama mergulha o leitor em uma atmosfera onírica e sobrenatural, na qual espaço e tempo se metamorfoseiam nos três dias de estada de Felipe Montero, o jovem historiador, no velho casarão da senhora Consuelo. Ele é contratado para traduzir e “terminar” as memórias do falecido marido da anciã, o general Llorente. Contudo, Felipe apaixona-se pela estranha e bela sobrinha da senhora e, além disso, as duas mulheres, com as quais é obrigado a conviver, parecem ser a mesma pessoa, assim como ele próprio pode ser o “duplo” do general.

A obra possui ainda a particularidade de estar narrada na segunda pessoa do singular. Ressalta-se que muitas são as possibilidades de interpretação para esse raro procedimento narrativo. Em *Aura*, entre outros efeitos, o procedimento termina por convocar o leitor a desempenhar um papel mais ativo no relato, uma vez que sua figura está gramaticalmente marcada no corpo do texto, enredado, em todos os sentidos do termo, pelos pronomes e desinências verbais que marcam a segunda pessoa do singular.

Formalmente, a dissertação apresenta-se em duas partes. Na primeira, objetiva-se situar, em relação às demais narrativas de Carlos Fuentes, o acontecimento de *Aura*. Em seguida, passa-se a uma apresentação preliminar dos relatos de outros romancistas com os quais a novela se relaciona. Por fim, assinalam-se algumas possibilidades de leitura centradas tanto na narração em segunda pessoa como na constituição do tema do duplo.

A segunda parte da dissertação atém-se às leituras críticas voltadas especificamente para o narrador de *Aura* e, a partir delas, passa à análise do modo como a trama constrói as imagens duplas das personagens. Logo, examina-se como o leitor, de modo análogo ao protagonista, termina por exercer, por meio da narração em segunda pessoa, uma função dupla. Encerra-se essa segunda parte com o contraponto entre esse procedimento e as estratégias narrativas já solidificadas pela tradição fantástica em que *Aura* faz a sua aparição singular. Entre essas estratégias, destaca-se que nos textos dos séculos XVIII e XIX havia uma certa constância no uso da primeira

pessoa como voz narrativa, cujo principal efeito era a forte identificação entre o leitor e o protagonista-narrador.

Em suma, pretende-se apresentar auraticamente Carlos Fuentes; proporcionar um vislumbre do que se desdobra em *Aura*, bem como das intertextualidades que se trançam entre ela e outros textos e, por fim, expor algumas críticas de outros pesquisadores. Cumprida essa etapa inicial, busca-se o que inquieta na tentativa de interpretar a conjugação do tema do duplo à instância de leitura, por meio da voz narrativa em segunda pessoa. Espera-se que esta apreciação, articulada às anteriores, conserve algo do que em *Aura* nos olha, de sua dupla visão, e venha a contribuir com a fortuna crítica dessa obra.

Parte I - As auras de *Aura*

1. Carlos Fuentes

“Onde quer que eu fosse, o espanhol seria a língua da minha escrita e a América Latina a cultura da minha língua”. Carlos Fuentes

Figura marcante, não só na cena literária mexicana como na internacional, Carlos Fuentes, além de ser autor de uma vasta obra narrativa, incluindo desde pequenos contos a extensos romances, dedica-se à reflexão sobre o fazer literário e à compreensão das civilizações pré-colombianas. Promove ainda um constante diálogo com questões culturais e políticas, particularmente a difícil relação entre México e Estados Unidos.

A distância que manteve de seu país até a adolescência¹, e mesmo seu nascimento em uma embaixada estrangeira, longe de afastá-lo do seu povo, impeliram-no a uma luta permanente para não perder sua língua materna; luta que fez do México uma constante na sua imaginação infantil e na escrita que viria a desenvolver posteriormente.

Sua carreira literária inicia-se, antes do término de seus estudos universitários², com a publicação do livro de contos *Los días enmascarados* (1954). Fuentes produziria a partir de então trabalhos em diversos gêneros: ensaios, artigos, roteiros cinematográficos, além da obra narrativa propriamente dita.

Em seus ensaios³, a presença de alguns teóricos é constante. Entre os vários estudiosos que retoma, destacam-se o italiano Giambattista Vico e o russo Mikhail Bakhtin. Em Vico, Fuentes encontra a concepção da História como um *corsi e recorsi*,

¹ Carlos Fuentes nasceu em 11 de novembro de 1928 no Panamá. Depois disso, passou boa parte da infância entre Washington e a Cidade do México, tornando-se bilíngüe. Viveu ainda no Chile, na Argentina e no Brasil, regressando ao México definitivamente aos 16 anos para fazer os estudos universitários. Antes de terminar a faculdade de Direito, fez um curso na Suíça, para o qual teria aprendido o idioma francês, lendo um dos escritores que mais o influenciariam: Honoré de Balzac. Sua infância “diplomática” converte-o em um leitor “compulsivo”, ao mesmo tempo em que imprime um cosmopolitismo precoce à sua personalidade.

² Segundo Saul Sosnowski, em “Entrevista a Carlos Fuentes” (1980), Fuentes teria se decidido pela carreira literária já na infância. A faculdade de Direito teria sido uma mera formalidade exigida por seu pai. Parece ter sido o escritor Alfonso Reyes, seu amigo na época, quem o teria convencido a fazer o curso: “...mira éste es un país muy formal. México es un país muy formal. Si tú no tienes un título de abogado, si no eres el licenciado Fuentes, entonces es como una taza sin asa. No saben por donde agarrarte, tienes que tener un título, luego haz lo que quiera...”

³ Particularmente as obras: *La nueva novela hispanoamericana* (1974), *Cervantes o la Crítica de la lectura* (1984), *Eu e os outros - Ensaios escolhidos* (1989), *Geografía de la novela* (1993) e *Valiente Mundo Nuevo: Epica, utopia y mito en la novela hispanoamericana* (1990).

no qual o passado, o presente, e o futuro se mesclam, o que se opõe a uma concepção linear e progressiva dos acontecimentos. À luz desses conceitos, o autor mexicano analisa as origens indígenas de seu povo, a passagem pela “conquista” européia e sua ulterior relação com os estadunidenses. Nas reflexões literárias de Fuentes, Bakhtin contribui com os estudos acerca das possibilidades polifônicas da linguagem romanesca, referindo-se ao conceito de heteroglossia, ou seja, pluralidade de linguagens. Além dos estudiosos mencionados, em seu universo ficcional propriamente dito, conjugam-se e entrelaçam-se as influências de dois grandes escritores: Miguel de Cervantes e Honoré de Balzac. Ambos, embora oriundos de tradições representativas bem distintas, constituem-se como os grandes mestres de Fuentes ⁴.

Segundo o próprio escritor mexicano, a obra do autor francês pode ser dividida em duas linhas díspares, uma de cunho mais “realista” que a outra. Haveria o Balzac visionário/metafísico de *La recherche de l'absolu* (1834), *La peau de chagrin* (1831) e *L'histoire intellectuelle de Louis Lambert* (1832), e um outro Balzac, no qual Fuentes se espelha: o dos costumes, das ambições da sociedade burguesa, dos pormenores da vida cotidiana. O principal expoente dessa outra faceta balzaquiana seria o conjunto de romances organizados sob o título *Comédia Humana*.

Essa segunda vertente da obra de Balzac forma parte de uma tradição representativa de cunho realista, nomeada por Fuentes de "Waterloo" ou napoleônica. Nessa linguagem romanesca, o mais importante é a ação das personagens na História. O indivíduo afirma-se como ser histórico, e a literatura, como “realidade”. Segundo Carmem Perilli, em “Entre molinos de viento y metrópolis de cartón: la novela en Carlos Fuentes” (2001, p.4), essa tradição baseia-se na certeza da possibilidade de “traduzir” o mundo em palavras, caracterizando-se, sobretudo, pela sua vocação para a *mímesis*.

O escritor mexicano considera-se ainda um herdeiro dos procedimentos formais presentes no *Don Quijote de La Mancha* (1605/1615), do espanhol Miguel de Cervantes. Para Fuentes, os procedimentos literários contidos no *Quijote* inauguram a chamada tradição de La Mancha ou tradição quixotesca. Nessa segunda tradição, o romance confessa-se invenção, ficção, criação; trata-se do romance dizendo-se

⁴ Na mesma entrevista a Sosnowski, Fuentes revela: “...Mi gran modelo es Balzac. Yo soy un enorme admirador y lector de Balzac. Y con todas las diferencias de tiempo, y edad, de temperamento, y de talento también, claro, yo he tratado siempre de formar una especie de gran mural de la vida mexicana, pero a todos sus niveles” (1980, p. 73).

romance, forjando um mundo distinto da unidade e da analogia presentes na literatura da Idade Média. O mundo quixotesco lida com a diversidade e a diferença. As obras literárias caracterizam-se pela oposição entre a imaginação e a realidade, convertendo-se a primeira em crítica da sociedade, ao levar o leitor a refletir sobre os limites do chamado real. Em muitos dos romances de Fuentes nos quais se destaca a tradição quixotesca, nota-se a presença de artifícios como pontos de vista cambiantes, reflexões metalingüísticas e até a incorporação de procedimentos de outras linguagens artísticas, como as do cinema e da pintura ⁵.

Desse modo, a obra de Fuentes, ao mesmo tempo em que busca novas possibilidades romanescas, novos procedimentos formais, concebendo o fazer literário como essencialmente invenção e criação, empenha-se também em forjar por meio da imaginação outra “história” do México, à margem da oficial ou real. Essa “outra” história pretende levar o leitor a questionar as supostas verdades veiculadas pela ideologia dominante: “poner constantemente en duda al mundo, impedir que los absolutos se nos impongan, los absolutos políticos o morales o religiosos o lo que sea” (Sosnowski, 1980, p.76).

À maneira de Diego Rivera (Perilli, 2001, p.5), Fuentes termina por construir, pouco a pouco, um mural de seu país, concretizando, assim, o chamado romance napoleônico da tradição de "Waterloo". Atento a esse projeto, dispõe sua obra ficcional sob o título “La edad del tiempo”, subdividindo-a, ainda, em pequenos ciclos, independentemente da ordem cronológica de suas publicações⁶.

⁵ Carmem Perilli (2001) analisa os romances de Fuentes à luz dessas duas tradições, a napoleônica e a quixotesca, e ressalta que “ambas [tradiciones] se apoyan en la importancia de la representación (...)”, mas “obedecen a diferentes concepciones de las relaciones entre el lenguaje y la realidad y proponen contratos de lectura distintos” (p.3). A tradição de "Waterloo" ou napoleônica teria surgido graças à exigência de reproduzir a racionalidade social burguesa, estando vinculada a romancistas franceses como Balzac e Stendhal e, por meio destes, ao marxismo e a teóricos como George Luckács. Dessa tradição fazem parte tanto o “realismo social” como as “novelas psicológicas”. Trata-se de narrativas que pressupõem ainda uma espécie de versão “historico-arqueológica” do “mundo”, assim como espécies de “crônicas” de seus heróis factuais. A origem da tradição quixotesca remonta à Espanha, na qual Cervantes mudava os modos de ler, ao escrever *D. Quijote*, fundando, assim, o romance moderno. Nesse mesmo momento histórico situa-se o pintor Diego Velásquez, que, com seus novos procedimentos pictóricos, alterou os modos de ver a pintura. Tempos depois, essa crítica da leitura realizada pelo romance quixotesco se converteria, a partir do romance *Ulysses* (1922), de James Joyce, em uma crítica da escritura.

⁶ O esquema conta na página do autor na internet: <http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/carlosfuentes/edad.htm>. Acesso em 08 de out. de 2006.

La edad del tiempo

- I. El mal del tiempo: *Aura* (1962), *Cumpleaños* (1969) e *Una familia lejana* (1980), *Constancia y otras novelas para Vírgenes* (1990), *Instinto de Inez* (2001), *La hueste inquieta* (en proceso).
- II. Tiempo de Fundaciones: *Terra Nostra* (1975), *El naranjo o los círculos del tiempo* (1992)
- III. El tiempo Romántico: *La Campaña* (1990), *La novia muerta* (en proceso) y *El baile del Centenario* (en proceso)
- IV. El tiempo revolucionario: *Gringo Viejo* (1985) e *Emiliano en Chimaneca* (en proceso)
- V. *La Región más Transparente* (1958)
- VI. *La Muerte de Artemio Cruz* (1962)
- VII. *Los Años con Laura Díaz* (1999)

Ao contrário do romancista francês, que restringe sua obra à sociedade burguesa de seu país no século XIX, Carlos Fuentes abrange em seu universo ficcional um período histórico mais amplo. Seu leitor frequentemente depara, direta ou indiretamente, com figuras emblemáticas como Malinche, Montezuma e Hernán Cortez, ou ainda com figuras míticas como a Serpente Emplumada. Como alerta Maria A. Salgado, em “El mito azteca en *La región más transparente*” (1972, p. 231), o escritor mexicano, na busca pela essência do México, “se ve forzado a examinar el pasado”, voltar no tempo para encontrar nesse passado remoto os motivos da presente insatisfação de seu povo. Nesse retorno, Fuentes confronta-se com as culturas pré-colombianas, “destruídas” e “negadas” pelo ocidente. O povo mexicano viveria a nostalgia de um mundo que se perdeu e a frustração de não ter alcançado o nível da nova ordem imposta pelos europeus. Externamente é europeizado, mas segue unido às suas origens.

Essas tradições representativas terminam por funcionar como linhas de força na obra ficcional do autor. Em determinados textos se faz presente uma ou outra vertente com maior ou menor intensidade e em alguns casos ambas parecem “conviver” amigavelmente. À guisa de exemplo, comenta-se apenas três obras do autor, nas quais é possível notar tanto a predominância de uma tradição sobre a outra, quanto a convivência de ambas.

Em *Terra Nostra* (1975), do ciclo “Tiempo de fundaciones”, o autor conjuga de maneira harmônica as duas tradições. Trata-se de um extenso romance dividido em três partes: “O Velho Mundo”, “O Novo Mundo” e “O Outro Mundo”. Na primeira e na última parte, a trama desenvolve-se na Paris do século XX e na Espanha do século XVI; na segunda, há uma espécie de viagem onírica à América pré-colombiana.

-
- VIII. Dos Educaciones: *Las Buenas Conciencias* (1959) e *Zona Sagrada* (1967)
 - IX. Los Días Enmascarados: *Los Días Enmascarados* (1954), *Cantar de Ciegos* (1964), *Agua Quemada* (1981) e *La frontera de cristal* (1995)
 - X. El tiempo político: *La Cabeza de la Hidra* (1978), *La silla del águila* (2003), *Los 68* (2005), *El caminos de Texas* (en proceso)
 - XI. *Cambio de Piel* (1967)
 - XII. *Cristóbal Nonato* (1987)
 - XIII. Crónicas de nuestro tiempo: *Diana o la cazadora solitaria* (1994), *Aquiles, o el guerrillero y el asesino* (en proceso), *Prometeo, o el precio de la libertad* (en proceso).
 - XIV. Ensayos en el tiempo: *La nueva novela hispanoamericana* (1969), *Casa con dos puertas* (1970), *Tiempo mexicano* (1995), *Valente mundo nuevo* (1990), *El espejo enterrado* (1992), *Geografía de la novela* (1993), *Retratos en el tiempo* (con Carlos Lemos), *Los cinco soles de México* (2000), *En esto creo* (2002).
 - XV. Obras de teatro: *Todos los gatos son pardos* (1970), *El tuerto es rey* (1970), *Los reinos originarios* (1971), *Orquidea a la luz de la luna* (1982), *Ceremonias del alba* (1990). Guiones: *Las dos Elenas* (1964), *El gallo de oro* (en colaboración con Gabriel García Márquez y Roberto Gabaldón) (1964), *Un alma pura* (baseado en un conto de *Cantar de ciegos*) (1964), *Los caimanes* (en colaboración con Juan Ibáñez) (1965), *Pedro Páramo* (en colaboración con Manuel Barbachano Ponce y Carlos Velo) (1970), *Las cautivas* (1971), *¿No oyes ladrar los perros?* (1974). Guión documental: *El espejo enterrado* (sobre el descubrimiento y independencia de América Latina) (1971).

A narrativa inicia-se na capital francesa na virada do milênio, mas, abruptamente, um corte temporal leva o leitor à corte espanhola do rei Felipe II. A partir desse ponto, alternam-se pontos de vista: inúmeras personagens com origens distintas intercambiam suas histórias pessoais. Há personagens históricos (como o rei da Espanha Felipe II e a rainha Joana, conhecida como a Louca), míticos (a Serpente Emplumada e o Espelho Fumegante⁷) e literários (D. Quijote e D. Juan). Além desses três grupos, há uma personagem, a poetisa mexicana Sor Inês de La Cruz, que possui uma origem histórica, contudo insere-se em um universo literário. Já a personagem Gusmán, secretário e substituto do monteiro-mor de Felipe II, remete ao próprio Hernán Cortés, na conquista violenta da América. Ao entrelaçar em um mesmo universo ficcional personagens de origens tão díspares, Fuentes termina por suscitar no leitor um questionamento a respeito das fronteiras entre a literatura, a história e o mito, além de uma reflexão acerca da “veracidade” de cada um desses campos.

Terra Nostra possui como coluna vertebral a tradição de “Waterloo”, uma vez que se constitui como um amplo panorama histórico da Espanha do século XVI e do processo da “conquista” da América; entretanto, em sua construção, Fuentes não se limita à utilização de elementos supostamente reais. O escritor recorre, sobretudo, a elementos fictícios e míticos. Portanto, não se restringe a representar o que supostamente teria ocorrido no passado, mas tece conjeturas sobre o que poderia ter acontecido. O capítulo acerca do Teatro da Memória⁸ parece simbolizar essa questão: criado pelo italiano D. Valério Camilo, nele são representadas não as verdades históricas, e sim todas as possibilidades da imaginação do homem.

A tradição quixotesca, por sua vez, faz-se presente na medida em que o romance não se estrutura como os tradicionais – com princípio, meio e fim – e personagens que organizam o mundo e dão sentido às coisas. Ao contrário, os pontos de vista cambiantes fornecem ao leitor uma visão heterogênea e plural da realidade. Essa mesma pluralidade está iconizada na estrutura do romance, que promove a multiplicação de histórias dentro

⁷ Trata-se de deuses da religião asteca, irmãos. O primeiro deles representa a vida e a paz, enquanto o segundo liga-se à morte e à guerra; mantêm entre si uma relação de interdependência.

⁸ Vigésimo nono capítulo da terceira parte, intitulada “O Outro Mundo”.

de outras histórias: uma história se inicia e a partir dela surge outra e mais outra, e assim sucessivamente⁹.

Além de *Terra Nostra*, na qual a convergência de ambas as tradições é bastante visível, destacam-se obras como *Cambio de Piel* (1967) e *La Muerte de Artemio Cruz* (1962), nas quais uma tradição se sobrepõe à outra. Em *Cambio de Piel*, Fuentes parece ressaltar a tradição quixotesca; já em *La Muerte de Artemio Cruz*, a tradição “Waterloo”.

Cambio de Piel figura solitária no esquema de “La edad del tiempo”. Sua ação transcorre em apenas 24 horas e parece ser narrada por uma espécie de taxista que segue, por caminhos distintos, um pequeno grupo de viajantes, composto por dois casais, vizinhos, na Cidade do México. Eles viajam juntos para Veracruz e param em Cholula devido a problemas mecânicos. Um dos casais é formado por uma norte-americana, Elizabeth, e um escritor mexicano, Javier, e o outro, por uma mexicana, Isabel, e um alemão, Franz. Os casais terminam por se inverter. Ao final, Isabel leva-os a uma visita noturna à pirâmide de Cholula. Nessa visita às ruínas astecas, o leitor, confundido por um jogo de espelhos, não sabe se Franz e Elizabeth morreram em um terremoto e se Isabel e Javier teriam voltado ao hotel, onde Javier supostamente assassinaria a atual parceira; ou se um grupo de cantores teria matado Javier, devido a seu envolvimento no passado com o nazismo. A ambigüidade é ainda maior porque o narrador é internado em um manicômio em Cholula. Assim, abre-se a possibilidade de que os fatos narrados sejam mero delírio de uma mente insana.

A observação de George R. McMurray, em “‘Cambio de Piel’ una novela de protesta existencialista” (1972, p. 457), denuncia o caráter quixotesco da obra. Segundo o pesquisador, Fuentes mostra sua maestria na técnica literária ao incluir nesse romance procedimentos derivados da pintura moderna, da música, do teatro, bem como de filmes experimentais, por meio de diálogos, *flashbacks*, monólogos interiores e um narrador muito peculiar, que, de acordo com seu parecer, seria ao mesmo tempo um único personagem e a mistura de outros personagens da narrativa.

Para Carlos Fuentes, em entrevista a Emir Rodríguez Monegal (1972, p. 38), a única maneira de compreender esse romance é aceitar “su ficcionalidad absoluta”. A

⁹ Para Carmem Perilli (2001), o escritor parece denunciar em *Terra Nostra* o mundo monológico tanto dos impérios astecas, como da monarquia espanhola, representado principalmente nas figuras de Felipe II e de Montezuma/Espelho Fumegante. Além disso, Fuentes deposita sua esperança nos espaços plurais das culturas heterogêneas ao expor o forçado monoteísmo espanhol.

obra é uma ficção radical que não “pretende nunca ser el reflejo de la realidad”. *Cambio de Piel* questiona, quixotescamente, os conceitos de real, verdade e mentira; interroga-se acerca da função da literatura na vida cotidiana e, conseqüentemente, questiona-se a si mesma como objeto artístico, pondo em xeque sua própria validade¹⁰.

Em *La Muerte de Artemio Cruz*, também sozinho no esquema de “La edad del tiempo”, a presença da tradição chamada por Fuentes de “Waterloo” parece ser mais explícita. A obra possui como tema um dos principais acontecimentos da história do México: a Revolução. Segundo Juan Loveluck, em “Intención y forma em ‘La muerte de Artemio Cruz’”¹¹ (1972, p. 224), a intensidade ideológica e filosófica da obra parte em três direções bem definidas e dotadas de um núcleo visível: o México e o mexicano; México e Estados Unidos e, por fim, o México e sua Revolução.

La Muerte de Artemio Cruz narra as doze horas finais de Artemio Cruz, que, velho e doente, reflete angustiadamente sobre sua identidade, em busca de uma resposta que recolhesse nela a unidade: Um homem de negócios? Um revolucionário que se corrompeu? Um aventureiro político? Um guerrilheiro? Um apaixonado?

Contudo, a tradição quixotesca se faz presente na medida em que o ponto de vista da narração é bastante complexo. No romance alternam-se três vozes narrativas. Há momentos nos quais Artemio é o protagonista-narrador, contando sua história a partir de um “eu”; às vezes, no entanto, parece apenas observar os acontecimentos por meio de uma voz na segunda pessoa do singular; por fim, existem momentos nos quais Artemio se ausenta quase totalmente, camuflado atrás de uma distante terceira pessoa.

¹⁰ “Estamos tan solos y cansados. Nadie dirá nada en el automóvil. Nadie sabrá a donde ir. Y yo sólo quiero escribir, un día, lo que me han contado. Bastante es lo que me dicen y escribirlo significa atravesar el desierto. Toda novela es una traición, dice mi cuate Pepe Bianco, encerrado entre pilas de libros en su calle de Cerrito allá en B. A. Es un acto de mala fe, un abuso de confianza. En el fondo la gente parece tan contenta con lo que parece ser, con lo que sucede día con día. Con la realidad. (...) ¿A qué viene esa puñalada traperera de escribir un libro para decir que la única realidad que importa es falsa y se nos va a morir si no la protegemos con más mentiras, más apariencias y locas aspiraciones: con la desmesura de un libro? La verdad nos amenaza por los cuatro costados. No es la mentira el peligro: es la verdad que espera adormecernos y contentarnos para volver a imponerse como en el principio. Si la dejáramos, la verdad aniquilaría la vida. Porque la verdad es lo mismo que el origen y el origen es la nada y la nada es la muerte y la muerte es le crimen. La verdad quisiera ofrecernos la imagen del principio, anterior a toda duda, a toda contaminación. Pero esa imagen es idéntica a la del fin. El Apocalipsis es la otra cara de la creación. La mentira literaria traiciona a la verdad para aplazar ese día del juicio en el que principio y fin serán uno sólo. Y sin embargo, presta homenaje a la fuerza originaria, inacceptable, mortal: la reconoce para limitarla. No reconocerla, no limitarla, significa abrir las puertas a su pureza asesina.” (Carlos FUENTES. *Cambio de Piel*. 1967, pp. 407 e 408)

¹¹ De acordo com Juan Loveluck, a Revolução Mexicana, iniciada em 1910, ocuparia um lugar de destaque na literatura do país, comparecendo a partir de três perspectivas fundamentais, que correspondem a três grupos de obras: obras dedicadas ao período pré-revolucionário, à revolução propriamente e um último grupo de obras, que não apenas retratam esse período, mas analisam suas conseqüências na cultura mexicana. A esse último grupo pertencem dois romances de Carlos Fuentes: *La Región más Transparente* (1958) e *La Muerte de Artemio Cruz* (1962). Em alguns fragmentos da obra é evidente uma posição crítica acerca do papel que os diversos estratos sociais teriam desempenhado na Revolução. O crítico analisa detalhadamente a obra em questão, atendo-se ainda aos procedimentos cinematográficos presentes no texto, e finaliza com uma reflexão sobre a identidade mexicana.

Essa alternância termina por jogar com diversas possibilidades narratológicas, suprimindo a linearidade do relato ao fazer coincidir espaços e tempos distintos. Talvez a memória de Artemio esteja resgatando o que foi significativo em sua vida; porém, o presente pode distorcer as lembranças do passado, a doença pode produzir equívocos.

Em suma, Fuentes propõe uma visão ampla de sua nação, retomando desde os primórdios pré-colombianos até a “relação” com os E. U. A, a fim de compreender a identidade do México, forjando, à força de sua imaginação, narrativas que questionam e problematizam os maiores conflitos da cultura mexicana. O autor, inventando ou recriando outras “realidades”, enreda seus leitores entre deuses e mitos, religiões antigas e crônicas de viagem, fatos históricos e acontecimentos inventados, enfim, convida-os a penetrar num mundo no qual a verdade pode ser múltipla e o tempo, ubíquo: o universo literário.

Em meio a esse universo, *Aura* presentifica-se como um objeto de estudo que avança e recua, no movimento contínuo em que se abre o ciclo denominado “El mal del tiempo”.

2. “El mal del tiempo”

Aura é a “primeira” narrativa do ciclo inicial das obras de Fuentes. Ao longo de sua carreira, pouco a pouco, o escritor agregou mais textos ao esquema denominado “La edad del tiempo”. Por ora, apresentam-se apenas as três primeiras obras do primeiro ciclo, “El mal del tiempo”: *Aura* (1962), *Cumpleaños* (1967) e *Una familia lejana* (1980).

A tradição quixotesca parece ser a coluna vertebral desses três relatos, uma vez que neles a relevância textual não estaria na representação realista dos fatos, mas em um complexo e intrincado jogo ficcional. Nesse jogo, o leitor pode prescindir de informações histórico-sociais e buscar na própria organização das narrativas as respostas para seus muitos mistérios; nesse sentido, seriam ficções que se confessam ficções¹².

Desde suas primeiras linhas, *Aura* causa um estranhamento no leitor. A voz narrativa na segunda pessoa do singular parece advertir que toda a narrativa se constrói no momento da leitura. Mestre do tempo, a voz desloca-se lentamente, mantendo a narração quase sempre no presente ou no futuro do indicativo. Assim como o protagonista Felipe Montero “reconstrói” a história do general Llorente completando suas memórias, o leitor de *Aura* é levado a “construir”, sob o imperativo da segunda pessoa, a história de Felipe. O historiador, não por acaso, deve “refazer” o texto do “outro”, a fim de obter recursos financeiros para escrever sua própria obra histórica, ou seja, contar sua “história” passa pelo contar a história do “outro”, e viver sua vida, como se verá, também se mistura ao viver do “outro”.

Quase como um *Don Quijote*, o protagonista sai de seu mundo ordenado e tranquilo, no qual a realidade parece fazer sentido, para entrar em um casarão antigo e misterioso, repleto de vestígios do sobrenatural: a construção mal iluminada com sua arquitetura antiga contrasta com a modernidade dos edifícios que a rodeiam, a maçaneta

¹² Contudo, é possível identificar as marcas da tradição napoleônica. Arthur Brakel, em “Polysemia Lost and Found: Carlos Fuentes’ *Aura* in Spanish and in English” (1990), salienta, no tocante a *Aura*, que certo número de críticos tomam a personagem Consuelo como o velho México que impõe a si mesmo uma arrogante modernidade, simbolizada pela jovem sobrinha. Além disso, não por acaso o protagonista é um historiador, cuja pretensão é reunir as crônicas da conquista do México, questionando assim um saber histórico.

da porta principal em forma de cachorro parece ter vida própria. No interior do casarão, vidros de formol, luminárias, lampiões, velas, um Cristo negro na parede, uma mesma dieta de rins e, por fim, um criado que nunca é visto compõem a atmosfera.

O leitor da segunda obra, *Cumpleaños*, precisa, por sua vez, montar uma espécie de quebra-cabeça; na medida em que esse texto promove uma série de cortes abruptos no relato, observa-se ainda um entrecruzamento dos mesmos personagens em diferentes tempos e espaços. Um contar, recontar e traduzir contínuo de diversas histórias que culminam num final aberto, como diria Umberto Eco.

Em *Una familia lejana*, Fuentes filia-se à tradição quixotesca, não por romper com determinadas estruturas ficcionais consideradas tradicionais, mas por suscitar uma reflexão metalingüística, pondo em cena uma espécie de “escritor-ouvinte” e um “leitor-viajante” que em uma longa conversa contam, recontam e quem sabe recriam várias histórias. Assim como nas obras anteriores, há a presença de histórias dentro de histórias. A primeira delas é contada pelo inveterado leitor-viajante, o velho conde Branly, que narra também o que lhe foi relatado por Hugo Heredia, arqueólogo mexicano, que teria conhecido numa recente viagem àquele país. Hugo, por sua vez, além de narrar ao conde acontecimentos de que teria participado diretamente, conta o que o homônimo francês de um de seus filhos, Vitor Heredia, teria lhe dito.

Muitos dos acontecimentos relatados por Branly em *Una familia lejana* parecem ter sido retirados de determinadas obras literárias da sua biblioteca pessoal. O “escritor-ouvinte”, caminhando pela biblioteca de seu amigo, encontra títulos¹³ que recordam algumas personagens da história de Branly, como a Mademoiselle Langeais (suposta mãe do Vitor Heredia francês), nome similar ao da protagonista de *La Duchesse de Langeais* de Balzac. Já o poeta parnasiano José Maria Heredia parece emprestar seu sobrenome à família dos “Herédias”. O relato do conde, fio condutor de toda a narrativa, adquire, assim, um caráter romanesco, um sutil aviso ao leitor de que se trata de (e apenas de) literatura:

¿Quién ha escrito la novela de los Heredia? ¿Hugo Heredia en las ruínas de Xochicalco o el rústico propietario del Clos de Renards?

¹³ “Me detuve con cierto amargo deleite al reconocer los títulos de algunos libros que habían aparecido en el curso de esta narración: *La Duchesse de Langeais* par Honoré Balzac, *Meditations de Lamartine*, *Poésies de Jules Supervielle*, *Les Chants de Maldoror* par Isidore Ducasse dit Comte de Lautréamont, *Les Trophées de José Maria Heredia*, *Imitation de Nôtre Dame la Lune* par Jules Laforgue y *Mémoires de M. Alexandre Dumas*. Me intrigó la presencia en este anaquel privilegiado de un volumen que no había sido evocado en el curso del relato de mi amigo el conde de Branly. Recordé entonces que los niños, Victor y André, si habían hablado de *Montecristo*, *los Mosqueteros* y *la Máscara de fierro*” (1980, pp. 206 e 207).

¿Yo se la he contado, usted que algún día contará lo que yo he dicho, o alguien más, un desconocido? Piense en otra cosa: la novela ya fue escrita. Es una novela de fantasmas inédita, que yace enterrada bajo la urna de un jardín o entre los ladrillos sueltos del cubo de un montacargas. Su autor, sobra decirlo, es Alejandro Dumas. (1980, p. 214)

Acrescenta-se que solidárias a essa postura quixotesca, essas três narrativas conectam-se, em diferentes graus, à tradição de textos fantásticos, com a criação de uma atmosfera de dúvida e inquietação, dispondo seus personagens, quase sempre hesitantes e temerosos, em cenários bastante similares: lúgubres casarões e estranhos jardins de inverno. Além do mais, as tramas dessas obras compõem-se de pequenos enigmas ou mistérios insondáveis, pactos diabólicos ou juramentos mortais.

O ciclo “El mal del tiempo” faz uso ainda da temática da identidade atrelada ao tópico do duplo; ambos, temática e tópico, muito presentes nas narrativas fantásticas. Em *Aura*, pouco a pouco, Consuelo entrega ao jovem as anotações do general. Felipe, nessa lenta busca da identidade do “outro”, em nome do qual deve escrever, termina por perder-se, confundir-se, até encontrar-se na figura do próprio Llorente: a certa altura da narrativa, ambos parecem ser a “mesma” pessoa. Um processo semelhante ocorre com as personagens femininas: Aura e Consuelo repetem sempre os mesmos gestos, parecem comunicar-se sem a necessidade de palavras, possuem os mesmos hipnóticos olhos verdes... poderiam ser o “mesmo” ser.

Processos duplicadores análogos ocorrem em *Cumpleaños* e *Una familia lejana*. No entanto, na primeira narrativa, a presença de duplos é “multiplicada”, enquanto na segunda a temática da identidade perpassa supostos parentescos distantes, tanto reais como imaginados.

Em *Cumpleaños*, George, personagem principal da narrativa, passa por muitas transformações e tem sua identidade posta em xeque, diversas vezes. No início da trama, o jovem conversa com sua esposa acerca do aniversário de dez anos do filho Georgie, quase seu homônimo. Emily pede ao arquiteto que regresse a casa mais cedo que o habitual para a festa de aniversário. Contudo, entre a manhã em que discutem o horário de seu retorno e o fim do dia, há um universo infinito de devaneios, sonhos ou, quem sabe, recordações. Alucinação ou lembrança, George acorda na cena seguinte como um velho fantasma num casarão labiríntico.

Como Gerard Nerval em *Aurélia* (1855), Fuentes parece mergulhar o leitor no longo sonho de seu protagonista: “Al despertar supe que no había pasado un día. Quiero decir que la memoria de mi despertar anterior era demasiado inmediata, demasiado contigua...” (p.166). O velho George passa a conviver com um menino de dez anos que o vê, e com uma mulher, Nuncia, que se recusa a enxergá-lo. Sem saber ao certo a identidade dessas duas personagens e muito menos a sua própria, o protagonista enreda-se nas muitas “leyendas ajenas” contadas por Nuncia.

Antes de partir misteriosamente, o menino sela um estranho pacto com o protagonista:

hemos vuelto a sellar el pacto, murmuró extrañamente dócil y conmovido. Nunca nos hemos separado. Nunca nos podremos separar. Viviremos, de alguna manera, siempre juntos. Hasta que uno de los dos logre alcanzar lo que más ha deseado en la vida (1972, p. 192).

George havia passado lentamente por um rejuvenescimento, enquanto o menino envelhecera pouco a pouco. Depois dessas mudanças, o protagonista se torna uma espécie de amante da mulher. Ao casarão chega (ou seria o regresso do menino já adulto?) outro duplo: “entré yo, yo mismo, un poco más joven que yo mismo, pero con los rasgos, el semblante, la apariencia de lo que yo sería, pocos años más tarde, fijados para siempre” (p.198).

George depara ainda com um persistente enigma: “¿Cuando una puerta deja de ser una puerta?” e nesse idílico casarão passa a “dividir” sua amante com o “outro”, até que este, como o menino, parta.

Por fim, um velho teólogo italiano, Siger de Brabante, chega ao casarão. Essa personagem figura como uma espécie de personalidade ou encarnação distante de George, mais um duplo. Cansado e doente, o velho inicia uma longa narrativa, traduzida por Nuncia: o teólogo havia se recolhido em um distante castelo para pensar insistentemente nas três teses que “escandalizaron al mundo” e forçaram-no a esconder-se: “el mundo es eterno, luego no hubo creación; la verdad es doble, luego puede ser múltiple; el alma no es inmortal, pero el intelecto común de la especie humana es único” (p. 220). Brabante parece ter mergulhado no “inmortal intelecto común” (p. 222), sendo por isso capaz de “imaginar, de un golpe, todas mis [sus] vidas anteriores y todas las reencarnaciones futuras” (p. 222). Ele é também George.

Em *Una familia lejana*, as personagens, inclusive o próprio “escritor-ouvinte”, parecem descobrir paulatinamente laços longínquos nessa “familia lejana”; nessa espécie de busca, deparam com um questionamento acerca de sua própria identidade e, como nas obras anteriores, duplicam-se.

O conde Branly conhece Hugo Heredia e seu filho Vitor quando visita as ruínas de Xochicalco. Encantado com ambos, oferece hospedagem em sua casa em Paris, por ocasião de um Congresso da Unesco, do qual Hugo teria que participar. Já no primeiro dia da visita de ambos, um “jogo” entre pai e filho parece desencadear um dos primeiros processos duplicadores: “a dondequiera que llegamos, buscamos en un directorio nuestros nombres. El que gana recibe un premio del que pierde”. (p. 30). É através dessa singular brincadeira que o pequeno Vitor fica sabendo da existência de seu homônimo francês. Possuindo o mesmo nome, Vitor Heredia parece ser um duplo do senhor francês. O conde Branly narra como, em virtude desse passatempo entre pai e filho, levava o menino para conhecer seu homônimo e acabara sofrendo um acidente automobilístico, sendo obrigado, por isso, a permanecer por alguns dias no casarão onde o velho Vitor residia, *Clos de Renards*¹⁴.

Um dos primeiros mistérios da trama é a estranha “cumplicidade” entre os dois Vitor, além da distância de Hugo, que sequer telefona nos dias em que, sem aviso prévio, os dois permanecem longe. Em acréscimo, o velho francês é extremamente hostil com o conde, o que o faz imaginar que o homônimo de Vitor seja um menino com o qual ele teria se recusado a brincar em sua infância¹⁵. Outra possibilidade é que ambos, o conde e o Vitor francês, sejam irmãos. O pai daquele, morto muito jovem, poderia ter se envolvido com a mãe de Heredia. Filha de um mercador francês, “mademoiselle” Langeais, como era conhecida, teria, mais tarde, se casado nas Antilhas com Francisco Luis. No entanto, as datas e os lugares não coincidem; tudo pode não passar de loucura do Vitor francês.

¹⁴ Esse casarão possui uma inscrição bastante misteriosa, A. D. 1870. No início do relato ela é confundida com um mero número; contudo, pode remeter a uma suposta visita do célebre escritor Alexandre Dumas ao casarão, visita essa registrada em uma carta encontrada por “Carlos Fuentes” na biblioteca de Branly (p. 207). Branly refere-se várias vezes ao escritor francês. Além disso, algumas de suas obras são lidas pelas personagens durante a narrativa.

¹⁵ As lembranças de suas brincadeiras de infância no *Parc Monceau* parecem atormentar o conde, ele se sente em dívida com uma criança estrangeira com a qual seu pequeno grupo de amigos se recusava a brincar. Essa criança pode ser o velho francês, Vitor Heredia: “Hace muchísimos años, él debió dar un paso de más en el Parc Monceau; tardó setenta años en hacerlo, pero esa vez sí le tendió la mano, le devolvió el balón al niño triste detrás de los vidrios biselados de la casa de la Avenida Velázquez.” (p.201)

O suposto filho do velho francês, André, e o pequeno Vitor desenvolvem uma relação bastante íntima. Somente quando os descobre em plena cópula e unindo duas metades um estranho objeto de metal é que Branly se decide a deixar o palacete.

Hugo retorna ao México sem o filho. Os meninos e o velho Vitor francês desaparecem. Em busca da resolução desses enigmas, o conde também regressa ao México, e é nessa segunda viagem que ouve a história de Hugo. O arqueólogo teria conhecido o Vitor francês muito antes dos misteriosos acontecimentos de Paris. O caráter fantasmagórico do Vitor francês e suas estranhas histórias assustaram Hugo, mas eles terminaram por selar um pacto sinistro. O velho Vitor parecia querer reconstituir “o que nunca havia sido” por meio do pequeno Vitor, e Hugo, por sua vez, desejava não “esquecer”, recuperar, de alguma forma, sua esposa e o outro filho, Antonio, mortos em um acidente de avião¹⁶. Como pagamento ou símbolo do pacto, Hugo pede ao velho Vitor a união de um objeto tolteca¹⁷ quebrado por seu filho: “Quisiera que las mitades de ese objeto se reuniesen para que esa unidad no falte en el arte, la historia, el pasado, la cultura, como usted guste.” (p. 191). De certa forma, o pacto parece tornar o pequeno Vitor mexicano uma espécie de duplo, de substituto de André, o filho do francês.

Somando-se a esses processos duplicadores, há uma personagem que parece figurar com “identidades” diferentes durante a narrativa. A emblemática Lucie, com seu vestido branco do Segundo Império, parece ser, ao mesmo tempo, a mãe do Vitor Francês, mademoiselle Langeais, a esposa falecida de Hugo Heredia e, por fim, a amiguinha de infância do conde Branly.

O próprio “narrador-escritor” vê-se como um duplo de Hugo, uma possibilidade não-realizada, uma probabilidade fictícia na vida do escritor-ouvinte, o qual acredita que, se tivesse optado por retornar ao México, teria se tornado um arqueólogo. No entanto, exilado em Paris, transforma-se em um escritor, o escritor de *Una familia lejana*: “toda novela es algo inconcluso, pero también es algo contíguo.” (p.213)

¹⁶ O conde descobre por intermédio de um amigo em comum que a esposa e o filho mais velho de Hugo teriam morrido em um acidente aéreo. Era costume da família Heredia não viajar junto, buscando evitar a possibilidade de que todos viessem a morrer ao mesmo tempo. Além disso, as duas crianças tinham uma estranha rixa, ambos disputavam a companhia da mãe, julgando que, ao restar apenas o pai, o filho que sobrevivesse não teria companhia em seu luto, uma vez que o pai não possuía a sensibilidade da mãe para chorar a perda. Uma das causas da grande tristeza do pequeno Vitor parece ter sido essa: “se había quedado sin compañía para su luto”. (p.179).

¹⁷ O menino Vitor encontrou um antigo objeto nos arredores das ruínas toltecas, nas quais seu pai trabalhava. Entre enciumado e invejoso da perfeição e beleza do objeto, quebra-o em duas metades. O pai sofre muito com essa atitude tirânica do filho e percebe que ele, embora tivesse “aprendido los usos del poder arbitrario (...) había perdido, de paso, la memoria de la unidad del tiempo.” (p.183)

A composição temporal dessas três primeiras obras do ciclo “El mal del tiempo” também é bastante singular. Nota-se como, de um modo ou de outro, há certa circularidade ou um efeito circular que torna o presente contemporâneo do futuro e do passado¹⁸.

Em *Aura*, Felipe pode ser a reencarnação do general; logo, o texto que se lê figuraria como uma espécie de continuação das memórias, ou seja, da vida do outro. O leitor parece ler o futuro do general, enquanto o próprio Felipe leria seu passado nos textos de Llorente. Além disso, as últimas palavras de Consuelo (“Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar” p. 61) não imprimem um desenlace fechado e acabado ao texto; ao contrário, corroboram esse matiz circular da obra.

Em *Cumpleaños*, a circularidade está explicitada pelas várias reticências dispostas ao longo do texto e, principalmente, pela retomada, ao final, da mesma figura presente no início:

Un viejo está sentado en una silla en el centro de un cuarto desnudo y sombrío. Las ventanas han sido tapiadas. Un gato ronda los pies desnudos del anciano. En un rincón de la penumbra, una mujer encinta, despeinada, descalza, juguetea estupidamente con sus faldones rotos y canturrea una letra aprendida en las fiestas estivales de una aldea sin nombre. (1972, p.163).

A mesma personagem que abriu a narrativa encerra-a; no entanto, sabe-se agora que se trata de um teólogo:

.....
.....
Siger Brabante, teólogo magistral de la Universidad de Paris, denunciado por Etienne Tempier y por Tomás de Aquino, huyó a Itália y se recluyó en una casa en las afueras de Trani, a orillas del Adriático, frente a las costas de la Dalmácia, cerca de los palacios y de los templos románicos rodeados de llanos amarillos. Allí fue asesinado a puñaladas por un sirviente enloquecido en 1281. Algunos cronistas disputan la veracidad de esta fecha
..... (1972, p.230)

A misteriosa mulher é ao mesmo tempo mãe de George, sua amante e ainda aquela que, além de traduzir, “cuenta leyendas ajenas” (p. 225), Nuncia, a cúmplice

¹⁸ Claude Dumas, em “Para una mirada surrealista en *El naranjo* y otros textos de Carlos Fuentes” (s/d, p. 473), destaca na obra ficcional de Carlos Fuentes a presença, juntamente com o tema do duplo, de “una organización del mundo surrealista según las leyes formales de la circularidad es, a las claras, para Fuentes, si no una obsesión, al menos signo del cierta continuidad, declarada ya por el autor en 1971”.

inseparável em sua trajetória através dos tempos: “me ha olvidado. No sabe que yo lo acompaño siempre; que yo reencarno, un poco antes o un poco después de él, en distintos cuerpos, como él lo quiso...” (p. 230). Uma intermitente gravidez por parte dessa moça anuncia a continuação, não só do destino do protagonista, perpetuamente renovando o mesmo pacto, mas da própria narrativa, que, circular e perpétua, precisa ser lida e relida.

Em *Una familia lejana*, a figura do “escritor-ouvinte” ao final da narrativa tem sua identidade revelada: “Carlos Fuentes”. Essa personagem inicia o texto como um mero ouvinte e encerra-o como o próximo “contador” das histórias, invertendo, assim, sua posição. E, ao mesmo tempo em que não quer herdar essa “narrativa”, temendo “ser el narrador de esta historia sobre los Heredia” (p. 213), “Carlos Fuentes” deseja “conocerla completamente para transmitirla, completamente, a otro” (p. 213). A analogia entre essas duas palavras, Heredia e herança, não parece ser casual: toda história contada é uma herança recebida que, mais cedo ou mais tarde, deverá ser novamente transmitida. “Carlos Fuentes” passa sua “herança” adiante e seus leitores terão que fazer o mesmo, completando novamente o ciclo de toda narrativa¹⁹. Essa herança intitula-se *Una familia lejana*.

Talvez resida nessas questões temporais a razão principal do agrupamento dessas obras sob o título “El mal del tiempo”. Em *Aura*, é o tempo que parece ter faltado ao general Llorente para que ele completasse suas memórias, resgate de fatos no tempo e tentativa de deixar “algo” para o futuro. É contra esse mesmo tempo que Consuelo luta ao contratar o jovem historiador para completar e publicar a obra do marido. Ela também não quer ser esquecida e talvez por meio de sua jovem e bela sobrinha acredite perpetuar a si mesma. Montero, por sua vez, como um historiador, busca por meio da escrita resgatar um período histórico, trazer à memória coletiva lembranças que lhe foram “negadas”.

Cumpleaños já tem em seu título a marca da passagem do tempo. George se vê em diferentes momentos do tempo como diferentes pessoas. Um tempo difuso e intermitente parece ser a maldição do protagonista.

¹⁹ Não por acaso o narrador revela-se um homônimo do próprio “autor”. Será mais um duplo? “Por su otra vida, Fuentes, por su vida adyacente.” (Carlos FUENTES. *Una familia lejana*. 1980, p. 214).

O velho conde Branly, em *Una familia lejana*, busca, desde o início do relato, entender o que ocorreu em outro tempo, compreender os acontecimentos de sua infância no *Parc Manceau*. Ele parece vislumbrar outras possibilidades de concretização para aqueles fatos que o marcaram tanto; arrepende-se e busca corrigir-se, quer voltar no tempo. Já o arqueólogo Hugo assemelha-se a um guardião do passado, e luta contra a ação do tempo sobre as coisas, luta para manter a memória. “Carlos Fuentes”, por sua vez, figura como o responsável por passar adiante essa memória, ele é o contador, o herdeiro da história dos Heredias.

O contador, o herdeiro, mobilizou diversas fontes literárias para compor *Aura*, assediando o leitor com seus “duplos literários”; são eles que se vislumbram a seguir.

3. *Aura* e seus duplos: as fontes de Fuentes

“Haverá um livro sem pai, um volume órfão nesse mundo? Um livro que não seja descendente de outros livros? Uma única página de livro que não seja descendente da grande árvore genealógica da imaginação literária da humanidade? Haveria criação sem tradição? E também, será que a tradição poderia sobreviver sem a renovação, sem uma nova criação, sem um novo florescimento da eterna narrativa?” Carlos Fuentes

Publicada em 1962, juntamente com *La muerte de Artemio Cruz*, *Aura* é considerada por Bella Josef²⁰ como a melhor prosa lírica de Carlos Fuentes. O próprio autor mexicano diversas vezes manifestou seu especial carinho por essa novela.

Talvez por isso, muitos anos depois de sua primeira edição, Fuentes tenha dedicado à novela um ensaio no qual revela quais teriam sido as fontes de inspiração, a gênese de sua obra dileta. Nesse pequeno texto, intitulado “Como escrevi um de meus livros” (1989), o escritor alude às origens tanto “reais” como literárias de sua composição, destacando ainda a questão do desejo e o modo como esse sentimento move, de maneiras diversas, as personagens de diferentes romances, até culminar na peculiar voz narrativa de *Aura*: a segunda pessoa do singular, o *tú*, que “estrutura o desejo”²¹.

Com respeito às inspirações “reais”, Fuentes reporta-se ao reencontro com uma namorada de sua adolescência e à noite em que conhece pessoalmente a cantora lírica Maria Callas. Em ambas as situações, o autor reflete sobre as mudanças causadas pela ação do tempo, não só no que diz respeito ao aspeto físico, ou à personalidade dessas duas mulheres. Fuentes percebe que também ele próprio, de certa forma, tornou-se outro. E, principalmente, é tocado pelo modo como Callas tornou idênticas, em uma única personagem de suas óperas, condições opostas como a juventude e a velhice, a morte e a vida.

²⁰ Bella JOSEF. Carlos Fuentes: História e identidade, p. 6.

²¹ Carlos FUENTES. *Eu e os outros: ensaios escolhidos*, p. 61.

No âmbito literário, as fontes diretas ou indiretas parecem ter sido muitas. Durante a elaboração da novela, Fuentes manteve um estreito contato com o cineasta Luis Buñuel, e por seu intermédio conheceu narrativas japonesas dos séculos XVII e XVIII. Nessas narrativas, casais por longo tempo separados, a despeito da velhice ou da morte, reencontram-se²², tamanha a força do desejo que os move.

Além dessas narrativas, *Aura* teria fontes bem mais específicas, como *Os papéis de Aspern* (1909), do estadunidense Henry James; *Grandes Esperanças* (1861), do inglês Charles Dickens; *A Dama de Espadas* (1834), do russo Alexandre Pushkin. Todos esses romances possuem um trio de personagens bastante semelhante: uma senhora de idade avançada, uma bela moça e um jovem rapaz. Além disso, neles o jovem é uma espécie de intruso que deseja algo que somente a anciã pode dar-lhe; a moça, por sua vez, é sempre uma impostora que também precisa retirar ou saber algo antes do falecimento da velha senhora. Fuentes (1988, p. 54) ressalta que em *Aura* haveria, no entanto, uma inversão, na medida em que a jovem e Consuelo seriam a “mesma pessoa” e ambas “arrancam o segredo do desejo do peito de Felipe”.

Há ainda mais uma característica que reúne essas obras: em todas elas a anciã parece figurar como uma espécie de feiticeira. Por essa razão, para o escritor mexicano, as personagens descenderiam de alguma maneira da feiticeira medieval do francês Jules Michelet²³. E, como não podia deixar de ser, sua antepassada mais antiga seria Circe, “deusa da metamorfose”, para quem não há cisão entre o corpo e o espírito, a matéria e a carne, o presente e o passado.

Na contramão de Carlos Fuentes, Ignacio Trejo Fuentes, em “Los años con Carlos Fuentes (la envidia, la tiña y esas cosas)” (2000), busca de maneira pormenorizada salientar as diferenças, e não mais as semelhanças, entre essas obras e *Aura*. Ignacio Trejo parece contestar certo grupo de críticos que não dariam o devido

²² Uma dessas narrativas é o conto “A casa entre os juncos”, escrito por Ueda Akinari no século XVIII. O primeiro contato de Fuentes com essa narrativa teria ocorrido por meio de sua adaptação cinematográfica realizada pelo também japonês Kenji Mizoguchi: *Ugestsu Monogatari (Os contos da lua nova depois da chuva)*. Quatro anos depois, o escritor mexicano descobre uma narrativa que teria sido escrita cem anos antes do conto de Akinari. Hiosuishi Shoun publica em 1666 “A cortesã Miyagino”, no qual a necrofilia substitui a feitiçaria como possibilidade para a união do casal.

²³ Embora Fuentes não especifique a qual das obras de Michelet se refere, provavelmente trata-se de *A feiticeira* (1862).

valor à obra ficcional de Fuentes²⁴, considerando que *Aura* seria até mesmo mero plágio de *Os papéis de Aspern* de James.

As narrativas se organizam segundo convenções literárias distintas. *Aura* é um texto fantástico para o qual certa ambigüidade é fundamental. Filia-se ao grupo de obras de Fuentes nas quais a “tradição quixotesca” é mais explícita, na medida em que, sem exatamente prescindir da realidade cotidiana, elas a põem em xeque. Seus signos não possuem significados unívocos, mas múltiplos, evanescentes e fugidios. *Os papéis de Aspern*²⁵, por sua vez, formam parte de um conjunto de textos realistas do século XIX, nos quais as palavras representam as coisas; seu universo ficcional é correlato à realidade cotidiana.

Apesar dessas disparidades, a trama das duas histórias é bastante similar. Em *Os papéis de Aspern*, um editor norte-americano, estudioso da obra do já falecido poeta Jeffrey Aspern, narra sua tentativa frustrada de obter documentos importantes que poderiam desvendar a morte prematura do poeta. O editor busca por muito tempo estabelecer contato com Juliana Bordereau, que na juventude teria sido amante de Jeffrey. Em virtude dessa estreita ligação, ela possuiria cartas que poderiam ser esclarecedoras. Como a senhora, a essa altura em uma idade bastante avançada, 150 anos, não responde às cartas do crítico, este se desloca até Veneza. Na cidade italiana, Juliana vive com sua sobrinha Tina em um palacete em ruínas.

O editor, fingindo ser um escritor, aluga por uma soma exorbitante um dos muitos quartos do palacete para supostamente escrever durante sua estada na cidade. Seu plano consiste em ganhar a confiança das senhoras para “roubar” os papéis de Aspern. Passam-se muitos meses. Juliana, sempre reclusa, chega a mostrar-lhe um antigo retrato do poeta com o intuito de vendê-lo. A anciã parece querer garantir a subsistência de sua sobrinha, depois de seu falecimento. Numa última tentativa de realizar seu intento, o editor invade sorrateiramente o quarto da anciã, mas esta o surpreende em pleno delito. Ele faz então uma breve viagem antes de regressar ao seu país e, nesses poucos dias em que está fora, Juliana falece e as esperanças do editor renovam-se. A srta. Tina, contudo, propõe-lhe casamento em troca das cartas. Embora

²⁴ Para o pesquisador em questão, a literatura mexicana divide-se em duas fases distintas: a. C e d. C: Antes de Carlos Fuentes e depois de Carlos Fuentes. Contudo, essa opinião parece não ser unânime.

²⁵ Henry JAMES. *Os papéis de Aspern*. Trad. Maria Luiza Penna. São Paulo: Global, 1984.175 p.

chegue a pensar seriamente em aceitar o acordo, o editor não se decide. Tina, talvez por sentir-se rejeitada, queima as cartas. Muito tempo depois desses fatos, o narrador lamenta a perda dos papéis; apenas o retrato de Jeffrey Aspern em seu escritório o faz recordar a aventura.

Ignacio Trejo Fuentes (2000) ressalta que, ao contrário do que ocorre na obra de Fuentes, em *James* não há dados suficientes que atestem que Juliana seja uma bruxa; nem sua idade avançada, nem o isolamento em que vivia seriam suficientes para garantir-lhe o título. Além disso, ainda que Juliana manipule Tina, as duas são pessoas distintas e não há um processo de duplicação como em *Aura/Consuelo*. A estrutura do relato também é bastante diferente. Em *James*, a ação percorre vários anos até chegar ao presente, a partir do qual o narrador conta sua aventura. Nela, envolvem-se, além do próprio protagonista-narrador, Juliana, Tina, a “empregadinha” das senhoras, o criado do narrador, o médico da família e amigos distantes de Juliana. Em *Aura*, são apenas três dias, intensos, misteriosos, nos quais Felipe “contracena” apenas com Consuelo e sua suposta sobrinha. A narrativa de *James* possui uma voz identificável e definida: o próprio editor, ainda que jamais se venha a saber seu nome. Por sua própria conta e risco, ele “invade” a casa de Juliana, e algum tempo depois relata de modo tradicional sua peripécia. Felipe, por sua vez, é “chamado” ao velho casarão de Consuelo; uma vez lá, deixa-se seduzir pela jovem e pelo alto salário. O leitor de Carlos Fuentes não sabe como termina a aventura de Felipe. A peculiar voz narrativa em segunda pessoa do singular é bastante ambígua, ainda que se possa especular, como o faz Ignacio Trejo (2000, p. 96), que “es un Felipe más viejo y más sábio que se dirige al joven Felipe Montero”.

Vale acrescentar às reflexões de Ignacio Trejo (2000) algumas considerações sobre o papel das memórias nas narrativas, ainda que nas duas elas funcionem igualmente como um pretexto para o encontro entre as personagens. *Os papéis de Aspern* parecem ser as memórias de um editor que buscou de todas as formas e a qualquer preço as memórias do poeta Jeffrey Aspern, mas cuja busca foi frustrada por Juliana, que protegia as cartas do amante. Tanto o narrador quanto o leitor de *James* não chegam a saber nada sobre o conteúdo das cartas, ao contrário do leitor de *Aura*, que tem acesso a pequenas transcrições, resumos e críticas das memórias do general Llorente. Enquanto o protagonista de *James* parece apenas satisfazer uma curiosidade intelectual, Felipe busca na finalização das memórias do “outro” a possibilidade de

custear sua própria obra. Em *Aura*, as memórias parecem gerar a união das personagens; na obra de James, apenas a separação: Tina desejou em vão casar-se com o suposto editor, mas Felipe parece terminar na cama de Consuelo.

Grandes esperanças (1861), de Charles Dickens, assim como *Os papéis de Aspern*, pertencem a uma convenção representativa distinta da tradição fantástica da qual *Aura* faz parte. Em *Grandes esperanças*²⁶, os acontecimentos da história são o mais relevante. Trata-se, como em James, de uma obra que forja uma ilusão “realista”, estruturada por meio de uma seqüência causal e um enredo cronológico. Além disso, longe de se fazerem sentir as ambigüidades ou hesitações próprias da dimensão fantástica, todos os pequenos mistérios são lentamente desvendados ao longo da extensa trama da qual fazem parte diversos personagens.

De modo similar a *Os papéis de Aspern*, a obra de Dickens possui um narrador-protagonista, Pip, que depois de muitos anos decide relatar alguns acontecimentos de seu passado. Essa distância temporal possibilita-lhe uma visão ampla dos acontecimentos, ao mesmo tempo em que imprime certa carga de objetividade à narração.

Pip perdeu os pais muito cedo e por isso foi criado pela irmã mais velha. Desde sua infância é apaixonado por Estela, filha adotiva da rica solteirona srta. Havsham. Na adolescência, passa a receber uma misteriosa ajuda financeira para tornar-se “cavalheiro”. Como o mensageiro dessa ajuda é o advogado da srta. Havsham, Pip passa a acreditar que essa velha senhora o auxilia financeiramente para que ele um dia possa alcançar uma ascensão social que facilite seu projeto de unir-se a Estela. No entanto, apesar dessas mudanças de ordem material, Estela casa-se com outra pessoa, desprezando o amor do protagonista-narrador.

A essa altura da narrativa, Pip descobre uma série de fatos importantes: não era a srta. Havsham quem o ajudava; seu misterioso benfeitor é o Sr. Próvis, um fugitivo da polícia que ele próprio teria socorrido quando criança. Além disso, o Sr. Próvis seria o pai biológico de Estela, a quem julgava morta desde criança, e a mãe desta trabalharia para o advogado da srta. Havsham (esse mesmo advogado havia dado a criança para adoção e posteriormente se encarregara de repassar o dinheiro enviado pelo “fugitivo” a Pip). O benfeitor teria sido preso por envolver-se com os negócios escusos do Sr.

²⁶ Charles DICKENS. *Grandes Esperanças*. Trad. José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. Rio de Janeiro: F. Alves.1982.452 p.

Compeyson, que, por sua vez, teria abandonado a srta. Havsham no altar, a mando do meio-irmão desta, Arthur, que, magoado com a “injusta” divisão de uma herança, teria querido puni-la.

A srta. Havsham parece educar Estela de modo que a jovem, de alguma maneira, vingue por ela a desilusão amorosa vivida anos antes. Ao perceber que o temperamento frio e cruel da moça a afasta de Pip, a srta. Havsham suicida-se.

Diante dessas desilusões, Pip passa a dar menos valor a questões materiais e aproxima-se novamente de sua família humilde. No regresso de uma longa viagem de negócios, Pip reencontra uma Estela bastante distinta da jovem insensível que era. A trama se encerra com uma alusão à provável união do jovem casal.

As três personagens principais de *Grandes esperanças* guardam muitas semelhanças com as personagens de *Aura*. A srta. Havsham, embora cinquenta anos mais jovem que Consuelo, também possui um escuro e lúgubre casarão, parece nunca ter tirado seu vestido de noiva desde que fora abandonada no altar, o que lhe confere um ar de loucura e extrema melancolia; e ambas, por razões distintas, perderam os homens a quem amavam. Estela, como Aura, é jovem e bela, mas igualmente manipulada pela personagem mais velha. O próprio Pip, como Felipe, é uma espécie de “ingênuo invasor” que penetra em um universo essencialmente feminino. Contudo, o personagem de Dickens parece buscar o amor, questões financeiras seriam apenas um meio para atingi-lo, e a escritura dessas aventuras, o resgate de uma memória pessoal. Felipe, por sua vez, parece movido inicialmente pelo salário que possibilitaria a recuperação de uma memória coletiva, representada pelas crônicas dispersas da conquista da América que desejava reunir e estudar; no entanto, o jovem termina por apaixonar-se pela pupila da senhora de olhos verdes. A dimensão amorosa em Dickens é o foco principal; em Fuentes, do ponto de vista de Felipe, o amor pode ser visto como o desvio do seu plano inicial: dedicar-se a sua própria obra.

O mais antigo texto que faz parte da gênese de *Aura* é *A Dama de espadas*²⁷ (1834), do russo Aleksandr Púchkin. Esse pequeno conto não possui um narrador-protagonista, como as duas obras anteriores. O narrador, cuja voz narrativa constitui-se na terceira pessoa, comenta onisciente e onipresente as ações das personagens; faz recuos e avanços no tempo: ora retrocede, para dar informações importantes acerca do

²⁷ Aleksandr PÚCHKIN. *A dama de espadas*. Trad. Álvaro Moreira. São Paulo: Martin Claret, 2006. 161 p

passado das personagens, ora adianta-se no relato, atiçando assim a curiosidade do leitor.

Apesar dessa diferença, *A Dama de espadas* é o único a formar parte de uma tradição de textos fantásticos, compartilhando com *Aura* não apenas a estrutura triangular das personagens principais, mas também a convenção representativa. Em ambas as narrativas o sonho funciona como um dos procedimentos geradores de ambigüidade; os protagonistas, ambiciosos e “imaginativos”, não estão seguros do que vêm, além de parecerem apenas joguetes nas mãos de uma velha senhora.

A trama da obra russa, como *Aura*, é bastante concisa. O ambicioso Herman busca “o segredo que lhe traria fortuna” (p.150): uma combinação de três cartas de baralho supostamente infalíveis. O oficial de Engenharia toma conhecimento da existência desse segredo por Tomski, cuja avó, a condessa Ana Fedotovna, teria em sua juventude saldado uma dívida de jogo ao fazer uso da seqüência. Depois disso, o jovem passa a vigiar obsessivamente a casa da condessa. Movido pelo propósito de aproximar-se da velha senhora, seduz sua dama de companhia, a bela Lisaveta Ivánovna. Passa a enviar-lhe cartas apaixonadas, além de estar todos os dias ao pé de sua janela. Ao cabo de três semanas, a moça, rendida, marca um encontro em seu próprio quarto. No dia combinado, em vez de esperar o regresso da jovem, Herman esconde-se no quarto da condessa. Quando suas criadas deixam-nos a sós, ele repentinamente passa a exigir dela a indicação das três cartas. Antes de falecer, talvez de susto, a senhora consegue apenas afirmar que tudo não passava de uma brincadeira. Morta sua benfeitora, Lisaveta não tem outra alternativa a não ser ajudar a Herman a sair do casarão, sob pena de ser acusada de cúmplice.

A partir daí, começam os fatos estranhos. O jovem “assassino” vai aos funerais da condessa e ao olhar pela última vez para seu rosto “de súbito, teve a impressão de que a defunta fixara nele um ar de zombaria, piscando um olho” (p. 153). Aturdido, Herman acorda durante a noite desse mesmo dia, quase no mesmo horário da morte da condessa, e recebe a visita do suposto fantasma de Ana. A condessa lhe diz que fora forçada a atender seu pedido, revelando-lhe a famosa seqüência (três- sete- às) sob três condições: usar uma carta por dia, não jogar nunca mais e, por fim, casar-se com Lisaveta.

Herman, obcecado pela combinação, escolhe um dos salões de jogos mais conhecidos de São Petersburgo. Aposta toda a pequena e “intocada” fortuna deixada por

seu pai. Ganha no primeiro dia, ganha no segundo, porém no terceiro “equivoca-se”. Entre duas opções de cartas, a dama de espadas ou o às, acredita ter escolhido a última, conforme a indicação da condessa, mas a carta eleita é a dama: “tinha a impressão de que a dama de espadas piscava o olho e lhe sorria com um ar de zombaria. Reconheceu, com horror, uma semelhança alucinante entre a dama de espadas e a defunta condessa ...” (p.158).

Enganado e vingado pelo fantasma da velha senhora? Ou mera vítima de suas próprias obsessões? O desfecho de Herman leva a considerar a segunda hipótese: enlouquecido, em um hospício, ainda repete constantemente a seqüência “infalível”. Além disso, ao longo do pequeno conto, o narrador fornece pequenas pistas da personalidade doentia desse personagem: “Pouco comunicativo, ambicioso (...). Sob a calma artificial ocultava paixões violentas, uma imaginação desordenada (...) Jogador de nascença nunca tocara numa carta... (p. 140)”. Um conhecido seu descreve-o a Lisaveta como “um herói de romance (...) perfil de Napoleão e alma de Mefistófeles (...) pelo menos três crimes na consciência” (p. 149).

A dimensão de insanidade no personagem russo contrapõe-se à suposta ingenuidade do jovem historiador mexicano. Além disso, um é movido por um projeto intelectual e o outro busca fortuna. Enquanto Herman apenas “usa” a dama de companhia para infiltrar-se na casa da condessa, Felipe parece se apaixonar por Aura, ou melhor, parece ser seduzido por ela, invertendo assim o jogo entre vítima e algoz, como já havia alertado Carlos Fuentes.

Ambas as pupilas, belas e jovens, seduzindo ou deixando-se seduzir, são igualmente espécies de cativas ou protegidas de uma velha senhora. Contudo, Lisaveta Ivanóvna, ao contrário de Aura, “esperava com impaciência um libertador que lhe partisse as correntes” (p.139) e vira em Herman essa possibilidade. Como esse plano não dá resultado, casa-se com outro. Ironicamente, adota uma pupila, tornando-se também uma espécie de “benfeitora”, conferindo certa circularidade à narrativa.

Ana Fedotovna possui algumas semelhanças com Consuelo: viúva e bastante idosa, também habita um casarão antigo; fora extremamente bela na juventude, possuindo ainda um apego tanto à moda como aos costumes de sua época. Contudo, estabelece uma relação bastante distinta com o protagonista masculino: Herman “invade” sua casa em busca de um suposto segredo e Ana parece transformar-se depois em um fantasma vingador e zombeteiro. Consuelo, por sua vez, contrata Felipe e impõe-

lhe a condição de viver em seu palacete. Fuentes acrescenta ainda um caráter mais sobrenatural a Consuelo, ao fazer de Aura uma espécie de variante de sua personalidade e ao disseminar, ao longo de sua trama, vestígios de bruxarias e rituais macabros, ausentes em *A Dama de espadas*.

Esse código da bruxaria parecer ter sido retirado da obra do francês Jules Michelet: *A feiticeira*²⁸, único texto não ficcional a contribuir na composição de *Aura*. Sua primeira publicação data de 1862, exatamente 100 anos antes da obra mexicana. Trata-se de um texto histórico baseado em uma série de autos judiciais e processos inquisitórios, no qual seu autor investiga a trajetória da figura da feiticeira ao longo de 500 anos. De mulher, espécie de curandeira e sacerdotisa, ela passa a demônio e noiva de satã. Seu último “pagamento” teriam sido as fogueiras da inquisição. Michelet utiliza uma linguagem bastante agradável, quase como um hábil romancista, narra diversas histórias e descreve rituais “mágicos”.

A primeira evidência da estreita relação entre os dois textos está na epígrafe de *Aura*, retirada da introdução da obra de Michelet. Na tradução para o português de *A feiticeira* lê-se: “O homem caça e combate. A mulher trama, imagina, engendra sonhos e deuses. Em certos dias é vidente; tem a asa infinita do desejo e do sonho...” (p. 29)²⁹.

Os nomes das personagens de Fuentes também podem ser encontrados no texto do historiador francês: Llorente é o autor de *Inquisition d’Espagne*, uma das principais fontes documentais da obra (p. 8); Saga, o nome da pequena coelha da anciã, e pode remeter ao antigo nome dado às curandeiras, *saga* ou mulher *sábia* (p. 30); “aura” seria uma espécie de brisa que acompanha Satã (também chamado de Príncipe do vento, p. 100), ou ainda a brisa que penetraria no corpo das mulheres possuídas pelo demônio (p. 46); Felipe é o mesmo nome proferido durante o sabá, missa negra das feiticeiras³⁰ (p. 127); e, por fim, Consuelo pode ser uma referência às *consoladoras*³¹ ou a um papel específico da mulher na sociedade medieval (consolar). Pode ser ainda uma referência a

²⁸ Jules MICHELET. *A feiticeira*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 276 p.

²⁹ Em *Aura* consta: “El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasia, 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... Jules Michelet” (p. 7).

³⁰ Michelet conjectura que a escolha desse nome e não outro talvez se deva a uma referência ao rei Felipe de Valois, que teria, entre outras atrocidades, dado início à guerra de cem anos com os ingleses. (Michelet, 1992, p. 128)

³¹ Trata-se de uma família de plantas e ervas usadas pelas feiticeiras para os mais diversos fins (Michelet, 1992, p.106)

Consuelo, mulher que ingenuamente teria acreditado ser possível a reaproximação entre Deus e o Diabo (p. 273).

Além disso, a presença constante da cor verde nas cortinas do casarão, nos olhos e nas roupas de Aura pode ser solidária da cor do “Príncipe do mundo”, que Michelet (1929, p. 81) informa também ser verde. Os rins, única dieta no casarão, podem aludir a um antigo encantamento em que a dama buscava reacender o amor no coração de seu amante: “Sobre seus rins, a feiticeira instala uma base, um forninho, e faz cozer ali o bolo...” (p. 116). O sacrifício “del macho cabrío” na obra de Fuentes poderia remeter ao sacrifício de um bode no dia de São João (1º de maio), que forma parte das muitas festividades ligadas aos sabás (p. 121).

Sem falar da “partenogênese”: capacidade das feiticeiras de conceber sem a participação masculina,³² que explicaria a misteriosa semelhança entre a sobrinha e a tia e, principalmente, o ritual realizado pelas viúvas, que traria seus falecidos maridos de volta. Tal ritual inclui colocar seus talheres à mesa, acariciar uma roupa do falecido, vestir-se de noiva, beber vinho e deitar-se³³ a sua espera, procedimentos a que Consuelo parece ter obedecido.

Apesar de todas essas intertextualidades ou coincidências, *Aura* alcança certa originalidade que possibilitaria ao seu eventual leitor prescindir do conhecimento ou mesmo do exame detalhado de seus “duplos” literários. Há na obra de Fuentes características quase ausentes nos textos com os quais dialoga. A atmosfera ambígua resultante de uma forte carga simbólica e sugestiva é bastante acentuada em *Aura*, ainda que também ocorra em menor grau em *A dama de espadas*. Contudo, a voz narrativa em segunda pessoa e a alternância entre o presente e o futuro do indicativo são próprios de Fuentes.

Viqueira, em “Estudio de las fuentes de *Aura* de Carlos Fuentes” (1967), destaca ainda outras características que conferem autenticidade ao texto: o entrecruzamento da realidade com o sonho, a magia, a irrealidade: o casarão “inabitável”, com suas cortinas verdes, sua maçaneta em forma de cachorro, cheirando a umidade e podridão, aludiria a

³² “Sozinha, ela [a feiticeira] concebeu e deu à luz. Quem? Outra ela mesma, que se lhe assemelha a ponto de com ela se confundir.” (Michelet, 1992, p. 34).

³³ “Vais tirar o luto e vestir seu traje de núpcias. O lugar dele à mesa estará posto, mas ele não virá. Vais dizer a canção que fez para ti, que tantas vezes te repetiu, mas ele não virá. Vais tirar do baú a última roupa que usou, vais beijá-la. E então dirás: ‘Tanto pior para ti se não vens!’ E, sem demora, bebendo esse vinho amargo, mas de profundo sono te deitarás como noiva. Então, com certeza, ele virá.” (Michelet, 1992, p. 95)

um mundo “diabólico”. A misteriosa Aura, “hálito infernal”, com seus olhos verdes hipnotizantes como o movimento das marés, parece ser a “consoladora” do pobre e ingênuo Felipe. O jovem enfeitiçado ou encantado, deixa-se arrastar por uma espécie de premonição ou intuição, e penetra nesse estranho lugar, de onde parece não lhe ser possível escapar, e onde talvez permaneça preso em um sonho com Consuelo ou na memória de Llorente.

Todas essas particularidades, somadas ao diálogo com os diferentes textos, possibilitam interpretações diversas. No cerne dessas leituras, o ponto de destaque parece ser a narração em segunda pessoa e os processos duplicadores. Algumas pesquisas dedicadas à novela buscam desvendar o sujeito da trama, revelando a quem pertenceria o “eu” que supostamente esconde-se atrás do “tú”, ao mesmo tempo em que analisam os paulatinos processos de duplicação.

4. *Aura*, possibilidades interpretativas.

Santiago Rojas, em “Modalidad Narrativa en *Aura*: Realidad y enajenación” (1980), ainda que não ignore análises anteriores feitas a partir de óticas distintas da sua, centra sua análise de *Aura* em apenas uma leitura da voz narrativa em segunda pessoa e, por meio de seu apurado exame, também interpreta a presença dos duplos. Para Rojas, a obra é antes de tudo “una admirable historia de amor, sublime y macabra” (p. 491), na qual Felipe Montero é apenas um falso protagonista. Consuelo seria a bruxa que enfeitiça, a mente enlouquecida que, oculta e dissimulada atrás da voz narrativa em segunda pessoa, “se dirige a la consciencia o al subconsciente del joven traductor” (p. 492), e é com essa força hipnótica que comanda suas ações. Tanto *Aura* como Felipe não passariam de criações imaginárias, bonecos manipulados pela viúva. A primeira serviria para “perpetuar la ilusión de belleza y juventud”, e o segundo, para “eternizar (...) el sueño de amor y pasión” (p. 496).

Nessa mesma perspectiva, Eduardo Thomas Dublé, em “Hechicerías del discurso narrativo latinoamericano: *Aura* de Carlos Fuentes” (1998), e Maria Aparecida Silva, em “El simbolismo erótico en *Aura*” (2005), salientam questões histórico-sociais, bem como a intertextualidade que *Aura* estabelece com outras obras literárias, particularmente *A feiticeira* de Jules Michelet.

Em Silva (2005), a voz narrativa é considerada do ponto de vista mágico-religioso. A autora lembra ainda que muitos dos povos antigos usavam a segunda pessoa para referir-se às forças sagradas; portanto, Felipe é interpretado, de modo análogo a Rojas (1980), como uma espécie de vítima de um feitiço habilmente planejado pela anciã.

Dublé (1998) também entrelaça a segunda pessoa a processos de feitiçaria engendrados pela “bruxa” Consuelo e destaca ainda o papel da linguagem escrita na concretização do objetivo da anciã. Para que Felipe se identifique com o general Llorente, é imprescindível que ele leia as memórias do falecido. A identificação do jovem com o mundo do “outro” culmina na fusão de ambos. Essas passagens do romance remeteriam à difícil relação dos povos latino-americanos com o continente europeu, já que aqueles estão divididos entre a necessidade premente de fundar sua

própria identidade e a de identificar-se de forma alienante com o velho mundo; nesse sentido, a bruxa simbolizaria, para Dublé, “una consciencia en conflicto consigo misma...” (p. 6).

No entanto, há um conjunto maior de estudos críticos que examinam a narração em segunda pessoa da obra de Fuentes sob outro aspecto. Para esses autores, o sujeito do enunciado coincide com o sujeito da enunciação, ou seja, por trás do “tú” descortina-se o “eu” do próprio Felipe Montero.

Entre esses pesquisadores, há quem seja bastante categórico. Charleen Merced, por exemplo, em “La percepción del tiempo y el espacio en *Aura*” (2005), sem mais, afirma: “*Aura* está escrita en segunda persona, lo que sugiere un estado de mente alterado del personaje principal, Felipe, pues, suponemos que se ve fuera del cuerpo” (p. 1). Já a pesquisadora Glória Durán, em “La bruja de Carlos Fuentes” (1972), ao investigar a reincidência da figura mítica da bruxa em inúmeras obras do autor, acredita que “se pude explicar facilmente” esse “truque estilístico” de *Aura* com base na teoria da reencarnação. O “tú” seria o próprio Felipe, que, sendo a reencarnação de Llorente, relata em um futuro “inevitável” fatos que já teriam lhe ocorrido.

Emilio Bejel e Elizabethann Beaudin, em “*Aura* de Carlos Fuentes: la liberación de los espacios simultaneos” (1978), seguem essa mesma linha interpretativa. Contudo, seu estudo está atrelado a uma reflexão mais ampla acerca da convenção representativa da qual *Aura* faria parte. Com o intuito de subverter a tradição “realista” em literatura, Fuentes violaria tanto a relação pronominal eu-tu como as relações espaço-tempo, desfazendo a unidade do sujeito e a cronologia linear – ambos fundamentos do “efecto de realidad del signo aceptado” (p. 465) proposto pelo “realismo burgues”.

Uma das rupturas com a tradição realista está relacionada, portanto, à narração em segunda pessoa. Para esses pesquisadores, o “tú” é proferido pelo próprio Felipe Montero, que, numa espécie de auto-enfoque, é ao mesmo tempo personagem e narrador: “Felipe habla a sí mismo sobre sí mismo, se convierte en sujeto de la enunciación y a la vez que es sujeto del enunciado” (Bejel e Beaudin, 1978, p. 469). Ocorreria uma espécie de subversão das convenções realistas, na qual o “tú” terminaria por tornar possível a “simultaneidad de ‘personas’ que se desdobl原因 y multiplican en vez de reducirse”. Felipe é ele próprio, mas seria ao mesmo tempo o jovem general Llorente; esse “tú” integraria tanto o futuro inevitável de Felipe, como o passado já sabido do general e, por fim, o “eu”, emissor da mensagem.

Além dessa ruptura pronominal, Bejel e Beaudin (1978) destacam desvios espaço-temporais em desacordo com as lógicas do “realismo”: Aura seria Consuelo quando jovem; portanto, não deveriam dividir o mesmo espaço, tampouco o mesmo presente temporal; Felipe, sendo o Llorente jovem, não poderia contracenar com Consuelo, uma vez que ele seria apenas contemporâneo da jovem Aura; e, por fim, Felipe não poderia ler o passado de Llorente, visto que este seria seu próprio futuro.

Em suma, em busca do preenchimento da lacuna acerca do destinatário e da origem do relato impressa pela segunda pessoa, formam-se duas vertentes na crítica de *Aura*. Ambas oscilam, dentro do próprio universo ficcional forjado por Fuentes, entre um ou outro sujeito enunciativo.

A primeira dessas linhas considera a narração em segunda pessoa uma espécie de “feitiço”; o sujeito enunciativo seria a própria Consuelo e a novela seria, ela mesma, um ato de feitiçaria. Dessa linha fazem parte estudos como o de Santiago Rojas, de Eduardo Thomas Dublé e de Maria Aparecida Silva.

Para a segunda vertente, o sujeito enunciativo coincide com o protagonista da trama, de modo que a novela se concretiza como uma longa auto-análise do personagem, um desdobramento de sua consciência. Destacam-se as pesquisas de Charleen Merced, Glória Durán e de Emilio Bejel e Elizabethann Beaudin.

Entretanto, pode-se considerar o narrador de *Aura* independentemente de sua identidade fictícia – ou seja, sem procurar decidir se Consuelo ou Felipe é o “eu” camuflado na segunda pessoa – nesse sentido ele não deixaria de ser o “senhor” da trama: “manifestación textual del poder creador y profético del lenguaje narrativo” (Dublé, 1998, p. 4). Por esse terceiro viés, a narração em segunda pessoa funcionaria como uma espécie de desvelamento dos processos ficcionais da criação literária uma vez que a novela denunciaria sua própria construção textual. Dublé acrescenta ainda que as oscilações entre o tempo presente e o futuro “constituyen expresiones del conocimiento y dominio totales que ejerce el creador sobre la historia que está creando” (1998, p. 4). Além disso, a segunda pessoa, com seu caráter imperativo, imprime um sentido de “determinación del destino” à trajetória do protagonista.

Esses “seres” atuam como atores em um palco recebendo instruções pormenorizadas de seu diretor, o narrador: “Lees y lees el aviso (...) Recoges tu portafolio y dejas la propina (...) Esperas el autobús, enciendes el cigarrillo (...) Me tes la

mano en el bolsillo... (p. 8)³⁴. Esse narrador explicita seu caráter de organizador do relato, regendo as mínimas ações do protagonista, criando longas cenas, silenciosas seqüências (p. 10):

Tocas en vano con esa manija, esa cabeza de perro de cobre, gastada, sin relieves; semejante a la cabeza de un feto canino en los museos de ciencias naturales. Imaginas que el perro te sonrío y sueltas su contacto helado. La puerta cede al empuje levisimo de tus dedos y 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

Felipe é paulatinamente “constituído” por meio de suas ações, e o mesmo parece ocorrer com as personagens femininas. O protagonista percebe cada pequeno movimento delas, ou seja, elas são como “imagens em movimento”, uma vez que quase nunca há referências diretas a seus pensamentos ou sentimentos: “La muchacha mantiene los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre un muslo: no te mira” (p. 17). Suas transformações parecem ser perceptíveis apenas no aspecto físico: “...la muchacha de ayer no podía tener más de veinte años; la mujer de hoy (...) parece de cuarenta: algo se ha endurecido entre ayer y hoy, alrededor de los ojos verdes...” (p. 45).

Esse caráter visual³⁵ da novela é reforçado pela predominância do tempo presente na composição das cenas. Esse presente poderia revelar que o universo ficcional constrói-se diante dos olhos do leitor no momento da leitura, que toda leitura se faz sempre a partir de um aqui e agora. Contudo, esse mesmo presente, sendo solidário à segunda pessoa, corrobora também as duas leituras anteriores.

Além dessas três possibilidades de leitura, as flexões verbais na segunda pessoa também apontam para o outro pólo da comunicação romanesca, e terminam por revelar a presença do interlocutor textual, aquele para quem se escreve: o leitor.

³⁴ Todas as citações de *Aura* foram retiradas da edição publicada pela Alianza Editorial. S.A., em Madrid, 1994.

³⁵ José Luis Martínez Morales, em “*Aura*, el espectro de la transgresión” (2000, p. 105), ao analisar os aspectos religiosos e mágicos da narrativa, aponta para a necessidade de “un estudio de lo iconico (...) pues tanto a Consuelo como a Aura en ciertos momentos se las identifica con imagenes”.

A primeira palavra, ou ordem, do narrador é “le e s”³⁶, em uma frase que pode ser interpretada como “Felipe, leia este anúncio” ou ainda “Leitor, leia esta história”. O leitor, sob esse aspecto, passa a ser, desde o início da trama, uma espécie de duplo do protagonista. Visto desse modo, o leitor de *Aura* desempenha um papel mais ativo que o de costume, ele parece poder viver, participar da aventura do outro, “estar na pele” do outro.

Contudo, esse outro, o personagem Felipe, sofreria um processo análogo. Lendo as memórias do general, o jovem protagonista parece quixotescaamente transformar-se também no herói de sua leitura, ele se torna o próprio Llorente e, como este, apaixona-se pela misteriosa Aura, que, por sua vez, também parece duplicar-se em Consuelo.

É esse procedimento narratológico que se analisa na segunda parte deste trabalho, atrelando-o apenas ao tópico do duplo, com o propósito de explicitar a presença da instância da leitura: do exame atento da constituição dos processos duplicadores nas personagens passa-se à análise do papel do leitor como duplo, buscando outros procedimentos textuais que corroborariam essa linha de análise. Como se verá, muitos pesquisadores destacaram o papel diferenciado do leitor de *Aura* tendo em vista as flexões em segunda pessoa.

Para encerrar a segunda etapa, os procedimentos narrativos utilizados por Fuentes serão vinculados a determinados artifícios próprios da literatura fantástica, particularmente de textos dos séculos XVIII e XIX, nos quais o papel do leitor é importante para o efeito fantástico. Busca-se, por meio desse contraponto, explicitar em que medida o escritor mexicano intensifica determinadas estratégias literárias já consolidadas. Esse recorte não ignora as demais possibilidades interpretativas; ao contrário, pretende somar-se aos trabalhos anteriores que analisam a narração em segunda pessoa sob outros aspectos, considerando que a existência de tantas possibilidades de leitura somente atesta a importância estética da obra.

³⁶ “Le e s e s e a n u n c i o : u n a o f e r t a d e e s a n a t u r a l e z a n o s e h a c e t o d o s l o s d í a s . L e e s y r e l e e s e l a v i s o . (. . .)”

(Fuentes, C. *Aura*. p. 8)

Parte II - As imagens duplas e a narração em segunda pessoa

1. A narração em segunda pessoa

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y lees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distraído dejas que la ceniza del cigarrillo caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este café sucio y barato. Tú leerás. (...) Recoges tu portafolio y dejas la propina. Piensas que otro historia dorjo ven en condiciones semejantes a las tuyas, ya ha leído ese mismo aviso, tomado la delantera, ocupado el puesto. Trata de olvidar mientras camina a la esquina... (Carlos Fuentes, *Aura*, p. 8)

Genaro J. Pérez, em seu artigo “La configuración de elementos góticos en ‘Constancia’, *Aura* y ‘Tlactocatzine, del jardín de Flandes’ de Carlos Fuentes” (1997), trata dos elementos góticos encontrados em três obras de Fuentes, e uma dessas obras é *Aura*³⁷. Ao analisar sua voz narrativa, o autor nota que o “lector sufre sin datos objetivos, fidedignos, por no tener un narrador fiable, objetivo”, ressaltando que esse artifício contribuiria “a que el lector se sienta partícipe de los eventos narrados” (p.16). Ressalva, contudo, “que los sucesos descritos podrían ser el resultado de una mente esquizofrénica y alucinada” (p. 17)³⁸.

Nessa mesma linha interpretativa, apenas esboçada por Pérez, caminham Esperanza Saludes, em “Correspondência entre tema e estilo em *Aura*” (1988), e Selma Calasans Rodrigues, em seu livro *O fantástico* (1988). Ambas assinalam o efeito de intimidade provocado pela narração em segunda pessoa entre leitor e protagonista, e,

³⁷ Por meio de uma abordagem sócio-psicológica, Pérez traça as origens do gênero gótico, inclusive no México, afirmando que algumas ficções de Fuentes poderiam ser consideradas neogóticas. *Aura* é analisada a partir dessa perspectiva. Pérez aplica o modelo do gênero gótico e explicita em que pontos a obra o transgide. Uma dessas transgressões seria a inversão do paradigma social, no qual o homem, e não mais a mulher, é o jovem desamparado, seduzido e sexualmente ameaçado; e, ao contrário da jovem virgem e pálida de antes, o homem, que agora protagoniza o romance, não escapa no final. Outros elementos inovadores de *Aura* seriam a não linearidade do tempo e o narrador em segunda pessoa do singular. Como elementos que a inscrevem na tradição gótica há: o cenário, que é típico desse gênero: um velho palácio escuro; a atmosfera mórbida; a abundância de objetos que remetem à magia; o sacrifício de animais; a palidez das mulheres; as dicotomias dentro/fora e luz/escuridão. O estudo de Pérez atinge seus objetivos na medida em que se propõe a analisar os elementos góticos de determinadas obras de Fuentes, recorrendo não só a procedimentos formais do texto, mas à história e ao contexto sócio-cultural. Quanto ao gênero em que seria melhor inserir a novela, essa questão será tratada por este trabalho no seu devido tempo.

³⁸ Interpretação análoga propõem Meyer-Minnemann em “Narración homodiegética y ‘segunda persona’: *Cambio de Piel* de Carlos Fuentes” (1986) e Ramón Magraris em “La llamada madriguera: *Aura*” (1988). No primeiro estudo, o narrador seria mero alter-ego de Felipe; entretanto, o autor busca analisar de forma detalhada essa ocorrência narratológica, tendo como corpus principal outro texto de Fuentes, *Cambio de Piel* (1967). Para Magraris, a segunda pessoa também é vista como alter-ego do protagonista que faz a si mesmo advertências e dá instruções acerca de sua conduta.

principalmente, a possibilidade de uma participação mais ativa daquele na história deste. Além disso, Rodrigues (1988) destaca que efeito semelhante era gerado pelo narrador em primeira pessoa nas narrativas fantásticas dos séculos XVIII e XIX³⁹.

Richard Reeve, em seu artigo “Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona. Un ensayo exploratório” (1972), também destaca que a narração em segunda pessoa possibilitaria ao leitor maior interação com o texto, na medida em que saltaria etapas da comunicação romanesca. Esses saltos ocorreriam porque a relação entre o leitor e o protagonista não estaria mediada por um narrador “tradicional”. O pesquisador contribui de maneira mais objetiva com a investigação dessa questão ao definir com maior rigor o chamado “narrador em segunda pessoa” e ao traçar um panorama histórico tanto de suas manifestações como de suas análises críticas.

Segundo Reeve (1972), suas primeiras manifestações surgem tanto em romances de língua inglesa como em língua espanhola⁴⁰. O primeiro deles seria *La Fontana de Oro* (1870), de Galdós, no qual o narrador faz uso da terceira pessoa do singular durante todo o relato e em apenas um parágrafo lança mão de uma narração na segunda pessoa do plural (vosotros). Em seguida, aparece um romance estadunidense intitulado *Thank you, Mr. Moto* (1957), escrito por John P. Marquand, no qual a mudança de pessoa é tão sutil e o uso da segunda pessoa do singular tão mínimo, que não seria notada pelos leitores menos atentos. Já o romance de mistério *How like a God*, escrito por Rex Stout em 1929 tem os capítulos principais narrados em segunda pessoa do singular, no tempo pretérito, constando a terceira pessoa do singular e o tempo presente apenas em suas páginas introdutórias; logo, este teria sido de fato o primeiro texto a fazer uso do narrador em segunda pessoa do singular, além de ser também o primeiro no qual a técnica é sustentada durante todo o relato.

A alternância de tempo e pessoa aparece em romances experimentais como *The Company She keeps* (1943) e na introdução do romance *The Brave Bulls* (1949), de Tom Leaen. Sem falar de Michel Butor, escritor francês, que em 1957 publica *La*

³⁹ Retoma-se, ao final deste capítulo, o paralelo entre os narradores típicos dos séculos XVIII e XIX das narrativas fantásticas e a peculiar voz narrativa em *Aura*.

⁴⁰ Ressalta-se que Reeve (1972) não trata de intervenções em segunda pessoa do singular, nas quais o narrador apenas dirige-se ao leitor por meio de expressões como: “Caro leitor” ou “e agora, meu amigo leitor?”, procedimentos muito utilizados nos romances dos séculos XVIII e XIX. Tampouco estuda casos nos quais o “tu” é utilizado para falar com outro personagem identificável no interior do relato.

modification. Como exemplos mais recentes, Reeve cita *Aura* (1962) e *La muerte de Artemio Cruz* (1962), outro romance de Fuentes. Entretanto, diferente de *Aura*, em *La muerte de Artemio Cruz* existem três vozes, a primeira, segunda e terceira pessoa do singular, razão pela qual não seria um verdadeiro romance em segunda pessoa do singular, já que o procedimento não é sustentado durante todo o romance.

Além disso, Reeve (1972, p. 78) acrescenta que a crítica literária nem sempre acompanhou devidamente as manifestações desse narrador e declara que, até a data de seu artigo, somente Edouard Dujardin (1931) tinha-se referido rapidamente a esse narrador ao tratar do monólogo interior. Depois, Booth (1969) e Uzzell (1964) destacam-no como “una posibilidad adicional” de narrar uma história. Mais tarde, Robert Humphrey, em seu artigo “La corriente de la consciencia en la novela moderna”, cita Edouard Dujardin, esclarecendo que nem sempre o uso do “tu” implica necessariamente uma narração em segunda pessoa. A presença marcada de um diálogo, ainda que o interlocutor não esteja presente, seria, para Humphrey, um solilóquio, e não o narrador em segunda pessoa propriamente dito. A partir disso, conclui: “El verdadero narrador en segunda persona emplea el ‘tú’ al hablar de si mismo” (p. 79), e exemplifica com as linhas iniciais de *Aura*: “Lees el anuncio. Parece dirigido a ti... Recoges tu portafolio y dejas la propina... Metes la mano en el bolsillo, juegas con las monedas de cobre’...” (p. 79).

Entretanto, mais do que a auto-referência explicitada por Reeve, o narrador em segunda pessoa de *Aura*, ambíguo e escorregadio, constitui-se de maneira a provocar uma imprecisão quanto a sua identidade. O leitor não sabe quem conta a história, mas esse não saber provoca-o e incomoda-o, na medida em que não se trata do narrador em terceira pessoa tradicional, que age como uma espécie de deus que tudo sabe, pode estar em todos os lugares e, dadas as convenções literárias, não precisa necessariamente identificar-se.

A partir dessa ambigüidade primeira, acerca do emissor do texto, gera-se quase que instantaneamente uma segunda dúvida: a quem se dirige esse que não se sabe quem é? A partir da incerteza inicial acerca da instância da qual parte o texto, passa-se a um questionamento sobre a instância destinatária desse mesmo relato. Marcado textualmente por meio dos pronomes e terminações verbais em segunda pessoa, o leitor parece deixar sua posição “passiva” para tornar-se parte da trama. Essa peculiar instância narrativa permite-lhe interpretar que o narrador se refere a ele próprio como

“leitor”, ao mesmo tempo em que se refere a Felipe Montero, personagem que detém o ponto de vista e que executa de fato as instruções do narrador. O leitor parece ser simultaneamente leitor e personagem, mais do que uma mera identificação entre ambos, ocorre uma duplicação: o leitor é o duplo de Felipe Montero e pode sentir na própria pele o que significa perder a identidade.

Sendo assim, ingressa-se na temática da novela: o jovem historiador descobre pouco a pouco que Aura pode ser o duplo de Consuelo e que ele próprio pode ser o duplo do general falecido. Encerra-se a trama antes de uma resolução e ambos, leitor e protagonista, parecem hesitar e duvidar sem lograrem solucionar as incógnitas da história. Restam-lhes apenas indícios, pistas, vestígios que sugerem que eles não sejam únicos, mas duplos.

A narração em segunda pessoa parece deflagrar um efeito em cadeia na obra: a duplicação. É essa voz que personagens e leitores secundam; é a ela que replicam e respondem. É nesse intervalo que se segue o tema do duplo e sua organização nas demais instâncias da obra, particularmente na dos personagens; por fim, centra-se na análise específica da narração em segunda pessoa e no modo como esse procedimento funciona como uma espécie de desencadeador de todos esses processos duplicadores.

2. O duplo

O tema do duplo é recorrente na tradição literária ocidental. Remo Ceserani, em seu livro *Lo fantástico* (1999), encontra-o na literatura dramática, em textos cômicos e trágicos, bem como na narrativa de todas as épocas e, como não podia deixar de ser, destaca sua presença também na literatura fantástica. Nesse contexto específico, o duplo estaria relacionado à subjetividade moderna, à consciência, a suas obsessões e projeções.

Na elaboração do tópico, é freqüente o uso de motivos como o espelho, o retrato, os múltiplos reflexos da imagem humana, o ser e sua sombra; motivos que problematizam a relação entre corpo e espírito, a subjetividade e a personalidade, suas supostas unidades.

Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (1975, p. 153), ressalta as maneiras distintas que caracterizam o tema (ou a imagem) do duplo em alguns autores fantásticos. Na obra do alemão E. T. A. Hoffmann e do francês Guy de Maupassant, constitui-se de modos opostos. No primeiro é alegria, “a vitória do espírito sobre a matéria”; no segundo remete à ameaça, “ante-signo do perigo e do medo”. As mesmas relações de oposição na realização da temática do duplo podem ser depreendidas de *Aurélia* (1855) do também francês Gérard de Nerval e do *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1805) do polonês Jan Potocki. No *Manuscrit*, o duplo possibilita uma relação mais íntima com outros personagens, levando-os à integração, enquanto em *Aurélia* remete ao isolamento, a uma espécie de cisão do narrador-personagem com o mundo.

Rodrigues (1988), por sua vez, mostra, ilustrando por meio da obra de escritores como o inglês Robert-Louis Stevenson, Jorge Luis Borges e Gabriel Garcia Márquez⁴¹ que o tema pode adotar formas variadas que vão desde a semelhança física até processos mentais comuns – sentimentos, experiências ou mesmo conhecimentos –, propiciando

⁴¹ Trata-se de textos como “Ruínas circulares”, “A outra morte”, “Sur”, de Borges; o famoso *O médico e o Monstro*, de Stevenson; e *Cien Años de Soledad*, de Márquez. Em Borges, o duplo é quase uma obsessão, e o autor concretiza várias possibilidades do tema; já o autor inglês trata do duplo por meio do desdobramento do ‘eu’ em dois seres opostos, enquanto Márquez recorre à “repetição das mesmas características, das mesmas vicissitudes e dos mesmos nomes através de diversas gerações” (Rodrigues, 1988, p. 47).

resultados variados como a identificação com a figura do “outro”, a ponto de gerar dúvida sobre a integridade do próprio “eu”; o desdobramento desse “eu” em dois diferentes e contrários; a repetição exata desse “eu” e, até mesmo, um suposto retorno de outro “eu”. A pesquisadora destaca ainda, no universo da literatura fantástica, a novela *Aura* e o modo por meio do qual, “em pequenos detalhes de uma precisão de joalheiro”, Carlos Fuentes constrói as imagens duplas de Aura e Consuelo, Llorente e Felipe.

Em “Para una mirada surrealista en *El naranjo* y otros textos de Carlos Fuentes” (s/d), Claude Dumas afirma que o signo da dualidade possui um papel “predominante” na produção ficcional do escritor mexicano e chega a tomar “formas insólitas e inesperadas em sua obra” (p. 477). Para o autor, dentro do universo ficcional criado por Fuentes, *Aura* seria “el ejemplo más asombroso de la existencia y de la vida del doble” (p. 477). Além disso, sua narrativa responderia a questões primordiais como: O duplo existe? Todo universo tem um duplo exato? Perguntas que também estão inscritas no conjunto de relatos sob o título de *El naranjo* (1993), foco do estudo de Dumas.

Nessa mesma linha interpretativa, Salvador Saulés (2003), em “Los deseos de una mujer que intriga y sueña. *Aura* de Carlos Fuentes”, inscreve a epígrafe de *Aura*, um trecho de *A feiticeira* (1862, p. 29), de Jules Michelet. A epígrafe não só adianta a importância das personagens femininas em detrimento das masculinas, mas, principalmente, leva a uma espécie de “doble visión”. Essa “doble visión” separaria duas realidades: a primeira, cotidiana, na qual o homem “caza y lucha”; e uma segunda “que solo algunos pueden acceder”, na qual as mulheres “sueñan y intrigan” e, sobretudo, “fantasean”. Desse modo, as mulheres terminariam por construir uma espécie de “mundo verdadero” (p. 1), paralelo ao cotidiano, do qual os homens não fariam parte. Saulés imprime a sua análise o matiz da magia e do encantamento, por meio do qual interpreta Consuelo como uma “espécie de bruja” que se “transformará en Aura para atraer Felipe”, que “ocupará el lugar del general Llorente”(p. 1).

Também sob o matiz da magia e do encantamento, Ana Maria Albán Viqueira (1967) analisa a constituição do duplo em *Aura*. Em seu ensaio, “Estudio de las fuentes de *Aura* de Carlos Fuentes”, busca as fontes de inspiração para a composição da obra, relacionando sua trama principalmente com *A feiticeira* de Michelet e *Os papéis de Aspern* (1909), de Henry James. Segundo a autora, a “intuición induce a Felipe a buscar su propia identidad, su otra mitad, su propio doble” (p. 401). Desse modo, a narrativa

confirmaria uma “existência anterior” do protagonista, ou seja, Felipe teria sido anteriormente o próprio falecido general Llorente. Essa suposta existência anterior lhe é revelada por meio de rituais mágicos e do retorno de pequenas lembranças à sua mente.

Oteiza e Oroz (1980), em seu artigo “*Aura* de Carlos Fuentes contribución a su analisis”, seguindo esse mesmo viés, propõem uma leitura bastante esquemática da novela. As autoras possuem como embasamento teórico às considerações de Kayser⁴², segundo as quais a narrativa poderia ser subdivida em pequenos motivos, tendo como elementos constitutivos: personagens, ação e espaço. Analisando esses elementos separadamente, as autoras nomeiam o processo de duplicação em *Aura* e Consuelo “Motivo del Golem” (do hebreu “filho”), que “consiste en una persona o un ser superior dotado de poderes mágicos que crea a un ser a imagen y semejanza” (p. 40). Dentro desse motivo, delimitam-se as seqüências: “creación, desdoblamiento y inestabilidad temporal” (p. 40). O processo de duplicação Felipe/Llorente é nomeado “Motivo de la reencarnación y descubrimiento de la verdadera identidad” (p. 42). Para sua análise, Oteiza e Oroz buscam em Platão, Heráclito, Nietzsche, Hegel e Vico considerações acerca das concepções circulares do tempo, da história e mesmo das vivências humanas, chegando a assinalar outros motivos como “Del retorno a la juventud”, “De lo onírico”, “De lo erótico”, e consideram que a temática principal da novela seria “la obsesión por conservar la juventud y la belleza” (p. 44).

Vale lembrar que, de modo análogo, Gloria Durán, em “La bruja de Carlos Fuentes” (1971), afirma que a doutrina da reencarnação seria a explicação “más satisfactoria” para os duplos. Logo, *Aura* seria a reencarnação de Consuelo e Felipe do falecido Llorente.

Contudo, José Ortero, em ensaio intitulado “La estética del doble en *Aura* de Carlos Fuentes”(1976), afirma que, embora vários críticos tenham assinalado as múltiplas manifestações do duplo em *Aura* – alguns já mencionados neste trabalho –, poucos o examinam de maneira completa, terminando por apenas identificá-lo ou abordar aspectos parciais de sua construção. Ortero restringe seu estudo do tema a uma análise bastante detalhada de sua constituição no âmbito das personagens, destacando,

⁴² Wolfgang KAYSER. *La interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: España. Editorial Gredos, 1970.

entre outros fatores igualmente importantes, a existência de uma estrutura paralelística⁴³, que reiteraria os processos de duplicação.

O caráter mais pormenorizado do estudo de Ortero (1976) faz dele uma espécie de guia principal para a análise do tema do duplo. Busca-se, no entanto, ampliá-lo, sempre que possível, por meio das considerações dos demais pesquisadores já citados, ensaiando nesses contrapontos uma passagem à análise do narrador em segunda pessoa e do modo como essa narração termina por refratar-se, no pólo da leitura, nos mesmos efeitos duplicadores presentes nas personagens.

⁴³ “Un viejo-una vieja, un joven-una joven, ojos verdes de Aura-ojos verdes de Consuelo, vestido verde de Aura-vestido verde de Consuelo de la memorias, luz-oscuridad” (Ortero, 1976, p. 189).

2. A constituição das imagens duplas nas personagens

Aura inicia-se em um bar, no qual o protagonista Felipe Montero lê um anúncio de emprego no jornal (p. 8):

Tre s mil pe sos me nsua les, c o mid a y re c á ma ra
c ó mo da , a so le a da , a p ro pi a da pa ra e st u di o .

Um conjunto de detalhes indicia que Montero tem dificuldades financeiras: o bar barato e sujo no qual se encontra; o fato de estar buscando um emprego; a força com que aperta nas mãos os 30 centavos destinados à passagem do ônibus. Para o leitor, tramam-se nessa caracterização do rapaz as razões para que venha a aceitar todas as imposições que lhe serão feitas.

O anúncio é de fato uma “encomenda”: por um lado, atende a um pedido; por outro lado, o narrador cria com ele um clima de predestinação a respeito do aceite da proposta de emprego. Viqueira (1967) destaca essa questão como um dos muitos elementos geradores de ambigüidade: “La premonición nos lleva insensiblemente de la realidad a la irrealidad. Sin ella no habría acción, no habría relato. ¿Qué es lo que lleva a Felipe Montero hasta la casa de Doña Consuelo? La premonición: el anuncio” (p. 9):

So lo fal ta tu no mb re . So lo fal ta que la s le tra s má s
ne gra s y l la ma ti va s de l a vi so in fo me n: Fe li pe
Mo n te ro . Se so li ci ta Fe li pe Mo n te ro , an ti gu o
be ca ri o en la So bo ma , hi sto ri a do r ca r ga do de
da to s in ú ti le s...

O anúncio é lido pelo protagonista como uma intimação, não há outra alternativa a não ser dirigir-se ao local indicado no anúncio. Felipe mostra-se inseguro: não sabe exatamente qual função deverá desempenhar no novo emprego, teme que outro possa ter se adiantado, memoriza datas importantes para causar uma boa impressão ao suposto empregador.

Ao chegar, percebe que se trata de um casarão situado no centro velho da cidade, o único que não foi reformado e tampouco se transformou em estabelecimento

comercial⁴⁴. Oteíza e Oroz (1980, p. 45) assinalam a presença do duplo já na numeração da habitação “815, antes 69” (p. 10). O itinerário percorrido pode ser visto como um caminho em direção ao passado, como uma espécie de temporalização no plano das coordenadas espaciais. Ortero (1976, p. 186) ressalta que esse passado “es el mundo de la juventud de doña Consuelo”, personagem que será conhecida em breve pelo protagonista. Essas duas oposições (o velho x o novo, o passado x o presente) no âmbito da paisagem urbana, são solidárias, como se verá, do processo de duplicação das personagens.

Ao aproximar-se do casarão, Montero depara-se com uma atmosfera inquietante: alguém o observa da janela, mas retira-se ao ser notado; a maçaneta em forma de cachorro ganha vida e parece sorrir-lhe.

O texto reforça esse sentimento de apreensão na sentença em que alude à travessia de uma fronteira⁴⁵ entre o exterior e o interior. Fronteira a partir de cuja transposição os acontecimentos podem adquirir uma nova feição: “...antes de entrar miras por última vez tu hombro. Tantas, inutilmente, de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado” (p. 10, grifa o leitor)

O “mundo interior” do casarão é escuro, úmido, cheira a plantas podres de perfume “adormecedor”. Felipe “buscas en vano una luz que te guíe” (p. 11) e ao invés de encontrar luz, é uma voz “aguda y cascada” (p. 11) que lhe dá a direção:

No... no es necesario. Le ruego. Camine trece pasos hacia el frente y encontrará la escalera a su derecha. Suba por favor. Son veintidós escalones. Cúente se los.

⁴⁴ Silva (2005, p. 4) ao analisar questões historiográficas, lembra que o número 66 da “calle Donceles” abriga a sede da Academia Mexicana de História, levando a refletir que a escolha da localização do casarão de Consuelo não teria sido aleatória.

⁴⁵ Ceserani (1999, p.107) ao elencar os temas recorrentes na literatura fantástica destaca a presença constante do que ele nomeia de “Pasos del umbral y de frontera”. Sendo, portanto, a seu ver, recorrente a passagem pelo protagonista dessas narrativas de uma dimensão “cotidiana” e “familiar” para uma outra “inexplicable” e “perturbadora”, ou seja, entre o que está codificado e o que não está pelo personagem. Ainda que Felipe não se caracterize como um típico viajante, outra característica recorrente nesses personagens, e para os quais questões acerca de “fronteira” seriam mais explícitas, ele é “forçado” a fazer parte de um “outro” mundo (o casarão de Consuelo), cujo código desconhece e por isso, como se verá mais adiante, terá que adaptar-se. Além dessa passagem, há no decorrer do texto a forte presença da “fronteira”, não mais no sentido “espacial” ou “geográfico” do termo, mas relacionada aos “sonhos” de Felipe e seus estados de “vigília”. Como bem sintetiza Bella Josef em *História da literatura hispano-americana* (1971, p. 306), *Aura* “aborda o problema da fronteira entre o mundo objetivo e o subjetivo, a fronteira entre o mundo real e o dos sonhos...”.

O protagonista, como um cego recebendo instruções longínquas, começa a mover-se nesse estranho e escuro lugar; por isso, como se verá adiante, será forçado a aguçar outros sentidos, a fim de suprir a ausência da visão. Consuelo, a “voz aguda” e “cascada”, vai comandar sua vida a partir de agora. O dormitório da anciã, iluminado por poucos lampiões dispersos aleatoriamente, decorado com muitos vidros com formol e imagens de santos, colabora para a atmosfera inicial de inquietação e mistério. Esse mesmo efeito de apreensão é reiterado por meio da descrição fragmentada da personagem, na qual a imagem completa e una de seu ser parece esquivar-se (p.12-13):

...esa figura pequeña se pierde en la inmensidad
(...) un rostro infantil de tan viejo (...) las manos
pálidas que descansan sobre el vientre.

Além disso, as frases da anciã são ambíguas e enigmáticas; já na primeira conversa entre ambos afirma saber o nome do protagonista e revela: “he preferido vivir la costumbre de toda una vida” (p. 13). Essa afirmação gera questionamentos acerca do que venha a ser esse costume: Será o isolamento? A solidão? A escuridão da casa? Como ela já sabia o nome de Felipe? Sem que o leitor chegue a conclusão alguma, a senhora muda de assunto, ou melhor, entra no assunto que interessa a Felipe: explica que o trabalho consiste em ordenar e terminar as memórias inconclusas de seu falecido marido, o general Llorente, as quais devem ser publicadas antes que ela morra. Impõe ainda uma condição suplementar, o que torna mais intrigante a cena: Felipe deve morar no casarão enquanto escreve. Diante dessa exigência, sua primeira resposta é “no sé”⁴⁶; entretanto, a chegada de sua suposta sobrinha ajuda-o a decidir-se (p. 16):

...y entre la mujer y tú se extiende otra mano que
toca los dedos de la anciana. Miras al lado y la
muchacha está allí, esa muchacha que no
alcanzas a ver su cuerpo porque está tan cerca
de ti y su aparición fue imprevista...

⁴⁶ Essa “hesitação”, que aqui diz respeito à resposta perante a condição imposta de viver na casa, se manterá durante todo o relato, ao longo do qual o protagonista vai deparar-se com outros “enigmas”.

Tendo visto Aura⁴⁷, o jovem concorda com a senhora. Sua decisão (“Sí, voy a vivir con usted” p. 17) parece influenciada simultaneamente por dois fatores: a certeza imperativa de Consuelo ao apresentá-lo (“Es el señor Montero. Va a vivir con nosotros” p. 16) e a visão da bela jovem, cujos olhos suscitam um encantamento em Felipe: “los ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a calma verde, vuelven a inflamarse como una ola” (p. 17).

A descrição desses olhos e sua comparação com as ondas do mar parecem aludir a um suposto movimento de transformação da personagem e, ao mesmo tempo, ao retorno a um estágio inicial. Pressupõe uma ida e uma volta, traçando, de certa forma, uma espécie de circularidade⁴⁸ ou um retorno ao mesmo⁴⁹, além de abrir espaço para o processo de duplicação das personagens. Esse processo inicia-se pela repetição dos mesmos gestos por parte das duas mulheres: “La joven inclinará la cabeza y la anciana, al mismo tiempo que ella, remedará el gesto” (p. 16). Talvez por isso o narrador pareça advertir o protagonista masculino sobre a situação de perigo em que se encontra: “no te engañes, e so sojos fluyen, se transforman” (p. 17, grifa o leitor).

Vale ressaltar que Aura, a despeito de trazer em si signos de transformação e movimento, assume gradativamente características associadas à figura do autômato⁵⁰. Como se verá mais adiante, em determinados momentos, ela parecerá não ter vontade própria, agindo quase como uma “boneca” que precisa de um impulso externo para mover-se e mesmo falar. Contudo, nesse primeiro momento da narrativa, destaca-se apenas certo estranhamento causado pelo seu silêncio ao ser apresentada a Felipe, uma vez que, ao contrário das costumeiras palavras de cortesia ela “mantiene los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre un muslo: no te mira. Abre los ojos poco a poco, como si temiera los fulgores de la recámara” (p. 17).

⁴⁷ Para Oteiza e Oroz (1981, p. 45), “Aura significa, según los espiritistas, un cuerpo sutil que rodea al cuerpo humano, fenómeno relacionado con la materialización, o sea la forma de sustancias que emanan del médium que toman forma de personas u objetos”. A mesma citação encontra-se em Viqueira (1967, p. 398) e sua fonte, citada explicitamente, é Castiglioni Arturo (1972, p. 311) em *Encantamiento y Magia*. Entretanto, é Pérez (1977, p. 17) quem destaca a duplicidade de sentido presente nesta palavra: “Finalmente, el nombre Aura, es paradójico puesto que a la vez que es también un viento suave y apacible, es también un ave rapaz.”

⁴⁸ A questão da circularidade está presente de maneira mais ampla na obra e será analisada mais detidamente ainda neste capítulo.

⁴⁹ Glória Durán (1972) já destacava, em seu artigo “La Bruja de Carlos Fuentes”, a influência na obra do escritor mexicano de pensadores como Mircea Eliade, Jung e comprovadamente, através de cartas do próprio autor, da figura do filósofo alemão Nietzsche, ‘como manancial de inspiración’ (p. 250) para compor sua obra. Vale lembrar que os três lidam, ainda que de maneira diversa, com a questão do mito do eterno retorno.

⁵⁰ Rodrigues (1988, p. 37) destaca a relação entre seres inanimados e animados dentro do universo do fantástico. Inanimado é o que “não é dotado de alma (anima em latim), de movimento, proveniente da vontade, e, ao contrário, animado, o que tem alma, vontade e movimentos próprios”. Logo, autômato é um ser que ainda que execute determinados movimentos e tenha aparência humana, não está dotado de alma.

Assim, à concomitância dos mesmos gestos por parte das personagens femininas, procedimento desencadeador de seu processo de duplicação, soma-se o estranho silêncio da jovem que beira ao automatismo. É oportuno assinalar, ainda, que a anciã parece comandar Aura e, a partir de agora, o próprio Felipe. Além de seu caráter “imperativo”, Consuelo evidencia certa ironia por meio de sua reação à súbita decisão de Felipe (p. 17):

La anciana sonreirá, incluso reirá con su timbre agudo y dirá que le agrada tu buena voluntad.

Trata-se de um enunciado irônico, na medida em que fica claro que não houve boa vontade por parte de Felipe, apenas interesse, primeiro pelo salário (“piensas en el sueldo de cuatro mil pesos” p. 17), depois por Aura (“y estás ansiando, ya, mirar nuevamente esos ojos” p. 18).

Paralelo ao processo de duplicação entre Aura e Consuelo, principia-se, mais pausadamente, um processo de identificação entre Felipe e o falecido general Llorente, que também culminará em uma duplicação dos personagens masculinos. Contudo, essa segunda duplicação constitui-se por meio de procedimentos um pouco distintos dos que caracterizam o mesmo processo nas personagens femininas.

Dentre os artifícios geradores de identificação entre Felipe e Llorente, destaca-se a descrição detalhada do dormitório do jovem que, segundo Ortero (1976, p. 186), remeteria ao quarto do próprio general (p. 18):

Pruebas, con alegría, la blandura del colchón en la cama de metal dorado y recomes con la mirada el cuarto: el tapete de lana roja, los muros empapelados, oro y oliva, el sillón terciopelo rojo, la vieja mesa de trabajo, nogal y cuero verde, la lámpara antigua, de quinqué, luz opaca de tus noches de investigación, el estante clavado encima de la mesa, al alcance de tu mano, con los tomos encuadernados.

O grifo^[VI] do leitor repara tanto no uso do pronome quanto na indeterminação temporal (Quais noites? As de pesquisa? As pretéritas de Llorente? Ou as futuras de Felipe?), que mergulham o protagonista naquele ambiente, tornando-o muito familiar e

anulando a distância ou o estranhamento de quem entra pela primeira vez em um novo espaço. Essa integração ao lugar do “outro” faria parte de um lento processo de aproximação da figura de Felipe à de Llorente. Concomitante a essa aproximação, começa a ter lugar uma desintegração da identidade do jovem, a fim de que lhe seja mais fácil aceitar o general como seu duplo.

Para Ortero (1976, p. 186), essa desintegração da identidade, ou melhor, essa dissolução do “eu” de Montero é figurada tanto através da cegueira causada pelo excesso de luz (“Sonríes al darte cuenta de que ha bastado la luz del crepúsculo para cegarte y contrastar con la penumbra del resto de la casa” p. 18), quanto pela aparição embaçada, quase apagada, de sua própria imagem no espelho (“cuando el vaho opaque otra vez el rostro” p. 19). O pesquisador considera ainda que essas passagens ilustram a “idea de transformación embrionaria” que se desenvolverá lentamente. Cabe lembrar, nesse sentido, as considerações de Ceserani (1999, p. 121) acerca dos motivos recorrentes usados na construção do duplo, dentre eles, o espelho. Nesse caso, o espelho corrobora a desintegração da identidade de Felipe, na medida em que não lhe fornece, como deveria, uma imagem nítida de si mesmo (p. 19):

Te observas en el gran espejo ovalado del guardarropa, también de nogal, colocado en la sala de baño. Mueves tus cejas pobladas, tu boca larga y gruesa que llena de vaho el espejo; cierras tus ojos negros y, al abrirlos, el vaho habrá desaparecido. Dejas de contener la respiración y te pasas una mano por el pelo oscuro y lacio; tocas con ella tu perfil recto, tus mejillas delgadas. Cuando el vaho opaque otra vez el rostro, estarás repitiendo ese nombre, Aura.

Além disso, nessa mesma passagem, a escolha do enunciado “el rostro” e não “tu rostro”, ou “el pelo” e não “tu pelo”, como seria coerente com a descrição inicial (“mueves tus cejas pobladas, tu boca larga y gruesa que llena el vaho del espejo”), comporta já um distanciamento de Felipe, de si mesmo em direção à personalidade de Llorente. Assim, ao mesmo tempo em que a presença do pronome possessivo (“tu”) integra o protagonista ao ambiente de Llorente no trecho referido ao quarto (“luz opaca de tus noches de investigación”), sua ausência também pode significar o afastamento de Felipe em direção, como não podia deixar de ser, do próprio general. Em ambos os casos, ele caminha lentamente em direção ao “outro”, seja tornando o espaço do outro

seu, seja perdendo sua própria imagem nesse mesmo espaço. O nome que o jovem repete ao final da frase (Aura) explicita a fascinação quase hipnótica pela mulher que acaba de conhecer.

Gradativamente, Montero vai acostumando-se à casa, ou melhor, adequando-se a ela; nesse movimento, tornam-se necessários o aguçar de seus sentidos e a mudança de hábitos: “Te obligarás a conocerla y reconocerla por el tacto” (p.19); “desciendes contando los peldaños: otra costumbre inmediata que te habrá impuesto la casa de la señora Llorente” (p. 20). O protagonista, portanto, adapta-se ao espaço e às suas limitações, aceitando as imposições tanto do ambiente como as de Consuelo (“Mis condiciones son que viva aquí” p. 16); e, mais tarde, como se verá, as de sua sobrinha.

No jantar da primeira noite, Felipe, “al tomar asiento, notas que han sido dispuestos, cubiertos” (p. 21) e pergunta: “¿Esperamos a alguien más?”. Aura, por sua vez, responde: “No, la señora Consuelo se siente débil esta noche” (p. 21). Eis mais uma incógnita: A quem se destina o quarto prato? Contudo, pelo menos nessa primeira ocorrência, o jovem parece não se ater ao detalhe, talvez por estar completamente absorto pela presença da bela sobrinha (p. 22):

...y tú desvías una y otra vez la mirada para que Aura no te sorprenda en esa impudicia hipnótica que no puedes controlar. Quieres, aún entonces, fijar las facciones de la muchacha en tu mente. Cada vez que desvíes la mirada, la habrás olvidado ya y una urgencia impostergable te obligará a mirarla de nuevo.

O uso do adjetivo “hipnótico” e a expressão “no puedes controlar”, no fragmento acima, enfatizam o poder que, pouco a pouco, a jovem vai exercendo sobre o protagonista, que chega a cogitar a possibilidade de que o vinho seja o causador desse fascínio (id.):

...al fin levantas la mirada y tú vuelves a dudar de tus sentidos, atribuyes al vino el aturdimiento que te producen estos ojos verdes...

A partir desse ponto da narrativa, uma espécie de sentimento de hesitação será constante em Felipe. Vale lembrar que sua primeira indecisão diz respeito às condições impostas por Consuelo. Ortero (1976, p. 187) considera que esse processo de hesitação decorre da alteração da realidade psicológica de Felipe, na qual se suscita propositalmente “una série de conflictos en los cuales juegan su imaginación y su razón”. Um dos conflitos mais marcantes refere-se ao episódio dos gatos. Ao descer para o primeiro jantar, Felipe escuta “maullidos dolorosos de varios gatos” (p. 20), cuja existência Aura confirma: “son los gatos dirá Aura – hay tanto ratón en esta parte de la ciudad”. (p. 20).

Após o jantar, Felipe dirige-se ao quarto de Consuelo para buscar no baú, próximo da cama, os rascunhos do general Llorente. Nesse momento, nota a presença de ratos e aconselha trazer os gatos. Entretanto, a anciã (p. 26) põe em dúvida a existência dos dois animais:

_ ¿Ratones? Es que yo nunca voy hasta allá...
_ Debería usted traer los gatos aquí..
_ ¿Gatos? ¿Cuáles gatos? Buenas noches. Voy a dormir. Estoy fatigada.

Como ressalta Ortero (1987, p. 187), “la afirmación de la una y la negación de la otra ponen en conflicto a Montero hasta hacerle dudar de lo que han visto y oído sus sentidos”, e para dissipar sua dúvida não basta que na manhã do dia seguinte ele não só ouça, mas veja os gatos (p. 28):

...esos maullidos se cuean desde lo alto, desde el tragaluz. Te pasas velozmente a la silla, de la silla a la mesa de trabajo, y apoyándote en el libro puedes alcanzar el tragaluz (...) donde cinco, seis, siete gatos – no puedes contarlos (...) encadenados unos con los otros, se revuelven envueltos en fuego, depre den un humo opaco, un olor de pelambre incendiada. Dudas, al caer sobre la butaca, si en realidad has visto eso: quizá sólo uniste esa imagen a los maullidos espantosos que persisten, disminuyen, al cabo, terminan.

Logo após esse episódio, Aura acorda Montero para o café da manhã, “to c a n d o la c a m p a n a p i n t a d a d e n e g r o , c o m o s i t r a t a r a d e l e v a n t a r a t o d o u n h o s p i c i o , a t o d o u n i n t e m a t o ” (p. 29). A comparação entre o casarão, um hospício e um internato alude à loucura e à doença, acentuando ainda mais a atmosfera de mistério e suspense, na medida em que funciona como uma explicação racional para esses estranhos acontecimentos. Entre as outras explicações espalhadas pelo texto, destaca-se a referência anterior aos efeitos do vinho no primeiro jantar, e muitas outras sobre a fértil imaginação de Felipe e seu mundo onírico. Sabiamente dosados durante a trama, e juntamente com as negações de Consuelo, esses pequenos indícios corroboram a ambigüidade e a dúvida.

Na cena do café da manhã, a voz narrativa afirma: “esta vez, solo un cubierto” (p. 29), reiterando a importância deste detalhe para a significação da trama. Felipe, após o desjejum, segue até o quarto de Consuelo e comunica-lhe que lera, até tarde, as memórias do falecido. Novamente a velha senhora (p. 30) põe em dúvida a razão do protagonista:

_ Está bien, señora ¿Podría visitar el jardín?

_ ¿Cuál jardín, señor Montero?

_ El que está detrás de mi cuarto.

_ En esta casa no hay jardín. Perdimos el jardín cuando construyeron

alrededor de la casa.

_ Pensé que podría trabajar mejor al aire libre.

_ En esta casa solo hay este patio oscuro por donde entró usted. Allí

mi sobrina cultiva algunas plantas de sombra.
Pero eso es todo

O jovem, como na cena com os gatos, fica em dúvida a respeito da existência ou não do jardim. Um leitor pouco atento pode não ter notado nenhuma menção anterior a um jardim, mas houve apenas uma, quando Felipe sobe na clarabóia para verificar se eram miados de gatos os sons que ouvia (p. 28, grifa o leitor):

...y apoyándote en el librero puedes alcanzar el
tragaluz, abrir uno de sus vidrios, elevarte con
esfuerzo y c la va la mirada a ese jardín lateral...

Os dois acontecimentos estão interligados. Segundo Ortero (1976, p. 187), Consuelo nega propositalmente a existência do jardim, porque “su fin, como el anterior, es perturbar el mundo real de Montero, hacer parecer que todo es producto de su imaginación”.

De acordo com Oteíza e Oroz (1980, pp. 45 e 46), essa questão funciona como uma espécie de aprofundamento das características fantásticas do texto em seu aspecto espacial, e acrescenta ainda outros traços nesse sentido, entre eles a presença do criado que não se vê (p. 20)⁵¹:

_ ¿Se encuentra cómodo?

_ Sí. Pero necesito recoger mis cosas en la casa
donde...

_ No es necesario el criado fue buscarlas

Felipe passa o dia trabalhando no seu quarto e, ao descer para o segundo jantar, ainda que Consuelo também esteja comendo junto com Aura, o narrador adverte que “el cuarto cubierto también está puesto”. Dessa vez, contudo, Felipe encontra uma explicação racional para esse estranho fato (p. 31):

Si el precio de tu futura libertad es aceptar las
manías de esta anciana, puedes pagarlo sin
dificultad.

Para o protagonista, o quarto prato não passa de uma tola mania de uma senhora viúva que não consegue admitir a morte do marido e mudar seus costumes; ainda que essa morte tenha ocorrido há 60 anos.

⁵¹ Santiago Rojas (1980, p. 494) destaca nessa mesma cena a importância de Felipe ter entregado a chave da escrivaninha onde estariam seus documentos pessoais: “¡Ah! Olvidé que en un cajón de mi mesa está cerrado con llave. Allí tengo mis documentos (...) Tú te sientes confundido y alargas la mano con el llavín colgado de un dedo, se lo ofreces.” (p. 22). Mais tarde, na primeira noite que os jovens passarão juntos, ele reconhece suas próprias chaves na posse de Aura: “Alargas tus propias manos para encontrar el otro cuerpo, desnudo, que entonces agitará levemente el llavín que tú reconoces, y con él a la mujer que se recuesta encima de ti...” (p. 35). Rojas ressalta ainda que Consuelo entrega a Felipe as chaves do baú onde estão guardadas as memórias do general falecido: “...no, no que dese con la llave. Acéptala. Confío en usted.” (p. 26) e que, de posse dessas mesmas chaves, ele terá acesso às últimas anotações do general. Nesse sentido, Rojas interpreta a troca de chaves como símbolo da “troca” de identidades.

Nessa cena, novamente se vê em Aura um matiz de automatismo. Quem fala é Consuelo (“le está hablando a Aura” p. 32), e Aura parece apenas executar suas ordens (pp. 32-33):

No te sorprendiera que Aura, hasta este momento, no hubiese abierto la boca y comiese con esa fatalidad mecánica, como si esperara un impulso ajeno a ella para tomar la cuchara, el cuchillo, partir los riñones (...) y llevárselos a la boca (...) mira fijamente hacia un punto perdido y mueve en silencio los labios, se levanta con actitudes similares a las que tú asocias con el sueño...

Depois do jantar, Felipe começa a questionar-se a respeito do comportamento estranho das duas mulheres, que inclui a repetição dos mesmos gestos e certo alheamento por parte de Aura, explicitado pelo seu silêncio excessivo, sua cabeça sempre baixa e um olhar distante. Porém, a voz narrativa põe em dúvida as explicações racionais de Felipe por meio de sentenças como esta: “y no pasas por alto en camino que se abre en tu imaginación” (p. 33), insinuando que as conjecturas do protagonista podem não passar de fruto de sua fértil imaginação.

Em meio a essas dúvidas, a figura de Aura está cada vez mais próxima. A jovem parece já lhe pertencer de alguma maneira. O procedimento usado para esse fim é, mais uma vez, o do pronome possessivo, que provoca a eliminação de uma possível barreira ou fronteira entre ambos – é o que sublinha o leitor nas páginas 33 e 34:

...te preguntas si la señora no poseerá una fuerza secreta sobre la muchacha, si la muchacha, tu hermosa Aura, vestida de verde, no estará encerrada contra su voluntad en esta casa vieja, sombría. Le sería, sin embargo, tan fácil escapar mientras la anciana dormita en su cuarto oscuro (...) pensando sólo en la belleza insible de tu Aura.

O protagonista a vê como uma figura frágil, indefesa, pobre prisioneira de Consuelo, e caberia a ele ajudá-la: “... quizá Aura espera que tú la salves de las cadenas que, por alguna razón oculta, le ha impuesto esta vieja caprichosa y desequilibrada” (p. 33). Segundo Felipe, o olhar estranho da jovem e seu silêncio

ocorreriam porque ela estaria “embrutecida de terror: incapaz de hablar en frente de la tirana” (p. 33). Os enigmáticos movimientos que faz com a boca seriam pedidos de ajuda, “moviendo los labios en silencio, como si en silencio te implorara su libertad” (pp. 33 e 34), e os gestos repetidos, uma exigência de Consuelo: “solo lo que hiciera la vieja le fuese permitido a la joven” (p. 34). Entretanto, o uso de modalizadores como “quizá” e o “como se” mantém o clima de dúvida e hesitação ao invalidar a explicação racional de Felipe.

Movido por essas conclusões, o jovem decide falar com Consuelo, mas “de siste s de tu empeño: debes hablar con Aura a solas. Y si Aura quiere que le ayudes, ella vendrá a tu cuarto” (p. 34). E naquela mesma noite a jovem dirige-se ao seu aposento, saciando seu desejo por meio de uma suposta relação sexual entre ambos. Porém, mais uma vez instaura-se a dúvida, na medida em que esse episódio pode ter sido apenas um devaneio, mera imaginação ou sonho do protagonista que havia adormecido.

No sonho⁵² de Felipe, primeiro surge o que parece ser Consuelo (p. 35), uma figura metonímica, na qual se destaca a “mano descamada” e seus gritos que pedem para que todos se afastem:

... te duermes pronto y por primera vez en muchos años sueñas, sueñas, sueñas una sola cosa, sueñas esa mano descamada que avanza hacia ti con la campana en la mano, gritando que te alejes, que se alejen todos, y cuando el rostro de ojos vaciado se acerca al tuyo, despiertas con un grito mudo sudando...

Só então aparece outra figura, talvez Aura, uma vez que carrega as chaves de Felipe. Essa segunda figura poderia ser “real” (id.):

...y sientes esas manos que acarician tu rostro y tu pelo, esos labios que murmuran con la voz más baja, te consuelan, te piden calma y cariño. Alargas tus propias manos para encontrar el otro cuerpo, desnudo, que entonces agitará levemente el llavín que tú reconoces, y con ella la mujer que se recuesta encima de ti, te besa, te recorre el cuerpo entero de besos.

⁵² Analisando o “motivo de lo onírico”, Oteiza e Oroz (1980) afirmam a importância do sonho em *Aura* na medida em que “sugiere siempre la indeterminación entre el mundo real y el mundo ficticio. En *Aura*, los sueños se ajustan exactamente a la idea romántica de que el sueño es el único instante en que no somos juguetes de una ilusión y de que la vigilia, en cambio es sueño” (p. 42).

Ainda que a “mano descamada” da primeira figura aluda a uma idade já avançada, remetendo diretamente a Consuelo, essa mesma figura carrega consigo um sino, objeto usado por Aura. Nessa cena, a ambigüidade é o traço principal, uma vez que o narrador não explicita com quem Felipe dormiu, se é que ele dormiu com alguém. As fronteiras entre o suposto sonho de Felipe e seu estado de vigília também são tênues. E se, por um momento, o protagonista parece ter reconhecido Aura; essa certeza é imediatamente dissolvida pela sentença na qual se afirma que nem mesmo o jovem tinha uma visão clara dos acontecimentos: “no puedes verla en la oscuridad de la noche sin estrellas al final escuchas su primer murmullo: 'eres mi esposo'” (p. 35).

A narrativa organiza-se nesse jogo entre ser e parecer: parece Consuelo, mas pode ser Aura; é Aura, mas parece Consuelo. As mãos podem ser de Consuelo, já a chave e o sino remetem a Aura; pode ser que sejam as duas ao mesmo tempo, ou a junção das duas personagens em uma única figura. O importante é atentar que Aura e Consuelo, se no início da narrativa, possuem como semelhanças apenas os gestos que executavam, a partir desse momento, enredadas por pequenas alusões à aparência física de ambas, elas começam a “unir-se”.

Ao amanhecer, a suposta Aura afirma que espera por Felipe em seu próprio aposento. Será a terceira noite que o jovem passará na casa. Oteiza e Oroz (1980, p. 43) ressaltam que o protagonista é convidado por Aura em sonho, mas o encontro se concretiza na “supuesta realidade cotidiana: ‘Consulta s tu reloj y recuerda s que Aura te ha citado en su recámara’” (p. 21). Ou seja, para essas pesquisadoras, toda a cena pertence ao plano onírico.

Ortero (1976, p. 185) observa ainda como, pouco a pouco, Felipe aproxima-se fisicamente da cama de Consuelo e de seu próprio corpo: o primeiro encontro de amor é no quarto do jovem, o segundo será no da sobrinha, já o terceiro e último, na cama da anciã.

Enquanto a noite não chega, o historiador continua a leitura das memórias do general Llorente e descobre uma série de dados importantes: Consuelo tem os olhos verdes e estava sempre vestida com essa mesma cor (“Siempre vestida de verde. Siempre hermosa, incluso dentro de cien años” p. 39); casara-se aos 15 anos; quando Llorente faleceu, tinha 49 anos, e sua idade atual é, provavelmente, 109 anos.

As informações acerca da cor dos olhos e da roupa novamente aproximam, acentuando o paradigma visual, a figura de Consuelo à de Aura, uma vez que tanto os olhos como as roupas da jovem também são verdes: “Son unos hermosos ojos verdes” (p. 17); “Aura viste de verde” (p. 20)⁵³.

A partir dessas semelhanças, Felipe elabora (p. 39) uma explicação racional para a relação incomum entre as duas mulheres:

...sabes, al cernar de nuevo el folio, que por eso vive Aura en esta casa: para perpetuar la ilusión de juventud y belleza de la pobre anciana enloquecida. Aura, encerrada como un espejo, como un icono más de ese muro religioso...⁵⁴

Impulsionado por esta justificativa, o protagonista sai disposto a falar com Aura, mas outra vez ele se depara com um acontecimento que sua razão não pode compreender, e termina por adiar uma conversa esclarecedora: Aura está na cozinha degolando um “macho cabrío” (p. 40).

...el vapor que surge del cuello abierto, el olor de 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 camarero.

O olhar de Aura, novamente, remete a um autômato, sem anima. Além disso, a riqueza de detalhes lentamente faz referência a todos os sentidos: a visão (“cuello abierto... manchada de sangre”), o olfato (“olor de sangre”), o tato (“ojos duros”) e o paladar (“te dan náuseas”).

⁵³ Para Viqueira, “como las brujas, Aura y Consuelo, en su juventud, visten de verde pues es el color de Satanás, Príncipe del mundo (*A feiticeira* p. 82)” (p. 398). Oteiza e Oroz (1980) também assinalam que “el color verde la caracteriza siempre: sus ojos, sus vestidos y, a veces, aparece en un trasfondo de cortinas verdes” (p. 45). Salvador Saulés (2003) destaca a ambigüidade do significado dessa cor que “los alquimistas medievales lo veían como símbolo del ‘color de los venenos y de las cosas perjudiciales que atrae por el brillo” (p. 10) Dessa forma, para a citada autora, tanto Felipe é convencido pelos olhos verdes como o general denunciaria ter passado pelo mesmo processo, “si j’ose le dire, ce sont ses yeux verts qui ont ma perdition” (p. 38).

⁵⁴ O espelho, motivo recorrente no tema do duplo segundo Ceserani (1999), faz-se presente mais uma vez na trama de Fuentes.

A reação do protagonista é dirigir-se a Consuelo, disposto a jogar “en cara su codicia” (p. 40). Entretanto, para sua “surpresa”, depara-se com a anciã executando estranhamente os mesmos gestos de Aura:

...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...⁵⁵

Atordoado, o historiador volta à cozinha e confirma que a Aura que o olha “como si fueras de aire” (p. 41) faz movimentos idênticos aos da senhora. Desse modo, mais uma vez reitera-se a dúvida e a hesitação, agregando à narrativa um novo fato estranho. Trancado em seu aposento, Felipe constata que nada lhe pertence, e atribui à loucura da senhora (“está loca”) a razão da cena anterior. Em meio a essa crise, ele sonha (p. 42) novamente:

...en el fondo del abismo oscuro, en tu sueño silencioso, de bocas abiertas, en silencio, la verás avanzar hacia ti, desde el fondo negro del abismo, la verás avanzar a gatas.

En silencio,

moviendo su mano descamada, avanzando hacia ti hasta que su rostro se pegue al tuyo y veas esas encías sangrantes de la vieja, esas encías sin dientes y grites y ella vuelva a alejarse, moviendo su mano, sembrando a lo largo del abismo los dientes amarillos que va sacando del delantal manchado de sangre:

tu grito es el eco del grito de Aura, delante de ti en el sueño, Aura que grita porque unas manos han rasgado por la mitad su falda de tafeta verde, y

esa cabeza tonsurada con los pliegues rotos de la falda entre las manos volteada hacia ti y ríe en silencio, con los de la vieja superpuestos a los

⁵⁵ Oteiza e Oroz (1980, p. 45) ao analisar no “Motivo de lo erótico” essa cena, consideram que “el macho cabrío ha sido exaltado en todas las culturas como símbolo de lo más activo eróticamente hablando. A Dionisio, por ejemplo, se lo ofrecían como lo más refinado de la fecundidad y de erotismo. Los dioses son representados por machos cabríos llamados faunos (mitad hombre, mitad cabrío)”.

suyos, mientras, las pie mas de Aura, sus pie mas
de snudas, ca en ro tas y vuelan hacia el abismo ...

Se no sonho anterior havia uma tênue fronteira entre o universo onírico, com a suposta figura de Consuelo, e o real da possível visita de Aura e da posterior noite de amor, nesse sonho, as figuras de ambas se sobrepõem; ainda que talvez seja a figura de Consuelo, como no primeiro, que surja inicialmente, não há nenhuma fronteira entre o universo onírico (um suposto devaneio, ilusão) e a realidade de Felipe⁵⁶.

A seguir, Aura toca o sino, anunciando o jantar “donde solo ha sido colocado un cubierto: el tuyo” (p. 43). Na mesa, Felipe encontra uma pequena boneca e, além disso, atenta à diferença de suas próprias atitudes:

Comes mecánicamente, con la muñeca en la mano izquierda y el tenedor en la otra, sin darte cuenta al principio de tu actitud hipnótica, entre viendo, después una razón en tu siesta opresiva, en tu pesadilla, identificando, al fin tus movimientos de sonámbulo con los de Aura, con las de la anciana: mirando con asco esa muñequita horrosa que tus dedos acarician, en la que empiezas a sospechar una enfermedad secreta, un contagio. La dejas caer en el suelo.

Podem ser observados atos mecânicos e uma espécie de sonambulismo por parte de Felipe. Essas características aproximam-no de Aura. Entretanto, diferente dela, seus sentimentos em relação a essas mesmas características se explicitam; ou seja, há certo grau de consciência em relação à sua transformação. Além disso, a pequena boneca⁵⁷ introduz mais uma incógnita que o texto, assim como no caso do misterioso criado, parece não esclarecer.

A seguir, como havia marcado na noite anterior, Felipe dirige-se ao aposento de Aura, mas a mulher que ele possui nesta segunda noite (p. 45) parece ter súbita e inexplicavelmente envelhecido:

⁵⁶ Segundo Ortero (1987), a “cabeza tonsurada” é do próprio Felipe, o que remeteria ao corte de cabelo do general Llorente; a “falda” teria sido rasgada também pelo protagonista e o sonho funcionaria para Felipe como uma advertência quanto à semelhança de alguns fatos: Llorente teria conhecido Consuelo aos 15 anos; ambas têm os olhos verdes e usam essa mesma cor para suas roupas.

⁵⁷ Para Lanin (1974 apud Ortero, 1976, p. 187) a boneca dessa cena “representa la presencia del espíritu de Llorente que se intrusa en la vida de Montero y termina obliterando su identidad original”.

Aura vestida de verde, con esa bata de tafeta por donde asoman, al avanzar hacia ti la mujer, repetirás al tenerla, la mujer, no la muchacha de ayer - cuando toques sus dedos, su talle - no podía tener más de veinte años; la mujer de hoy - y acaricias su pelo negro suelto, su mejilla pálida - parece de cuarenta: algo se ha endurecido entre ayer y hoy, alrededor de ojos verdes: el rojo de los labios, se ha oscurecido fuera de su forma antigua, como si quisiera fijarse en una muñeca antigua, en una sonrisa turbia, como si alterara, a semejanza de esa planta del patio, el sabor de la miel y el de la amargura.

O suposto envelhecimento do corpo de Aura aproxima-a cada vez mais da figura de Consuelo. A aparência física de ambas torna-se gradativamente mais semelhante, ao mesmo tempo em que em Aura os signos de transformação contidos na descrição inicial e seus olhos parecem ter sido mobilizados (“no te engañes, esos ojos fluyen, se transforman” p. 17). Essa aproximação é reiterada pela junção de características opostas no enunciado “miel y amargura”, uma vez que o mesmo pode ser transposto para a união da “juventude” e da “velhice”, simbolizadas respectivamente por Aura e Consuelo.

Nessa mesma linha de força, a cena seguinte conjuga o sagrado e o profano. Aura, como na ceia cristã, lava os pés de Felipe, divide com ele uma hóstia e deixa-se possuir com os braços estendidos na cama (pp. 46-47), como o Cristo negro da parede.

Tú sientes el agua tibia que baña tus plantas, las alivia mientras ella te lava con una tela gruesa, diriges miradas furtivas al Cristo de madera negra, se aparta por fin de tus pies, te toma de la mano, se prende un capullo de violeta al pelo suelto (...) Tienes la bata vacía entre las manos. Aura, de cucullas sobre la cama, coloca ese objeto contra los muslos cerrados, lo acaricia, te llama con la mano. Acaricia este trozo de harina de ligada, lo quiebra sobre los muslos, indiferente a las migajas que ruedan por sus caderas: te ofrece la mitad de la oblea, la llevas a la boca al mismo tiempo que ella, deglutes con dificultad: cae sobre el cuerpo desnudo de Aura, 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 su peluca negra,

emmarãada, entreverada con lentejuela de plata. Aura se abrirá como un altar.

Mais uma vez tem-se uma cena elaborada a partir de relações de oposição; nesse caso específico, entre as dimensões do sagrado e do profano. De certa forma, a imagem sacra da última ceia e da crucificação de Cristo é profanada pela relação sexual dos jovens amantes e ao amor fraternal de Jesus Cristo, indiciado pelo seu sacrifício em prol de seus “irmãos pecadores”, une-se o amor carnal de Aura e Felipe.

Apesar de diversos pesquisadores⁵⁸ interpretarem essa passagem de modo bastante semelhante, vale destacar a existência de uma relação dialética na qual, tanto em Aura como em Felipe, é possível estabelecer uma ligação com um suposto sacrifício: se, por um lado, simbolicamente morre a personalidade de Felipe em favor do general; por outro lado, é Aura quem representa com os braços em cruz sua própria morte, em função, talvez, de Consuelo.

No artigo “El simbolismo erótico en *Aura*”, Maria Aparecida da Silva (2005, p.7) observa essa mesma “dualidad” da dimensão do sacrifício e assevera tratar-se de:

un ritual de transformación, donde se mezclan y se confunden elementos mágicos y eucarísticos: el lavapies representa un acto religioso de humildad, pero también un acto cósmico de purificación; la harina usada en la confección de la muñequita y rociada por las hechiceras durante las ceremonias mágicas posee los mismos poderes del pan de las oblaciones (Antiguo Testamento) y de la hostia consagrada para la comunión con Cristo, cuyo fraccionamiento simboliza la separación del cuerpo y del alma de Jesús. Componiendo la unidad mística entre las partes integrantes de acción sacrificial, Aura se ofrece como dádiva, convirtiéndose a la vez en sacrificado y criatura sacrificada.

⁵⁸ Segundo a leitura de Viqueira (1967, p. 399), Consuelo ambicionaria ressuscitar seu falecido marido, e para tal faria uso de magia, sendo essa “celebração” parte do ritual que deve efetuar para conseguir o que deseja. Viqueira observa ainda que, de acordo com Michelet (*A feiticeira*, p. 130 e 297), “durante la celebración de la misa negra la bruja era considerada: altar y hostia”. Isso explicaria o modo como a relação sexual e o ritual estão conectados. De maneira um pouco diversa, Oteiza e Oroz (1980, p. 44) destacam, sem dar maior ênfase a um suposto ritual mágico, que essa cena remete principalmente ao entrelaçamento, na personagem Consuelo, tanto da religião quanto da superstição e do erotismo, explícita pelo “paralelo entre la comunión sexual y la religiosa.” (p. 44). Entretanto, para Santiago Rojas (1980, p. 495), que considera a anciã não só uma “bruja”, mas uma “loca” (p. 491), tanto a “relación” como a “semejanza” entre o ato sexual e os símbolos da paixão de Cristo é bastante explícita, uma vez que Consuelo propositalmente “procura imitar al divino misterio”. Esse pesquisador destaca também que a trama se passa em três dias, ao final dos quais Felipe morreria para que ocorresse a suposta ressurreição do general, o mesmo tempo que Jesus Cristo teria levado para ressuscitar. Para corroborar sua interpretação, Rojas (1980) menciona a advertência da própria Aura quanto a esse “concepto cristiano: ‘hay que morir antes de renacer’ (p. 51).” Leitura análoga à de Rojas (1980) foi feita por Ortero (1976, p. 188), segundo o qual essa cena é a representação da morte simbólica de Felipe e a reafirmação de seu duplo, Llorente: “de la misma manera que muere Jesucristo para salvar a la humanidad, muere la personalidad de Felipe para salvar la loca ilusión de juventud de la vieja”. Ortero (1976) acrescenta ainda que Aura seria uma espécie de Maria Madalena. José Luis Martínez Morales, em “Aura, el espectro de la transgresión” (2002), também assinala a forte identificação nessa cena entre Aura e a imagem de Cristo. Morales busca compreender, à luz das teorias de Mikhail Bakhtin, o modo como a obra carnaliza os ritos sagrados da religião católica.

Nessa mesma noite, a segunda que passa na casarão, Felipe faz um estranho juramento, que pode explicar os fatos que ocorrerão (p. 48) na terceira noite:

- _ ¿Me que más siempre?
- _ Siempre, Aura, te amaré para siempre.
- _ ¿Siempre? ¿Me lo juras?
- _ ¿Te lo juro?
- _ ¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza? ¿Aunque tenga el pelo blanco?
- _ Siempre, mi amor, siempre.
- _ ¿Aunque muera, Felipe? Me amarás siempre, aunque muera?
- _ Siempre, siempre. Te lo juro. Nada puede separarme de ti.

Vale ressaltar a maneira como Aura usa as noites de amor para manipular Montero. Nelas, ele parece esquecer-se quase por completo dos fatos incomuns que presencia: na primeira noite, celebra-se o casamento (“eres mi esposo”, p. 35); na segunda, as juras de amor eterno, não só da velhice, mas da própria morte.

Ao amanhecer, o jovem percebe que Consuelo “ha estado todo el tiempo en la recámara, recuerda sus movimientos, su voz, su danza, por más que te digas que no ha estado allí” (p. 48). As duas mulheres, imitando-se mutuamente, caminham até o quarto da anciã. Felipe dorme novamente e, quando acorda, sua preocupação, como bem afirma Ortero (1976, p.189), não é com o fato de Consuelo ter presenciado sua noite de amor com a jovem, mas “la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada” (p. 49).

A partir desse ponto da narrativa, não é possível diferenciar o que o protagonista sabe, do que desconfia e o que finge não saber: a essa altura ele já sabe que “cuando están juntas, hacen exactamente lo mismo: se abrazan, sonríen, comen, hablan, entran, salen, al mismo tiempo, como si una imitara a la otra, como si de la voluntad de una dependiese la existencia de la otra” (p. 50). Entretanto, não consegue encontrar explicação lógica para esses acontecimentos, por isso, “prendido a esos objetos para olvidar lo otro, lo otro sin nombre, sin marca, sin consistencia racional”, questiona-se: “¿Qué espera de ti Aura? Acabas por preguntarte cerrando de golpe el botequin. ¿Qué quiere?” (p. 50).

Ao encontrar Aura durante o dia, Montero não sabe se é sua jovem amante ou não. Talvez seja Aura, uma vez que “viste la tafeta verde de siempre”; contudo, a cor verde é usada também pela anciã. Além disso, “un velo verdoso” (p. 51) esconde o rosto da suposta Aura, e sua voz “[está] más baja que has escuchado” (p. 51).

Novamente, o que importa não é afirmar se é Consuelo ou Aura, mas perceber a ambigüidade e o mistério no qual o texto enreda seus leitores. Como o próprio Felipe, o leitor busca respostas, sabe algumas coisas, desconfia de muitas e, no entanto, parece ignorar outras tantas: qual a relação entre Aura e Consuelo? Por que os gestos repetidos? Por que o olhar parado da jovem? Por que seu corpo envelhece a cada dia? Por que Consuelo estava no quarto de Aura enquanto estavam juntos?

No diálogo seguinte, evidencia-se que a jovem também parece não saber o que está acontecendo. Ela repete as afirmações de Felipe em forma de pergunta, como um recurso retórico para escapar de suas indagações, e assegura-lhe que Consuelo tem mais vida que ela própria (p. 51), deixando-o ainda mais confuso:

_ Aura. Basta ya de engaños.

_ ¿Engaños?

_ Dime si la señora Consuelo te impide de salir, hacer tu vida. ¿Por qué ha de estar presente cuando tu y yo ?; dime que irás conmigo en cuando

_ ¿Imos? ¿A donde?

_ Afuera, al mundo. A vivir juntos. No puedes sentirte encadenada para siempre a tu tía... ¿Por qué esa devoción? ¿Tanto la quieres?

_ Quererla...

_ Sí ¿Por qué te has de sacrificar así?

_ ¿Quererla? Ella me quiere a mí. Ella se sacrifica por mí

_ Pero es un mujer vieja, casi un cadáver, tu no puedes...

_ Ella tiene más vida que yo. Si es vieja, es repulsiva... Felipe, no quiero volver, no quiero ser como ella... otra...

Põe-se em palavras a repulsa de ambos por Consuelo (“casi un cadáver (...) repulsiva”). Percebe-se a dependência de Aura (“Ella tiene más vida que yo (...) se sacrifica por mí”) e talvez seu medo de envelhecer (“no quiero volver... no quiero ser

como ella... otra...”). Felipe afirma, então: “tienes que renacer Aura” (p. 52); ela, porém, mais enigmática e misteriosa que nunca, responde: “hay que morir antes de renacer” (p. 52)⁵⁹. Embora Felipe queira levá-la dali, termina por revelar seu lado prático e ambicioso, afirmando que o fará “cuando termine el trabajo” (p. 52).

Em razão de um suposto passeio de Consuelo (“vestida con ese traje blanco, ese velo de gasa teñida, rasgada...”, p. 53), o jovem casal marca o terceiro e último encontro no aposento da anciã.

Depois do café e de certificar-se da saída de Consuelo, Felipe busca as últimas anotações de Llorente. Segundo Ortero (1976, p. 189), essas anotações correspondem à última etapa do desdobramento da personalidade do jovem na personalidade de Llorente. Entre elas, o protagonista encontrará “fotografías viejas, duras, comidas por los bordes” (p. 54) e, na leitura dessas últimas páginas, não é a trajetória do general seu interesse principal, mas “solo busca la nueva aparición de la mujer de los ojos verdes”.

Felipe descobre que Consuelo fazia “brebajes”, que insistia em “cultivar sus propias plantas en el jardín” (p. 56), tinha “imaginación enfermiza” (p. 56) e consegue realizar algo que não se explica ao certo:

...la he encamado, puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida (...) no me detengas - dijo; voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega... Consuelo, pobre Consuelo, también el demonio fue un ángel, antes...

Assim terminam as memórias do general Llorente. E o enigma, longe de ser resolvido, torna-se mais complexo. Insidia-se a suspeita de que Consuelo havia criado Aura, por meio do poder mágico de suas plantas, com o intuito de perpetuar sua própria juventude⁶⁰.

Para finalizar o processo de duplicação, o narrador lança mão dos retratos: o primeiro deles é “el retrato de Caballero anciano, vestido de militar”, e depois “la

⁵⁹ Trata-se de um conceito cristão retomado por Santiago Rojas (1980) no paralelo que faz entre a via crucis de Cristo e a trajetória de Felipe Montero no casarão.

⁶⁰ Leitura de Oteiza e Oroz (1980, p. 40), que a caracteriza como “Motivo del Golem”.

fotografía de Aura: Aura con sus ojos verdes” e escrito “de atrás (...) Consuelo Llorente”. Nessa segunda foto, há uma montagem na qual a imagem de Aura se insinua na frente e a inscrição “Consuelo” por trás, “perfecta síntesis del doble que plasma en una imagen visual todo el proceso de desdoblamiento: Aura ofreciéndose por delante, Consuelo insinuándose desde atrás”⁶¹. Eis o duplo constituído por Aura e Consuelo e, por fim, a confirmação do duplo do próprio protagonista (p. 57).

...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, en un jardín no se verá tan joven como en la primera foto, pero es ella, es él, es...eres tú (...) Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú.

Para Ortero (1976, p. 189), a imagem borrosa da foto deve ser associada a outra, já mencionada aqui. Trata-se da cena na qual a imagem de Felipe aparece embaçada em um espelho. Segundo o pesquisador, essa conexão tem dois efeitos: primeiro, a “sustitución completa la reencarnación de Llorente en Montero”, e segundo, “hace posible la unión con Doña Consuelo”.

Ressalte-se que, depois de ver as fotos, Felipe percebe a “propia voz, sorda, transformada después de tantas horas de silencio” (p. 58), assemelhando-se mais à figura de Llorente.

Eduardo Thomas Dublé, em “Hechicerías del discurso narrativo latinoamericano: *Aura* de Carlos Fuentes”⁶²(1998, p. 6), considera que essa descoberta teria um “efecto destructor” sobre os modelos de realidade de Felipe e o instalaria (pp. 57-58) em uma “temporalidade circular de carácter mítico”:

⁶¹ Ortero (1987, p. 188).

⁶² Sem deixar de considerar outras possibilidades de interpretação para o narrador em segunda pessoa, esse artigo propõe uma leitura histórica de *Aura* centrada na figura da bruxa e no modo como o discurso da “feitiçaria” se entrelaça com a especial narração de Carlos Fuentes.

...ca es agotado, te tocas los pómulos, los ojos, la nariz, como si temieras que una mano invisible te hubiese arrancado la máscara que has llevado durante veintiseis años: esas facciones de goma y cartón que durante un cuarto de siglo han cubierto tu verdadera faz, tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado (...) No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para enganar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir.

Viqueira (1967, p. 401) assinala que

al encontrar la fotografía de Consuelo y del general Llorente la revelación en lo que a Felipe atañe es inmediata, total, pero subsiste la confusión, confusión sentimental más que intelectual entre Consuelo e Aura, pues a pesar de las últimas páginas del diario del general y de la firma que dice Consuelo Llorente, Felipe sigue llamando Aura a la imagen de la fotografía.

Vale acrescentar que a própria Consuelo segue referindo-se ao protagonista, como se verá adiante, como Felipe, ainda que passe do tratamento formal para o “tuteo”. Essas duas estratégias funcionam como mantenedoras da hesitação e do mistério acerca dos processos duplicadores.

Nesse último encontro, intensifica-se a escuridão do ambiente: “enc ontra rás una oscuridad mayor alrededor de tí” (p. 58); “avanzarás en la oscuridad” (p. 59). Aura parece não estar disposta a entregar-se novamente a Felipe (“no me toques” p. 60) e misteriosamente afirma:

_ Ella no regresa rá

_ ¿Nunca?

_ Estoy agotada. Ella se agotó. Nunca he podido mantenerte a mi lado más de tres días.

_ Aura ...

A revelação feita pela jovem, como se ela mesma fosse outro ser que não pode permanecer mais de três dias, parece não incomodar a Felipe; ao contrário, ele só pensa

em satisfazer seu desejo: “Que más acercartu mano a los senos de Aura” (p. 59), “...no puedo vivir sin tus besos, sin tu cuerpo” (p. 60); e sob a luz da lua, o corpo da suposta sobrinha de Consuelo revela, pouco a pouco, ser o corpo da própria anciã.

Apesar disso, Felipe a possui, rasgando seu vestido; vestido que, para Ortero (1976, p. 189), é de noiva, e funciona como um indício de que essa noite simbolizaria a rememoração da noite de núpcias, vivida por Consuelo e Llorente, e o retorno (p. 61) do falecido:

Acercarás tus labios a la cabeza reclinada junto a la tuya, acariciarás otra vez el pelo largo de Aura: tomarás violentamente a la mujer endeble por los hombros, sin escuchar su queja aguda; le arrancarás la bata de tafeta, la abrazarás, la sentirás desnuda, pequeña y perdida en tu abrazo, sin fuerzas, no harás caso de su resistencia gemida, de su llanto impotente, besarás la piel del rostro sin pensar, sin distinguir: tocarás esos senos flácidos cuando la luz penetre suavemente y te sorprenda, te obligue apartar la cara, buscar rendija del muro donde comienza a entrar la luz de la luna, ese resquicio abierto por los ratones, ese ojo de la pared que deja filtrar la luz plateada que cae sobre el pelo blanco de Aura, sobre el rostro desgajado, compuesto de capas de cebolla, pálido, seco y arrugado como una ciruela cocida: apartarás tus labios de los labios sin carne que has estado besando, de las encías sin dientes que se abren delante de ti: verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también...

No início da cena, o narrador ainda se refere à mulher como Aura, e lentamente descreve um corpo frágil que, ao final, revela ser o da anciã: o “cuerpo desnudo es de la vieja, de la señora Consuelo”, e só na escuridão “la mujer volverá a abrazarte, cuando la luna pase, te a tapada por las nubes, los oculte a ambos, se lleve en el aire, por algún tiempo, la memoria de la juventud, la memoria encamada” (p. 61).⁶³

⁶³ Essa revelação final, segundo Viqueira (1967, p. 402), estaria permeada de elementos novos que, entretanto, já estavam presentes nos sonhos premonitórios de Felipe. Entre eles destacam-se a compaixão: “verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también...”; a ternura: “hundirás tu cabeza, tus ojos abiertos, en el pelo plateado de Consuelo, la mujer que volverá a abrazarte cuando la luna pase” e a esperança: “Volverá, Felipe, la traeremos juntos”.

A frase final de Consuelo “_Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar...” (p. 61) encerra a trama e deixa muitas questões que permeiam toda a obra em aberto. As principais incógnitas giram em torno da identidade das personagens: Qual a relação entre Aura e Consuelo? E Felipe e Llorente? Trata-se dos mesmos sujeitos? Essas são perguntas para as quais não há respostas categóricas. Como se afirmou no início deste estudo, muitas são as interpretações possíveis; contudo, nenhuma é unívoca e final.

Ignácio Trejo Fuentes (2000, p. 96) ressalta que, em *Aura*, “nunca se aclara todo de una buena vez, se da un *final abierto* que por lo tanto no es tal: la historia es susceptible de recomenzar ahí donde en apariencia concluye: de eso se trata precisamente la obra, de un renacimiento.”

Para Viqueira (1967), trata-se do retorno de um ‘eu’, ou seja, Felipe é a reencarnação do general Llorente, que, por meio da magia e do encantamento de Consuelo, regressa. Leitura bastante semelhante à de Oteíza e Oroz (1980), uma vez que nomeia o duplo entre Felipe e o general “Motivo de la reencarnación y descubrimiento de la verdadera identidad” (p.43), e o duplo entre as mulheres “Motivo del Golem” (p. 40), pois Consuelo teria criado Aura à sua imagem e semelhança.

Ortero (1976) possui uma resposta análoga. Segundo o autor, a questão do duplo de Consuelo explica-se no começo da narrativa: Consuelo cria Aura (“dá à luz” a jovem) e faz Felipe acreditar, gradativamente, que as duas são a mesma pessoa. Em seguida, destrói Aura para ocupar seu lugar nos braços do historiador. A suposta sobrinha é apenas uma isca usada pela anciã para atrair Felipe até a sua cama.

O modo fragmentado como a figura da senhora é descrita remeteria a uma “matéria de desintegración cuyo proceso está a punto de dar a luz a un ser nuevo, criatura velada por ‘las sábanas y los edredenos que [cubren] todo el cuerpo’⁶⁴. A roupa de cama simbolizaria uma membrana que está por romper-se com o nascimento da nova criatura: Aura. As mãos de Consuelo, descansando significativamente sobre o ventre, aludem à gestação, e a presença da coelha, símbolo de fertilidade, reitera esse processo. Com a entrada de Aura, a respiração de Consuelo se agitaria como em um esforço parturiente, e os olhos fechados da jovem insinuariam que esta acaba de nascer.

⁶⁴ Ortero (1976, p. 182).

Consuelo primeiro confundiria a figura de Aura com a da coelha, uma vez que, com a saída da coelha, ela afirma “volverá” e, com a entrada de Aura (p. 16), declara:

- _ Le dije que regresaría.
- _ ¿Quién?
- _ Aura, mi sobrina, mi compañera.

A seguir, lentamente, mescla a figura de Aura com a sua. Além disso, suas promessas em relação ao retorno da jovem no final da trama (“_Volverá (...) la haré regresar..” p. 61) parecem uma resposta a essa afirmação inicial. Esse efeito circular também estaria presente em outros fragmentos do início da trama, nos quais se insinua que o protagonista repetia (p. 9) os mesmo atos:

Vivirás ese día, idéntico a los demás, y no volverás a recordarlo sino al día siguiente, cuando te sientes de nuevo en la mesa del cafetín, pidas el desayuno y abras el periódico. Al llegar a la página de anuncios, allí estarán, otra vez, esas letras destacadas: *historiador joven*. Leerás el anuncio. Te detendrás en el último renglón: cuatro mil pesos.

Salvador Saulés (2003, p.11) destaca que um dos enunciados finais de Consuelo (“Nunca he podido mantenerla a mi lado más de tres días”) leva a conjeturar que “quizá es una actividad que ha venido repitiendo más de una vez”, isto é, não teria sido nem a primeira e tampouco a última vez que a anciã “cria” Aura. Essa suposta circularidade evidenciada pelo caráter repetitivo de algumas ações das personagens está relacionada também à memória de Felipe. A dimensão da memória pode ser analisada como um dos procedimentos geradores da duplicação, na medida em que, pouco a pouco, o jovem parece resgatar supostas lembranças já esquecidas (p. 57, grifa o leitor), que o aproximam de Llorente:

La cabeza te da vueltas inundada por el ritmo de ese vals lejano que suple la vista, el tacto, el olor de plantas húmedas y perfumadas: caes agotado sobre la cama, te tocas los pómulos, los ojos, la nariz, como si temieras que una mano invisible te hubiese arrancado la máscara que

has llevado durante veintisiete años: esas facciones de gema y cartón que durante un cuarto de siglo han cubierto tu verdadera faz, tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado.

Antes da segunda noite com Aura (p. 46), ele parece já conhecer aquela canção:

...también tu murmuras esa canción sin letra, esa melodía que surge naturalmente de tu garganta.

E, no primeiro dia na casa, tem uma sensação (p. 23) familiar:

Tú tomas el lugar de Aura, estiras las piernas, enciendes un cigarrillo, invadido por un placer que jamás has conocido, que sabías parte de ti, pero que solo ahora experimentas plenamente, liberándolo, arrojándolo fuera, porque sabes que esta vez encontrará respuesta...

Na passagem final, Felipe parece resgatar novamente (p. 61, grifa o leitor) recordações perdidas:

Hundirás tu cabeza, tus ojos abiertos, en el pelo plateado de Consuelo, la mujer que volverá a abrazarte cuando la luna pase, te a tapada por las nubes, los oculte a ambos, se lleve en el aire, por algún tiempo, la memoria de la juventud, la memoria encamada.

Felipe fora contratado para terminar as memórias inconclusas de Llorente. Portanto, a "história" gira em torno de uma outra, e cabe a Felipe finalizá-la. Ficção dentro da ficção, o historiador deve inventar a "história"? Ou vivê-la? Felipe, ao buscar saber quem é o outro em nome do qual deve escrever, termina por perder-se, confundir-se, até encontrar-se na figura do outro: o próprio Llorente. Ler as memórias do outro, ser

o outro e, ainda, apaixonar-se como o outro pela mesma mulher (Aura/Consuelo) parecer a única possibilidade de concluí-las⁶⁵.

Revivendo a vida do general, Montero corrobora a circularidade. Ao mesmo tempo em que dá continuidade à trajetória do outro, também satisfaz aos seus próprios interesses. Num jogo duplo, Felipe busca financiar sua obra (p. 30):

...tu gran obra de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas españolas en América. Una obra que resuma todas las crónicas dispersas, las hagas inteligibles, encuentre las correspondencias entre todas las empresas y aventuras del siglo de oro, entre los prototipos humanos y el hecho mayor del Renacimiento. ⁶⁶

Ironicamente, o protagonista necessita “inventar” as memórias do “outro” para finalizar a sua obra⁶⁷, cuja pretensão é o resgate de uma suposta verdade histórica. Há uma memória coletiva (objetivo de sua obra pessoal) que precisa ser revista e ampliada e, para tal, o jovem historiador termina por rever e ampliar uma memória individual (a do general Llorente). De certa forma, afirma-se, de um lado, que é “verdade” a “mentira” (finalização das memórias do general por Felipe), e por outro que são “mentiras” as “verdades” já convencionadas (o chamado “descobrimento” ou “conquista” da América, cuja revisão é pretendida pelo historiador).

Rodrigues (1988, p. 45) já ressaltava que a memória individual presente no relato de Llorente também traz consigo o coletivo: “reconstruir a história de Llorente é

⁶⁵ Carlos Castellanos Ronzón (2005), no artigo “Reflexiones sobre el tiempo lógico en *Aura*”, propõe uma leitura psicanalítica da obra, a partir de Freud e Lacan, na qual investiga até que ponto a trajetória do desejo de Felipe é intermediada pelo desejo do “outro”, sendo esse outro tanto Llorente como a própria Consuelo.

⁶⁶ Para alcançar esses objetivos, o ambicioso Felipe está disposto a fazer alguns sacrifícios: “Si el precio de tu futura libertad es aceptar todas las manías de esta vieja, puedes pagarlo sin dificultad” (p. 31). Ou ainda: “(...) debes espaciar tu trabajo para que la canchija se prolongue lo más posible. Si lograras ahorrarme por lo menos doce mil pesos, podrías pasar cerca de un año dedicado a tu propia obra de conjunto (...), aplazada, casi olvidada.” (p. 30). E nem mesmo seus sentimentos por Aura o fazem mudar de idéia:

— ¿Imo s?
— Sí que res?
— No, quizá todavía no. Estoy contratado para un trabajo... Cuando termine el trabajo, entonces sí.” (p. 52)

⁶⁷ Zunilda Gertel (1981), em seu artigo “Semiótica, História y Ficción en *Terra Nostra*”, traça um paralelo entre a novela *Aura* (1962) e outro romance do próprio Fuentes, *Terra Nostra* (1975). Para a pesquisadora, a instância narratológica de *Aura* em segunda pessoa relaciona-se com o protagonista da terceira e última parte de *Terra Nostra*, “El otro Mundo”, uma vez que “el proceso transformacional de los personajes de Aura y su búsqueda del conocimiento olvidado se re-escribe em *Terra Nostra*. ‘Volverá’ es el verbo que inicia y cierra el discurso de *Aura*” (p. 71). O próprio Carlos Fuentes em “Como escribí um de meus livros” termina o artigo no qual esboça toda a gênese de *Aura* com: “Felipe Montero, é claro, não é você. Você é Você. Felipe Montero é apenas o autor de *Terra Nostra*.” (Fuentes, 1989, p. 61).

mergulhar no passado do México, na época de Maximiliano, rever sua participação no Estado Mayor, a sua derrota e o exílio em Paris, junto à sua esposa Consuelo”. Portanto, as dimensões das memórias estariam estreitamente ligadas, não sendo possível uma separação rigorosa entre ambas. Eis então, mais uma vez, a impossibilidade de estabelecer fronteiras rígidas e definitivas: em um jogo de duplos, as memórias coletiva e individual anulam-se e confirmam-se.

Cabe ainda examinar a estrutura paralelística proposta por Ortero (1976, p. 189), solidária desses processos duplicadores descritos anteriormente. Existiriam determinadas oposições que corroborariam o processo de duplicação: “un viejo -una vieja; un joven - una joven, los ojos verdes de Aura y los ojos verdes de Consuelo, claro y el oscuro”. Ressalta-se que, dentro desse conjunto, alguns elementos operam por semelhança e outros por diferença. No primeiro caso, há um velho – uma velha, uma jovem – um jovem, os olhos verdes de Aura e os olhos verdes de Consuelo. Já no outro conjunto, o claro x escuro, o interior do casarão (úmido) x exterior do casarão (exterior indiferenciado), o velho (o casarão/ Consuelo/ General/centro da cidade) x novo (as casas reformadas/o resto da cidade/Felipe/Aura).

Pérez (1997, p. 17) assim distingue essas estratégias dicotômicas: dentro/fora, dada a realidade distinta com a qual Felipe se depara dentro do casarão; liberdade/cativeiro, presente na perda da autonomia do jovem; escuridão/luz, relacionada ao forte contraste entre a luminosidade de fora do casarão e a excessiva escuridão do seu interior; e, por fim, caos/ordem, no qual se contrapõe a suposta ordem da realidade ao mundo caótico e anômalo do casarão. Vale acrescentar outros procedimentos como o contraste entre o passado das memórias de Llorente e o presente da narrativa principal; a suposta realidade da casa e os sonhos de Felipe; o sagrado e o profano na ceia de Felipe e Aura.

Essa estrutura paralelística parece reiterar o processo de duplicação por meio de uma espécie de afinidade estrutural com os personagens. Constituindo-se de maneiras diferentes – Consuelo e Aura por desdobramento e Felipe e Llorente por identificação – os duplos pedem, de certa forma, estruturas formais que os reiterem de maneiras

também diferentes. Talvez por isso haja dentro dessa estrutura um conjunto que opere por semelhanças e outro por oposições⁶⁸.

Em suma, o modo como determinadas questões formais são solidárias à constituição dos processos de duplicação tanto das personagens femininas como das masculinas é tão relevante como as muitas possibilidades interpretativas dos mesmos, sejam elas “mágicas” ou não.

Em busca de instrumentação teórica que auxilie a compreensão da organização desses dois processos distintos de duplicação, remete-se ao artigo intitulado “O estranho”, no qual Sigmund Freud⁶⁹ investiga, entre outras questões, o tema do duplo. Segundo o autor, o duplo seria um exemplo para a compreensão do sentimento de “estranhamento”. Para ilustrar essa questão, o psicanalista toma como base umas das narrativas fantásticas mais conhecidas de E. T. A Hoffmann⁷⁰, “O Homem de Areia”⁷¹ (*Der Sandmann*-1817).

Freud centra-se na análise do sentimento de “estranhamento”, buscando compreender sua estrutura e suas causas, analisando pessoas, acontecimentos e mesmo

⁶⁸ Não se trata de conjuntos estanques: um elemento de um conjunto pode se transformar em seu contrário. Consuelo, por exemplo, ao se casar, era jovem, e o general Llorente, idoso; no final da narrativa, outras núpcias podem ter ocorrido “simbolicamente” entre uma idosa e um jovem; portanto, dá-se uma inversão.

⁶⁹ Segundo Rodrigues (1988), Lacan ampliaria a questão do duplo dentro da formação do ego, no processo que denominou Estádio do Espelho (1949).

⁷⁰ Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1766-1822) é considerado o maior autor fantástico do século XIX. Segundo Ítalo Calvino em *Contos fantásticos do Século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano* (2004), sua obra filia-se ao idealismo alemão que visava explorar o mundo interior, a subjetividade da mente e da imaginação humana, conferindo-lhes a mesma importância que a racionalidade do mundo objetivo. Dadas essas características, o conto fantástico alemão é, de certa forma, filosófico.

⁷¹ O conto tem como protagonista o jovem estudante Natanael. Quando criança, ele impressionava-se bastante com a lenda do homem de areia, que segundo sua babá arrancava os olhos das crianças. Ainda menino, buscando certificar-se sobre a identidade do homem de areia, Natanael esconde-se no escritório do pai, a quem esse homem faria uma visita. No entanto, é o advogado Coppélius, amigo da família, que chega, e o menino, por sua vez, liga a identidade de ambos. No seu esconderijo, assusta-se ao ouvir a voz horrenda do homem de areia clamando por “olhos”. Descoberto pelos adultos, o pai impede que o advogado arranque os olhos do menino – não com areia, mas com brasas. Salvo, o menino desfalece. Um ano depois, Coppélius retorna e, na noite de sua visita, o pai de Natanael falece em decorrência de uma explosão. Mais tarde, vivendo em outra cidade, a figura de um vendedor de lentes chamado Coppola passa a atormentar Natanael, que identifica o vendedor ao homem de areia de sua infância. Além disso, agora noivo de sua irmã de criação Clara, apaixona-se pela filha de seu professor, Spallanzani. Mais tarde, descobre que sua nova ‘namorada’ não passava de um autômato criado pelo professor e cujos olhos tinham sido feitos por Coppola. Natanael sofre uma espécie de surto, recuperando-se logo depois. A trama encerra-se com uma nova “crise emocional” do protagonista. A luneta vendida por Coppola faz com que veja “vida” no olhar de Olímpia e, impressionado com os olhos faiscantes de Clara, tenta matá-la, mas seu irmão Lotário a salva. Como ambos estavam numa alta torre da cidade, lá de cima Natanael avista Coppélius; e essa visão basta para que ele se atire à torre. O modo como esse conto está narrado também merece destaque. A narrativa inicia-se com três cartas que foram mostradas ao narrador. Este, embora não seja um personagem participante das ações, parece fazer parte do ambiente em que ocorreram e se diz amigo dos envolvidos. Após as cartas, o narrador, confessando-se autor/escritor, discute longamente com o narratário, dirigindo-se a ele como “meu caro leitor” e interrogando-o diretamente por meio da segunda pessoa do singular, acerca da maneira mais adequada de narrar os fatos em questão. Após essa espécie de diálogo metanarrativo, a figura do narrador ausenta-se, camuflada por uma voz em terceira pessoa, que relata o desfecho das aventuras de Natanael. Essas peculiaridades da instância narratológica conjugam efeitos bastante significativos na obra: a narrativa epistolar de Natanael possibilita já no início da trama uma identificação do leitor com o protagonista; a figura pessoal do narrador envolve-se diretamente com a figura do narratário, reforçando o envolvimento do leitor; o posterior distanciamento da figura do narrador provoca uma ambigüidade acerca da duplicidade da identidade de Coppélius e a “estranha” luneta, significativamente presente em momentos decisivos da trama. Esse “final aberto” justifica-se na medida em que o narrador, sendo “quase” um personagem, não teria acesso a essas informações. (Hoffmann apud Calvino, 2004)

“coisas” que podem gerar essa sensação. Segundo o autor, mesmo levando em conta as várias acepções da palavra alemã *Unheimlich* e as nuances que revela em diversos idiomas, chega-se a uma única e mesma definição de estranho: “categoria do assustador que remete ao que é conhecido de velho, e há muito familiar” (Freud, 1987, p. 238). Estabelece-se, assim, uma estreita relação entre a sensação de estranhamento e a de familiaridade.

Depois de analisar as significações da palavra “estranho” em algumas línguas, Freud atém-se a uma ocorrência bem específica que causa estranhamento: as “dúvidas quanto a saber se um ser aparentemente animado está realmente vivo, ou do modo inverso, se um objeto sem vida não pode ser na verdade animado”.

Para Jentsch (apud Freud, 1987, p. 244), o efeito de estranhamento era facilmente obtido nas histórias fantásticas de E. T. A Hoffmann, na medida em que deixava “o leitor na incerteza de uma determinada figura da história [seria] um ser humano ou um autômato”.

Na sua própria análise de “O homem de areia”, Freud destaca que a atmosfera de estranheza desse conto não estaria relacionada apenas a uma incerteza intelectual⁷² ligada ao fato de Olímpia ser ou não dotada de alma. Para Freud, a principal causa desse sentimento diz respeito ao medo de perder os olhos; medo que, na experiência clínica do psicanalista, poderia muitas vezes substituir o medo da castração.

Do estranhamento causado pela dúvida quanto ao fato de se um ser estar ou não realmente vivo, Freud passa a analisar o tema do duplo, visto que é a partir desse tema que o estranho se dá de maneira mais evidente na obra de Hoffmann:

Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque aparecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para o outro desses personagens - pelo que chamaríamos de telepatia -, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self), ou substitui seu eu (self) por um estranho. Em outras palavras, há o retorno constante a mesma coisa - a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos

⁷² A incerteza intelectual é a explicação básica de Jentsch (1906) para a causa estranhamento. Freud, por sua vez, busca ampliar essa questão.

mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem. (Freud, 1987, p. 252)⁷³

Efeitos similares na constituição da temática do duplo em Hoffmann podem ser encontrados em *Aura*. Um deles diz respeito à “incerteza intelectual”, por parte do leitor, em relação à jovem; ou seja, em virtude de determinadas circunstâncias, ele é levado a se perguntar se a sobrinha de Consuelo é realmente um ser dotado de alma. Além disso, há um estranhamento, tanto no leitor como no protagonista, provocado pelos dois processos de duplicação.

O primeiro desses processos, a primeira acepção do duplo para Freud, acontece nas personagens femininas de *Aura* e Consuelo: inicialmente, elas parecem partilhar os mesmos conhecimentos, comunicando-se sem necessidade de palavras; por fim, parecem dividir o mesmo corpo ou ser o mesmo sujeito. No início da narrativa, tanto o leitor como o próprio protagonista deparam-se com duas entidades separadas, mas que ao final apontam para uma espécie de junção.

No segundo processo de duplicação – a segunda acepção de Freud – ocorre o processo inverso, uma vez que se dá a identificação do “eu” de Felipe com o “eu” do general Llorente. Felipe hesita acerca da sua identidade e parece substituí-la, ao final, por um “eu” estranho; no caso, o “eu” de Llorente. Há um sujeito que de alguma maneira é substituído por outro, graças a um lento processo de identificação. Logo, ao final da leitura, vislumbra-se a possibilidade de que o protagonista seja “outra” pessoa.

Ainda que ambos os processos de duplicação lancem mão da semelhança física como procedimento, estratégia bem marcada pelo uso dos motivos das fotos e do espelho; no primeiro caso (*Aura*/Consuelo), há um desdobramento, seguido de uma junção das duas personagens e de uma abertura para a possibilidade de um novo desdobramento (o retorno de *Aura*); no segundo processo (entre Felipe e Llorente), ocorre uma identificação de um “eu” com outro “eu” (Llorente), apontando para a substituição do primeiro pelo segundo.

O duplo em *Aura*/Consuelo parece caracterizar-se por meio de um movimento de dentro para fora, já que Consuelo, desdobrando-se em *Aura*, aponta a seguir para a

⁷³ O artigo segue com considerações acerca da formação do ego na infância, relacionando o estranhamento a complexos reprimidos e formas animistas de pensamento que não teriam sido devidamente superadas. Entretanto, o que interessa nesta pesquisa são as considerações acerca do modo como a sensação do estranho liga-se ao tema do duplo na obra ficcional de Hoffmann, uma vez que essas considerações podem auxiliar na análise do duplo em *Aura*.

possibilidade de que a jovem retorne, pressupondo, desse modo, um novo desdobramento.

Em Felipe, o movimento do duplo é contrário. O processo de duplicação parte de fora para dentro. É o “eu” de Llorente que parece invadi-lo, provocando uma hesitação e um questionamento sobre quem é o seu “eu”; e apontando para uma possível substituição completa dele pelo “eu” do falecido general. Além disso, a dimensão da memória em Felipe traz consigo a sensação de familiaridade que, para Freud, sempre acompanha a sensação de estranhamento.

No final da narrativa existe apenas uma “alusão” ao retorno de Aura, assim como a substituição da identidade de Felipe pela do general Llorente é apenas sugerida. Rosalba Campra, em seu artigo “Fantástico y sintaxis narrativa” (1985), ressalva que, embora um raio ilumine o corpo da jovem e este se revele sendo a própria Consuelo – levando a pensar que Aura seria um “doble imitado por ésta (Consuelo) para retener” Felipe –, não há possibilidades textuais que o confirmem categoricamente. Para a autora,

tal vez, de manera nada diabólica, una persona ha sido sustituida por otra. La oscuridad que precede al descubrimiento corresponde a un silencio de la narración que impide poner una etiqueta inequívoca a la secuencia ¿transformación o sustitución? En vez de la función necesaria para determinar el sentido, no hay sino un vacío indecible.

(p. 98)

Campra (1985) observa ainda que, em virtude dessas estratégias, o texto estaria inscrito num conjunto maior de obras que nomeia Fantástico Atual. Esse conjunto de textos tem como principal característica a não elucidação das indeterminações geradas ao longo da trama. O leitor termina a novela com as mesmas dúvidas que vão surgindo ao longo da narrativa: É sonho? Delírio? Realidade? Aura é Consuelo? Felipe é o general?

Seguindo essa linha de raciocínio proposta por Campra, tanto Viqueira (1967) e Ortero (1976) como Oteiza e Oroz (1980) – ainda que suas pesquisas se dividam em interpretações mais fechadas e pontuais em contraposição a leituras mais abertas – reduzem a trama essencialmente ambígua de *Aura* a uma única interpretação. Ao considerar Consuelo apenas uma espécie de “bruxa” que comandaria e induziria todas

as ações de Felipe, esses pesquisadores parecem não se ater a outras possibilidades de leitura geradas pelas indeterminações do texto. Além disso, falta-lhes estabelecer uma relação entre essa mesma temática e a instância narratológica, cuja originalidade não deixa de ser reconhecida pela maioria deles.

As páginas que se seguem atrelam o tema do duplo ao narrador em segunda pessoa, buscando explicitar o modo como ambos estariam fortemente vinculados, na medida em que essa instância narratológica seria a primeira a desencadear um processo de duplicação no texto. Antes mesmo de o protagonista entrar no velho casarão da senhora Consuelo, apaixonar-se por Aura e descobrir-se em Llorente, “alguém” já hesitava a respeito de sua “identidade”.

4. O narrador em segunda pessoa: o leitor e seu duplo.

“...concederle un lugar al lector es decisivo, porque es el único que puede escribir la novela finalmente.” Carlos Fuentes

A voz narrativa em *Aura* enuncia-se por meio da segunda pessoa do singular, contudo, em dois momentos da novela, há uma variação nessa maneira de construir o texto. A primeira dessas variações encontra-se nos poucos fragmentos literais das memórias de Llorente, nos quais o narrador em primeira pessoa do singular é o próprio general (p. 38):

...elle avant quinze ans lorsque je l'ai connue
et, si j'ose le dire, ce sont ses yeux verts qui ont
fait ma perdition ...

A segunda exceção constitui-se dos pequenos trechos nos quais Felipe, por meio da terceira pessoa do singular, relata o conteúdo dessas mesmas memórias (id.):

... los ojos verdes de Consuelo, que tenía quince
años en 1867, cuando el general Llorente se casó
con ella y la llevó a vivir a París, al exilio.

Em meio a esse jogo de vozes narrativas, há uma história principal e uma secundária, sendo narradas, cada uma delas, com uma série de especificidades. A primeira, narrada na segunda pessoa, trata da estada de Felipe Montero no casarão de Consuelo. A segunda história, sob o pano de fundo a história do México, atém-se ao caso de amor entre Llorente e Consuelo, e transforma o protagonista da primeira em uma espécie de narrador-leitor, Felipe, que se encontra, portanto, ausente dos eventos relatados. Além disso, à medida que o jovem lê, cede a voz ao general, e aparecem assim os únicos trechos em primeira pessoa; em outros momentos, porém, Montero reconta essas aventuras em terceira pessoa.

O conflito instaura-se à proporção que Felipe, protagonista da narrativa principal e narrador-leitor da secundária, envolve-se com a sobrinha de Consuelo. Ambas,

gradativamente, parecem ser a mesma pessoa, ao mesmo tempo em que ele próprio, pouco a pouco, assemelha-se à figura do general Llorente, protagonista da narrativa secundária.

É nessa incógnita acerca da verdadeira identidade das personagens que as duas narrativas encontram-se, embora nenhuma delas termine. Mesmo depois do encerramento do texto, ambas permanecem inconclusas, porque não se chega a relatar o que aconteceu depois da cena final, na qual Consuelo/Aura e Felipe/Llorente passam a noite juntos; não se sabe como o jovem completou as memórias do general, tampouco como sua própria trajetória se encerra.

A narrativa secundária exerce um papel importante na instauração desse conflito. É por meio de sua leitura que ocorre a identificação entre a figura de Felipe e do general, ao mesmo tempo em que reitera certas semelhanças entre as personagens femininas, corroborando os dois processos de duplicação. Além do mais, essa narrativa do “passado” não abrange todos os fatos que antecedem o momento presente da trama. As memórias parecem encerrar-se com a morte de Llorente; época em que Consuelo teria 49 anos. No momento da narrativa, provavelmente 109 anos. Há, portanto, uma elipse de 60 anos, que fortalece o clima de mistério da novela.

Essa narrativa secundária possui uma instância narratológica perfeitamente identificável, na medida em que se trata das memórias do general Llorente, escritas na primeira pessoa, sendo lidas e narradas novamente pelo protagonista Felipe Montero; as mesmas conclusões não podem ser obtidas tão prontamente acerca da história principal. Como já se disse, desde a primeira palavra da obra (“Lees”), o narrador em segunda pessoa provoca uma imprecisão quanto a sua identidade; o leitor⁷⁴ não sabe quem está narrando, não sabe se é uma personagem da história ou uma mera testemunha dos fatos; não sabe se esse que narra está presente nos acontecimentos que ele próprio conta; escapam-lhe todas as certezas tão facilmente discerníveis na narrativa secundária.

Viqueira (1967, p. 399) já ressaltava que

abruptamente, desde la primera palabra, desde ese verbo en segunda persona del singular Carlos Fuentes se nos plantea una incógnita. ¿Quién Habla? ¿Acaso Felipe Montero habla a si mismo? ¿Trátase de un desdoblamiento de la personalidad? ¿De un yo remoto que ordena a un yo cercano que actúa? Como diría Giovanni Papini a Lewis Carroll

⁷⁴ Por ora, o termo leitor é usado de maneira genérica. Contudo, gradativamente, busca-se precisar melhor essa instância.

¿De la figura de un sueño? ¿Figura que desaparecerá al despertar del soñador? No sabemos. Esta duda, irritante, desconcertante se mantiene a lo largo del relato.

O questionamento acerca da identidade do narrador, observado por Viqueira, instaura-se não porque falta à sua figura uma identificação explícita, mas também porque há nela a marca da segunda pessoa do singular, que implica a figura do outro. E ao implicar o outro assinala o contraponto do emissor numa situação discursiva: o “tu”.

Por conseguinte, desdobra-se a questão: à interrogação inicial acerca da natureza do emissor, acrescenta-se um outro, o leitor de *Aura*, que inevitavelmente se pergunta sobre a natureza do destinatário: com quem o narrador está falando? A quem ele dirige a palavra? Não que isso interesse ao leitor empírico, uma vez que do campo de seus interesses “reais” pouco se pode inferir, mas porque o texto impõe essa interrogação. Os dois pronomes, o *eu* e o *tu*, são espécies de categorias vazias preenchidas de acordo com indicações discursivas que não estão definidas na narrativa.

Em *Problemas de Lingüística Geral* (1976), Émile Benveniste dedica à análise dos pronomes um capítulo no qual define melhor essas duas categorias. A primeira delas, o *eu*, é “o indivíduo que enuncia a presente instância de discurso que contém a instância lingüística *eu*” (p. 279). Ao incluir-se em uma situação de alocação, obtém seu contraponto discursivo, o *tu*, sendo este o “indivíduo alocutado na presente instância do discurso contendo a instância lingüística *tu*” (p. 279).

O destinatário (indivíduo alocutado) mais imediato de qualquer texto é o leitor, salvo as exceções nas quais se encontra em seu interior um interlocutor fictício. No caso de *Aura*, não há explicitamente referências internas a um suposto destinatário da narração, ou seja, não há no texto nenhuma marca que instaure um diálogo entre essa instância em segunda pessoa e uma outra. Esse fator impossibilita um preenchimento imediato dessas categorias, e produz, desde a primeira palavra do texto, uma espécie de jogo discursivo no qual o narrador parece referir-se ao mesmo tempo ao leitor, como destinatário da mensagem, e ao protagonista, Felipe Montero, que age de fato no interior da trama.

Desse modo, a reflexão “Parece dirigido a ti, a nadie más” (p. 7), poderia dizer respeito tanto ao protagonista, surpreso com a leitura do anúncio de emprego que se encaixa perfeitamente com seu currículo, como ao leitor, para quem a leitura a todo instante remete ao seu próprio lugar discursivo, o do interlocutor. O efeito de estranheza

pode também ser sentido primeiro pelo leitor, no momento em que lê “Só lo falta tu no mbre”, imediatamente seguido da informação de que o nome é Felipe Montero.

Nessa mesma linha de interpretação, Georgina García Gutiérrez (1981, pp. 103-104), em *Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes*⁷⁵, ressalta a dupla possibilidade de referência do “tú”. Segundo a autora, esse pronome poderia dirigir-se ao protagonista Felipe ou ao próprio leitor, procedimento que funcionaria como uma espécie de convite cabal a uma participação mais efetiva deste no texto, ao mesmo tempo em que projetaria a figura do protagonista como representante do leitor.

Essa voz misteriosa na segunda pessoa acompanha Felipe desde o bar onde ele lê o anúncio de emprego até sua última noite de amor com Consuelo/Aura. O leitor não tem a possibilidade de distanciar-se do personagem, já que é obrigado a percorrer somente os espaços pelos quais o jovem circula e a ver somente o que ele vê; conseqüentemente, a distância entre a instância da leitura e a do personagem principal é diminuta.

Essa característica do tratamento do protagonista impõe ao leitor o que Jean Pouillon, em *O tempo no Romance* (1974), classificou⁷⁶ como visão com. Nela, “escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa...” (p. 54). Trata-se, no caso de *Aura*, de Felipe Montero. Ressalte-se que esse personagem “é central não porque seja *visto* do centro, mas sim porque é sempre *a partir* dele que vemos os outros.” (p. 54).

As demais personagens da trama são vistas *através* da subjetividade do personagem central, ou seja, “devem ser compreendidos dentro do pensamento daquele em cujo íntimo nos colocamos desde o início” (p. 55). Por isso, Jean Pouillon adverte que se obtém das demais personagens apenas *imagens*, na medida em que “ver alguém em *imagem* é ver esse alguém através do sentimento que um outro experimenta por ele, captá-lo como um correlativo desse sentimento, o qual passa então a constituir aquilo que vemos diretamente.” (p. 58). Em outras palavras, escapa ao leitor uma visão

⁷⁵ Apud Salvador Saulés em “Los deseos de una mujer que intriga y sueña- *Aura* de Carlos Fuentes” (2005, p. 2).

⁷⁶ Segundo Ligia Chiappini Moraes Leite, em *O foco narrativo* (1994, p. 19), Jean Pouillon busca adaptar uma visão fenomenológica (a partir das considerações filosóficas de Jean-Paul Sartre) a uma teoria da instância narratológica, atrelada ao tratamento do tempo. Além da visão com, haveria a visão por trás e a visão de fora. A visão por trás corresponde a uma espécie de narrador onisciente que sabe tudo sobre todas as personagens; já na visão de fora, o narrador proporciona uma visão objetiva, renunciando ao saber dos personagens e restringindo-se a relatar os acontecimentos. Outro crítico, Alfredo Leme de Carvalho, em *Foco Narrativo e Fluxo de Consciência* (1981), ao analisar a classificação de Pouillon, considera que “o que importa não é o fato da narrativa ser em primeira ou terceira pessoa. O que realmente vale é a *proximidade* dos acontecimentos narrados em relação a um determinado “eu”, ou a sua *dispersão*, sob a égide do autor onisciente.” (p. 15).

objetiva das personagens secundárias e restam-lhe apenas as “imagens” que lhe são dadas pelos olhos de Felipe.

Em *Aura*, portanto, não se pode afirmar nada concretamente a respeito das personagens femininas, uma vez que tudo que se sabe sobre elas, e sabe-se pouco, é dado por meio de Felipe. O leitor termina por aproximar-se cada vez mais dessa personagem; como diria Jean Pouillon (p. 59), o leitor “está na pele” dele. Graças a essa proximidade, o próprio personagem central torna-se tão escorregadio quanto a visão das personagens secundárias que se alcança por meio dele, visto que “estar ‘com’ alguém, não é ter desse alguém uma consciência refletida, não é conhecê-lo, é ter ‘com’ ele a mesma consciência irrefletida de si mesmo” (Pouillon, 1974, p. 58).

Em certa medida, o tratamento dado à construção desse personagem assemelha-se bastante ao típico herói do gênero de romances descritos por Pouillon (p.58), que se utilizam da visão com⁷⁷: “silencia-se quase que totalmente a respeito do que sente o herói; prefere-se mostrá-lo a viver, fazê-lo agir, e descrever esta ação de tal forma que o leitor, dela participando ficticiamente, experimente em si mesmo tudo o que o autor deixa subentendido”.

A natureza dos verbos corrobora esse efeito. Estando flexionados em segunda pessoa, imprimem um matiz imperativo à narração, possibilitando interpretar as ações como ordens passíveis de ainda serem realizadas pelo leitor, ao mesmo tempo em que o protagonista realiza-as ficticiamente. Além disso, esses verbos (pp. 19-20, grifa o leitor), terminam por compor uma narrativa na qual predominam as cenas em relação aos sumários, e carregam a trajetória do protagonista de um caráter visual, na medida em que ela é lentamente mostrada, assediando o leitor com seus mínimos detalhes:

Consultas el reloj, después de fumar un cigarrillo,
recostado en la cama. De pie te pones el saco y
te pasas el peine por el cabello. Empujas la
puerta y tratas de recordar el camino que
recorristes al subir. Quisieras dejar la puerta
abierta, para que la luz del quinqué te guíe: es
imposible porque los resortes la cierran. Podrías

⁷⁷ Ao analisar a retomada da teoria de Pouillon proposta por Maurice-Jean Lefebvre em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (1975), Leite (1994, p. 21) ressalta que para esse teórico, na visão com “haveria a predominância da narração sobre a diegese”. Já seu uso seria típico nos romances epistolares do século XVIII e em certa linha de romances no século XX, cuja narração em primeira pessoa lança mão de estratégias como o monólogo interior e o fluxo de consciência. Mais adiante, a segunda pessoa será vista em relação a esses dois procedimentos.

tomar el quinqué y descender con él. Renuncia porque ya sabes que esta casa siempre está a oscuras. Te obligarás a conocerla y reconocerla por el tacto. Avanzas con cautela, como un ciego, con los brazos extendidos, rozando la pared, y es tu hombro lo que, inadvertidamente, aprieta el contacto de la luz eléctrica. Te detienes, guiñando, en el centro iluminado de ese largo pasillo desnudo. Al fondo, el pasamanos y la escalera de caracol.

Porém, no caso específico de *Aura*, ainda que em menor proporção, também são “mostrados” pensamentos (p. 8, 10), sensações (p. 22) e, principalmente, hesitações (p. 28) do protagonista:

Piensas que otro historiador joven, en condiciones semejantes a las tuyas [...] Imaginas que el perro te sonríe y sueltas su contacto helado...

... tú vuelves a dudar de tus sentidos, atribuyes al vino el aturdimiento.

Dudas, al caer sobre la butaca, si en realidad has visto eso...

O presente do indicativo, ao eliminar a distância temporal entre o protagonista e o leitor, acentua neste a sensação de “estar na pele” daquele. Parece não haver diferença entre o tempo da história contada e o tempo do discurso que a veicula. O leitor tem a impressão de que os fatos da narrativa estão acontecendo no instante de sua leitura; a leitura serviria para deflagrar a ação narrativa, uma vez que seu caráter presentificado e simultâneo gera a sensação de que os fatos só ocorrem ao serem lidos. Não se lê apenas uma história (um relato de fatos ocorridos), mas o lento processo de sua construção.

Apenas a voz do narrador-leitor Felipe parece destoar dessa composição simultânea, nos pequenos trechos nos quais reconta as memórias pretéritas de Llorente: “... Un día la [Consuelo] encontró, abierta de piernas, martirizando a un gato y no supo llamarle la atención...” (p. 38). No entanto, há sumários que justapõem imagens, sem conectivos, podendo gerar também um efeito de presentificação (p. 27):

Te dices que tú puedes mejorar considerablemente el estilo, apretar esa

narración difusa de los hechos pasados: la infancia en una hacienda oaxaqueña del siglo XIX, los estudios militares en Francia, la amistad con el duque de Momy, con el círculo íntimo de Napoleón III, el regreso a México en el estado mayor de Maximiano, las ceremonias y veladas del Imperio, las batallas, el derumbe, el Cerro de las Campanas, el exilio en París. Nada que no hayan contado otros.

Há ainda outros fragmentos nos quais Felipe usa o presente do indicativo (p. 55, sublinhados pelo leitor) para descrever o conteúdo das memórias. Essas estratégias terminam por anular as fronteiras entre as memórias do general e a narrativa principal, uma vez que as duas partilham (em alguns trechos) do mesmo modo e tempo verbal:

El general Llorente habla con su lenguaje más florido de la personalidad de Eugenia de Montijo, vierte todo su respeto hacia la figura de Napoleón, exhuma su retórica más marcial para anunciar la guerra franco-prusiana, llena páginas de dolor ante la demota, arenga a los hombres de honor contra el monstruo republicano, ve en el general Boulanger una rayo de esperanza, suspira por México, siente que en el caso Dreyfus el honor-siempre el honor- del ejército ha vuelto a imponerse...

Esses procedimentos⁷⁸ e a maneira abrupta como as memórias entram e saem da narrativa principal confirmam e acentuam a dimensão presentificada, simultânea e concomitante de toda a trama, formando um conjunto coerente e harmonioso, no qual as duas narrativas atreladas parecem gerar os mesmos efeitos.

Do mesmo modo que a simultaneidade imprimida por Felipe às memórias de Llorente aproxima-o, como leitor, do protagonista de sua leitura (culminando no processo de duplicação), o mesmo ocorre com o leitor da narrativa principal, que possui como protagonista de suas leituras o próprio historiador. Além dessas

⁷⁸ Vale notar também que frequentemente tem-se acesso a cenas das memórias: "... Más tarde: 'La [Consuelo] encontré delirante abrazada a la amohada. Gritaba: 'Sí, sí, sí, he podido: la he enamorado; puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida. 'Tuve que llamar al médico'." (p. 57). Bem como a diálogos entre o general Llorente e Consuelo: "Sé porque lloras a veces, Consuelo. No te he podido dar hijos, a ti, que iradías la vida..." Y después: 'Consuelo, no tientes a Dios. Debemos conformarnos ¿No te basta mi cañño? Yo sé que me amas..." (p. 55)

características, outra estratégia textual corrobora essa mesma aproximação: a ausência inicial de uma descrição física do jovem (p. 19):

Mueves tus cejas pobladas, tu boca larga y gruesa que llena de vaho el espejo; cierras tus ojos negros y, al abrirlos, el vaho habrá desaparecido. Dejas de contener a respiración y te pasas una mano por el pelo oscuro y lacio; tocas con ella tu perfil recto, tus mejillas delgadas.

Até esse momento, o leitor tem poucos indícios que o ajudem a formar a imagem física de Felipe, sabe apenas que se trata de um jovem historiador. Ao leitor faltam-lhe, portanto, elementos visuais que o levem a compor a figura externa do protagonista. Esse fator, somado à composição lenta, “visual”, simultânea e imperativa da trama, parece possibilitar ainda mais a identificação⁷⁹ entre ambos.

Reeve (1972), em sua análise da narrativa em segunda pessoa, ressalta que muitos são os críticos, alguns já citados nesta investigação, que reconheceram nessas narrativas a possibilidade analisada aqui de maior intimidade entre o leitor e o protagonista. Contudo, ainda que alguns tenham se referido especificamente a *Aura*, poucos uniram esse efeito formal à temática principal da obra, o duplo.

De acordo com as considerações de Reeve, antes do advento do monólogo interior, somente a primeira pessoa dava a possibilidade ao leitor de “mergulhar” nos sentimentos e pensamentos do herói. Entretanto, tratava-se sempre de um “‘yo’ de otra persona; el lector est[aba] todavia mirándolo desde el exterior” (p. 83)⁸⁰. Reeve propõe o seguinte esquema para explicar os efeitos tanto da narração em primeira pessoa como do monólogo interior. Nessas duas ocorrências há sempre uma fronteira entre o autor; sua criação, o narrador-personagem; e seus prováveis leitores:

⁷⁹ O termo “identificação” é usado destituído das conotações psicológicas. Trata-se de um efeito textual e não um efeito psicológico no leitor.

⁸⁰ Reeve parece ter se referido ao monólogo interior como o definiu Leite (1994, p. 67), ou seja, como “um aprofundamento maior nos processos mentais” de um dado personagem bastante presente nas narrativas do século XX. Leite ressalta que o monólogo interior seria distinto do simples monólogo, uma “forma direta e clara de apresentação dos pensamentos e sentimentos das personagens”, cuja origem remonta à *Odisséia*. O monólogo interior, levado ao seu extremo por meio da “radicalização dessa sondagem interna da mente, acaba deslanchando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos” (Leite, 1994, p. 68) chegaria ao chamado fluxo de consciência. Contudo, Carvalho (1981), buscando as origens distintas desses dois termos (monólogo interior e fluxo de consciência) ressalta que às vezes eles são usados como sinônimos, e propõe uma classificação a partir de Robert Humphrey (1968), segundo a qual haveria quatro formas fundamentais de fluxo de consciência: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição por autor onisciente e solilóquio. De qualquer forma, essas estratégias, de diferentes modos e graus em cada narrativa, terminam por acentuar o efeito de identificação entre leitor e personagem, como o faz a narrativa em primeira pessoa.

“Autor



Carácter (‘yo’ o ‘él’)→ lector” (p. 83)

Já o romance narrado em segunda pessoa, ao saltar as etapas da comunicação romanesca, gera conseqüentemente uma maior cumplicidade, intimidade e participação, transformando o leitor no “próprio” protagonista da trama que lê. Têm-se, assim, apenas dois pólos: em um deles estaria o autor; no outro, uma instância ambivalente, o protagonista/leitor:

“Autor”.



Protagonista-Lector (‘Tú’)” (p. 83)

Contudo, há de se fazer uma ressalva quanto ao uso do termo “leitor”. Ainda que a crítica só recentemente tenha se voltado para o campo da instância de leitura, Maria Carmem Guimarães Possato, em seu estudo “O narratário em *O sargento de Milícias*” (1991), faz um alerta importante: no âmbito dessas investigações, muitas são as controvérsias em relação não só aos termos empregados, mas aos conceitos que esses termos representariam.

A pesquisadora ressalta ainda que, em nenhum momento, pode-se confundir “leitores textuais” com os empíricos, e termina por centrar-se na distinção de dois conceitos oriundos de teóricos diferentes: narratário, de Gerald Prince⁸¹; e leitor

⁸¹ Gerald Prince (1973) em seu artigo “Introduction à l’étude du narrataire”, afirma que o narratário, juntamente com seu contraponto, o narrador, para ser nomeado desse modo deve estar explicitamente marcado no texto, constituindo-se ambos como seres fictícios. O romance epistolar seria um interessante exemplo para a distinção entre narratário e o leitor, uma vez que, nele, o narratário é o destinatário nomeado na carta, e o leitor é quase um violador dessa correspondência, que não lhe está destinada (pelo menos não ficticiamente). O narrador pode marcar sua presença de diversas maneiras: referências do tipo “meu caro leitor”; alusões a elementos extratextuais conhecidos pelos dois; explicações metanarrativas, metalingüísticas e, por fim, passagens nas quais os verbos ou os pronomes estejam na segunda pessoa. No pólo da instância de leitura, além do leitor “real” e da figura fictícia do narratário, toda narrativa possuiria um chamado leitor ideal e um leitor virtual. Este seria a figura que o autor esperaria encontrar; já aquele se caracterizaria como um leitor capaz de compreender e aprovar totalmente a obra. Ocasionalmente, essas figuras podem ser bastante semelhantes, mas não se pode tomar uma pela outra.

implícito, de Wolfgang Iser⁸², marcando a necessária caracterização ficcional do narratário, direta ou indireta, frente à “invisibilidade” do leitor implícito, na medida em que, sendo abstrato, estaria implicado por meio do “comportamento, [d]as atitudes e [d]a bagagem pressupostos e necessários para o entendimento adequado do texto” (Possato, 1991, p. 106). Contudo, é perfeitamente possível que ambos possam coincidir em uma mesma obra.

Caso se leve em conta o conceito de Prince (1973), retomado por Possato (1991), é claro que em *Aura* haveria a figura de um narratário, cuja presença evidenciase explicitamente durante todo o relato por meio da segunda pessoa do singular (empregada tanto nos pronomes como nos verbos). Porém, curiosamente, essa segunda pessoa, somada a outros procedimentos textuais já analisados, leva à identificação entre leitor e o protagonista. Essa identificação implica a condensação do narratário a outros possíveis “leitores” presentes no texto, que, por sua vez, também se justapõem à figura do protagonista Felipe Montero. Por conseguinte, não se faz necessário um estudo mais complexo acerca da terminologia aplicada aos tipos de leitores possíveis ficticiamente, visto que não se aplicariam à obra analisada neste estudo.

Talvez por isso Reeve (1972) tenha escrito que “el verdadero narrador en segunda persona emplea el ‘tú’ al hablar de si mismo...” (p. 79), excluindo outras manifestações nas quais há marcadamente um diálogo entre instâncias diferentes e não uma junção ou uma auto-referenciação. Coerente com essa postura inicial, Reeve não fez distinções tão sutis dentro da figura do leitor, limitando-se a apontar como principal efeito desse procedimento narratológico a junção entre o leitor e o protagonista e, conseqüentemente, a elisão das etapas da comunicação romanesca⁸³.

Francisco Ynduráin, em “La novela desde la segunda persona. Análisis Estructural” (1969, p. 215), segue essa mesma linha interpretativa na sua pesquisa,

⁸² O termo leitor-implícito teria ganhado mais força e aceitação entre os teóricos, graças ao paralelo que estabelece com o conceito de autor-implícito formulado por Wayne Booth em *Retórica da Ficção* de 1961. Contudo, o termo leitor-fictício-personalizado, outro termo cunhado por Iser, parece equivaler a narratário de Prince. No entanto, Iser invalida o leitor ideal de Prince por considerá-lo ambíguo e estruturalmente improvável, na medida em que “um leitor ideal teria que ter um código idêntico ao do autor” (Possato, 1991, p. 108).

⁸³ Atitude oposta foi tomada por Meyer-Minnemann (1986) ao analisar o narrador em segunda pessoa. O autor apresenta uma tipologia que engloba os vários planos de comunicação na obra literária: o primeiro desses planos se daria entre o autor e o leitor concretos; o segundo, entre o leitor e o autor implícito; o terceiro, entre o narrador e o narratário; e, por fim, haveria um último plano, no qual se instauraria a comunicação entre os agentes da história propriamente ditos. Como embasamento teórico, emprega o modelo de análise Schimid (1973 e 1974) para os contos de Dostoievski; a terminologia narratológica de Gerard Genette (1972) e Walter Mignolo (1980); e a análise de Emile Benveniste (1956) dos pronomes pessoais, dos pronomes dêiticos e dos tempos verbais. Diferentemente de Reeve, Meyer-Minnemann separa três tipos de leitores, a depender do plano ao qual pertencem. Há o leitor real no mundo concreto; o leitor implícito no mundo representado e, por fim, a figura do narratário no plano do mundo narrado. Para cada tipo de leitor há um contraponto: autor concreto, autor implícito e narrador.

definindo o narrador em segunda pessoa como “una cierta estructura romanesca, la que resulta de tomar la persona gramatical *tú* para un relato atribuido a *la persona ficta, yo*”⁸⁴.

Para melhor compreensão desse movimento de junção da instância do protagonista às de leitura, recorre-se à sintética classificação de Oscar Tacca⁸⁵ (1983). Em *As vozes do Romance*, especificamente no capítulo intitulado “O destinatário”, o teórico assinala a existência de uma espécie de modulação na voz do narrador motivada pelo destinatário; as formas do discurso narrativo são determinadas em função do leitor, sendo divididas em duas categorias: uma interna e outra externa.

A categoria *interna* caracteriza-se por estar nomeada, precisada e conhecida dentro do texto, podendo ser tanto fictícia como verdadeira. Um exemplo de um destinatário interno verdadeiro apareceria nos discursos de Cícero para o senado romano, ainda que para Tacca o uso desse texto pressuponha uma ampliação do universo ficcional. Como exemplo fictício, cita *As Relações Perigosas* (1782), de Charles de Laclos, romance epistolar no qual cada carta⁸⁶ possui explicitamente um destinatário nomeado, mas tão inventado quanto o conteúdo da missiva.

A categoria externa, ainda que condicione igualmente o texto, pode ser ampla e indefinida, e estaria presente em obras como *Notre Dame de Paris* (1831), de Vitor Hugo, ou, *La Chartreuse de Parme* (1839), de Stendhal, nas quais os narradores dirigem-se “ao leitor” simplesmente⁸⁷. Ela pode ser mais restrita quando se constitui com alguma espécie de delimitação do campo de leitores aos quais o narrador se dirige. Um exemplo seria Paul Bourget, em sua obra intitulada *El Discípulo* (1889), cujo

⁸⁴ O *corpus* de Ynduráin é composto de diversas narrativas contemporâneas, entre as quais se destaca *La modificacion* (1957), de Michel Butor, não só o iniciador dessa estratégia narrativa, mas também um importante teórico da mesma, ainda que, segundo Ynduráin, ele não alcance em sua narrativa ficcional os efeitos que se proponha teoricamente. Acerca de Carlos Fuentes, que teria sido o seguidor de Butor, inclui uma breve análise de *La muerte de Artemio Cruz* (1962), e cita, em nota de rodapé, que *Cambio de Piel* (1967) e *Aura* (1962) fariam uso do mesmo procedimento.

⁸⁵ Segundo o Tacca (1983), há três linhas nos atuais estudos críticos que se dedicam à instância da leitura. A primeira delas caracteriza-se pelo cunho fenomenológico e busca entender o próprio ato de ler a partir da tríade autor-obra-leitor. Nela, o leitor é quem consoma a obra. Dessa linha fazem parte teóricos como Dufrenne, Blanchot, Gaeton Picon. A segunda vê o leitor como “elemento estruturante da obra” e descarta aquelas referências paternalistas, típicas da literatura dos oitocentos, como ‘meu caro leitor’. O leitor é uma função, ainda que implícita, do próprio texto. Encontram-se aqui teóricos como Gerard Genette, Barthes, Francisco Ayala e Todorov. Este último, como já se disse anteriormente, é um dos teóricos da literatura fantástica, e Tacca destaca o fato de que tenha definido esse gênero por meio de um efeito específico na figura do leitor, ou seja, o de “hesitação” diante de fatos sobrenaturais. A terceira e última linha, que tem teóricos como Benveniste, Jakobson e Martínez Bonati analisa o leitor a partir do contexto da comunicação lingüística em geral.

⁸⁶ Para Tacca (1983, p. 43), os romances em segunda pessoa têm como seu antecedente mais antigo esses romances epistolares. Lauro Junkes (1977, p. 29), citando Jean Rouseat, observa ainda que, no romance epistolar, “o leitor é transformado em contemporâneo da ação, ele vive no próprio momento em que ela é vivida e escrita pela personagem”.

⁸⁷ Vale lembrar que, para Reeve, essas referências ao leitor não caracterizariam um autêntico narrador em segunda pessoa; entretanto, Tacca usa-as não na instância narrativa, mas sim para diferenciar instâncias de leitura.

narrador, ao referir-se ao leitor, delimita-o a um pequeno conjunto: “a ti, jovem do meu país, que tens mais de dezoito anos e menos de vinte cinco”⁸⁸.

Todo texto não literário possuiria necessariamente um destinatário interno, ou seja, seria dirigido especificamente a alguém. A literatura, por sua vez, teria naturalmente um destinatário externo, visto que é escrita para muitos leitores. Entretanto, há a possibilidade de que possua também um destinatário interno, fictício ou verdadeiro, e ambos os destinatários (externos e internos, reais ou inventados) poderiam ou não coincidir. Tacca ressalta que existem casos de vacilação, ou mesmo de contradição entre essas categorias; para ilustrar, cita o texto de Kafka intitulado *Carta ao pai*, no qual o narrador dirige-se ao mesmo tempo aos dois destinatários, ao interno e verdadeiro, o pai, e ao externo, os leitores⁸⁹.

Com base nessas distinções, separaram-se gêneros: nas cartas, há a expressão de uma primeira pessoa cujo destinatário é interno; já as memórias são a expressão de uma primeira pessoa cujo destinatário é externo; por fim, o diário oscilaria entres esses dois destinatários⁹⁰.

Há em *Aura*, dentro da narrativa principal, uma narrativa secundária que se constitui como memória, na qual seu narrador, o general Llorente, único a relatar sua história a partir da primeira pessoa, possuiria, em rigor, um destinatário externo, uma vez que seu interlocutor não está explicitamente nomeado e precisado em seu texto. Contudo, sua narrativa, por estar redigida em francês, delimitaria o campo de seus possíveis destinatários.

É graças ao conhecimento desse idioma que Felipe é contratado para ler, traduzir e terminar essas memórias. Conseqüentemente, o protagonista da narrativa transforma-se em único leitor das memórias, e é através de suas traduções, interpretações, seleções e resumos que os demais leitores da narrativa principal terão acesso ao seu conteúdo.

⁸⁸ Apud Tacca, p.144.

⁸⁹ Segundo Modesto Carone (1986), no posfácio de sua tradução de *Carta ao Pai*, esse texto teria sido originalmente apenas uma longa carta ao próprio pai do autor, e coube a Max Brod a decisão de incluí-la na obra literária de Kafka. No entanto, podem-se ignorar totalmente essas informações biográficas e analisá-la como obra literária. Nesse sentido, se teria uma típica narrativa epistolar, cuja peculiaridade estaria no fato de ser composta de apenas uma carta de cerca de 70 páginas, a partir da qual se depreende um destinatário interno, o pai do narrador.

⁹⁰ O diário talvez converta essa mesma primeira pessoa de que é expressão em destinatário *interno*, disfarçado pela expressão “meu diário”, ou seja, o diário é, também, a expressão de alguém para si mesmo.

Salvador Saulés (2003, p. 2) já advertia que em *Aura* “existe una narración dentro de la otra. La del general Llorente dentro de la del historiador Felipe. La vida del general la conocemos a través de la lectura que de ella realizará el propio historiador. Pero el relato de este último está enunciado en segunda persona.”

Esses procedimentos narratológicos levam Felipe Montero, a princípio apenas um destinatário externo das memórias de Llorente, a uma espécie de “internalização”. Felipe, agora um leitor internalizado, passa a hesitar e a duvidar de sua própria identidade à medida que se transforma em co-autor do texto que lê. Essa parece ser sua única alternativa para cumprir sua tarefa: terminá-lo. Assim, o leitor Felipe é uma espécie de protótipo ou representante das estratégias de leitura de *Aura*.

O mesmo efeito de internalização é produzido por meio da narração em segunda pessoa da narrativa principal. O leitor de *Aura* não pode ser *externo*, uma vez que, desde a primeira palavra, “Lees”, ele é arremessado para “dentro” da narrativa através da flexão em segunda pessoa desse verbo e de todos os seguintes. Arrastado para o “interior” da trama, sem consulta prévia, o leitor não pode ignorar que o texto que lê refere-se tanto ao protagonista quanto a ele próprio. O presente do indicativo, a predominância de cenas e a visão com de Felipe diminuem a distância entre ambos, corroborando a estratégia.

Como Felipe, o leitor de *Aura* não sabe ao certo que papel exato cabe-lhe no texto; por isso hesita, duvida e perde a identidade. Não sua identidade “empírica” e “real”, mas sua identidade de leitor: torna-se duplo de Felipe. Um lê o outro, o leitor lê Felipe, que, por sua vez, lê o general. O leitor duplica-se em Felipe e esse no general; e tanto o leitor quanto Felipe duvidam de que possam ser duplos. Ambos passam pelos mesmos processos e obedecem à mesma ordem: “Lees”. Felipe o faz obedecendo à misteriosa mulher, misto de juventude e velhice, feiticeira e santa; já o seu duplo, o leitor, obedece à ordem mágica camuflada em toda obra literária, da qual nenhum leitor pode esquivar-se sob pena de anular-se: leia-me. E tanto um como o outro não terminam as narrativas que lêem: Felipe não sabe como acaba a história de Llorente e o leitor não sabe como acaba a história de Felipe. Aos dois, resta-lhes imaginar, criar, inventar, fantasiar... ler.

5. Tradição fantástica: narração e “dúvida” em *Aura*

A maioria das narrativas fantásticas nos séculos XVIII e XIX valia-se, segundo Rodrigues (1988, p. 44), de “um narrador-personagem, um eu que dirig[ia] o enunciado”. Essa estratégia narrativa convém ao gênero, na medida em que é necessário que se instaure a dúvida acerca de determinados acontecimentos para que o fantástico constitua-se como tal. Um narrador “representado” facilitaria esse efeito ao gerar identificação com o leitor.

Tzvetan Todorov⁹¹, um dos mais importantes estudiosos da literatura fantástica, trata dessa característica da enunciação em um dos capítulos de *As Estruturas Narrativas* (1969) e no livro *Introdução à Literatura Fantástica* (1975). Segundo o teórico, os narradores desses textos quase sempre se enunciam a partir de um “eu”. Essa reincidência deve-se em parte ao fato de que um narrador em terceira pessoa “tradicional” levaria o leitor a interpretar os fatos inusitados presentes em toda obra fantástica como sendo da ordem do maravilhoso, “porque não haveria possibilidade, com efeito, de duvidar de suas palavras” (p. 91). Não havendo dúvida, o leitor aceita todos os acontecimentos do relato como “verdadeiros”. Além disso, “enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova da verdade; mas enquanto personagem ele pode mentir” (p. 91). A própria enunciação deve contribuir para a ambigüidade necessária ao fantástico, impondo ao leitor uma espécie de dilema: creio ou não no que esse personagem conta-me?

Rosalba Campra (1985, p. 96) chega às mesmas conclusões ao comparar os diferentes efeitos de um mesmo relato narrado primeiro em terceira pessoa e posteriormente por um personagem da trama. Segundo a autora, o fato de que se exija de uma testemunha que jure dizer a verdade funciona como uma demonstração da possibilidade de que ela possa mentir. E, ao contrário de uma testemunha “real”, não há como exigir de um “eu-fictício” garantias similares. Essa espécie de narração, nomeada

⁹¹ A presente pesquisa não se propõe a discutir as várias definições conceituais para literatura fantástica. Escolhe-se Tzvetan Todorov dada a importância e a validade de suas considerações teóricas. David Roas, em sua introdução ao livro *Teorias de lo fantástico* (2001), ressalta que, embora nos últimos cinquenta anos diversas correntes teóricas tenham se debruçado sobre o conceito de literatura fantástica, “no contamos con una definición que considere en conjunto las múltiples facetas de eso que hemos dado en llamar literatura fantástica.” (p.7). Segundo o autor, ainda que abundem livros acerca do assunto, o conceito elaborado por Todorov segue tendo uma importância fundadora para todos aqueles que se dedicam ao assunto.

por Campra de “pessoal”, amplia o campo de possibilidades interpretativas, já que, sendo protagonista, o narrador pode não ser capaz de perceber “tudo” o que o rodeia ou, ainda, tratando-se de um narrador-testemunha, pode ter interesses em modificar ou camuflar dados esclarecedores. Entre as obras que comprovam a questão estariam textos como *Aurélia* (1855), de Gerard Nerval, e *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1805), de Jan Potocki. Contudo, à guisa de ilustração, destaca-se na presente pesquisa⁹² *A Vênus de Ille* escrita em 1837 por Prosper Mérimée (1803-70).

Em *A Vênus de Ille*⁹³, o narrador é um arqueólogo que funciona como uma espécie de testemunha dos fatos. Ele é chamado ao pequeno vilarejo catalão para verificar a autoria de uma estátua de bronze encontrada pelo rico Monsieur Peyrehorade. A estátua, apesar de extremamente bela, traz em seu rosto um leve toque de crueldade. Além disso, pelo fato de ter sido um ídolo pagão, não desperta bons presságios nos habitantes da pequena vila, mas exerce um forte encanto em seu dono. Ao chegar à casa indicada, o narrador depara-se com os preparativos do casamento do filho único de Monsieur Peyrehorade. Pouco antes de sua realização, o noivo, para disputar um jogo de péla, coloca a aliança destinada à sua futura esposa no dedo da estátua, esquecendo-se de retirá-la. O casamento realiza-se com outro anel. À noite, o jovem esposo avisa ao arqueólogo que a Vênus havia dobrado o dedo, por isso não era possível retirar-lhe a aliança. Além disso, o jovem achava que a estátua pensava ser sua esposa. Depois de uma noite tumultuada, o filho recém-casado aparece morto. Segundo o depoimento de sua esposa, o assassino parece ter sido a própria estátua. Contudo, o comportamento desequilibrado da moça não garante a verdade. O arqueólogo regressa a Paris e, pouco depois, é informado da morte de Monsieur Peyrehorade e de que a viúva teria transformado a estátua em um sino para a igreja local.

⁹² Rodrigues (1988) também cita o personagem-narrador Theodor, de “A Casa Deserta” de E. T. A Hoffmann. Segundo a autora, essa narrativa possui uma história dentro da história, na medida em que Theodor conta, em uma roda de amigos, uma experiência singular. Em uma aldeia não nomeada, vê uma bela mulher pela janela de uma casa deserta. Essa casa parece ser assombrada. Além disso, Theodor vê a mesma moça dentro de um espelhinho de mão. Várias explicações são fornecidas pelo narrador para esses fatos estranhos: a casa não seria assombrada, a visão da moça é na realidade um quadro na janela, ele próprio parece sofrer de uma doença mental etc. Contudo, outros indícios invalidam tais explicações: a mão da suposta moça move-se, não podendo tratar-se de um quadro; o médico do protagonista também a vê no espelho. A narrativa encerra-se sem que haja uma explicação racional para esses acontecimentos. Rodrigues (1988, p. 11) destaca que o leitor contamina-se com esse discurso hesitante de Theodor e, a despeito das explicações objetivas, o fantástico predomina.

⁹³ Prosper MÉRIMÉE. “A Vênus de Ille”. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. IN: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.517, p. 241-266.

O narrador, por tratar-se de um personagem, só poderia fornecer ao leitor uma visão parcial e subjetiva dos fatos, ainda que, sendo um cientista, buscase, desde o início da narrativa, esclarecimentos racionais para os acontecimentos estranhos. Sua voz assertiva funciona como uma espécie de estratégia narrativa, ao se contrapor às explicações de ordem sobrenatural dadas pelos demais personagens, mantendo a incerteza quanto aos acontecimentos estranhos.

Já na primeira noite, ele presencia uma cena em que um grupo de garotos atira uma pedra no ídolo e também recebem uma pedrada. Para os adolescentes, a estátua atacou-os. Entretanto, para o narrador, “era evidente que a pedra tinha ricocheteado no metal” (p. 249). Quanto ao fato de o jovem noivo não conseguir retirar o anel da estátua, ele afirma “é porque não puxou com força suficiente” (p. 261). E atribui à bebida essa impressão: “O senhor bebeu muito vinho...”; “Que miserável, pensei, está completamente bêbado”. Uma explicação racional também é elaborada para a estranha morte do rapaz: “Não me parecia haver dúvida de que Monsier Alphonse havia sido vítima de um assassinato cujos autores deram um jeito de se introduzir à noite no quarto nupcial” (p. 263). E, por fim, desconfia de um jogador aragonês, porque esse havia ameaçado o jovem no jogo da manhã anterior, mas os pés do suspeito são muito maiores que as pegadas deixadas pelo suposto assassino.

“Essa misteriosa catástrofe” não é esclarecida; contudo, o discurso racional do narrador sofre um abalo: “parece que a má sorte persegue aqueles que possuem esse bronze. Desde que o sino bate em Ille, os vinhedos gelaram duas vezes” (p. 266). E o leitor, por sua vez, identificado com a figura do arqueólogo, não obtém uma explicação para os fatos incomuns e mantém-se em dúvida.

Em *Aura*, o narrador em segunda pessoa faz muito mais que “preservar” ou “retomar” esse efeito da tradição dos textos fantásticos dos séculos XVIII e XIX. Esse procedimento narrativo, no texto de Fuentes, ao marcar gramaticalmente por meio da segunda pessoa a figura do seu interlocutor, leva a figura do leitor implícito a justapor-se ao narratário, e ambos sofrem mais que uma “identificação” com o protagonista. A segunda pessoa deflagra um processo mais complexo: a primeira duplicação da obra.

Se nas narrativas fantásticas tradicionais o personagem exercia uma função dupla, sendo também narrador, a pequena novela de Carlos Fuentes parece intensificar esse artifício: não só captura o leitor, mas também o impele a exercer uma função dupla;

a ser ao mesmo tempo leitor e herói. Hesitante entre uma função e outra, o leitor oscila em meio aos dois papéis que lhe são impostos.

Além do mais, o discurso desse narrador em segunda pessoa é particularmente interessante, na medida em que faz uso freqüente de modalizadores. Ao contrário do arqueólogo de *A Vênus de Ille*, a voz narrativa de *Aura* sugere muito mais do que afirma. Quase sempre seus comentários estão acompanhados de “como”, “como se”, “parece” ou “quizá”⁹⁴, que se destacam para o leitor (pp. 28 e 45):

Dudas, alcaersobre la butaca, si en realidad has visto eso: quizá sólo uniste esa imagen a los maullidos espantosos que persisten, disminuyen, acabo, terminan.

Aura vestida de verde, con esa bata de tafeta por donde asoman, al avanzar hacia ti la mujer, repetirás al tenerla cerca, la mujer, no la muchacha de ayer: la muchacha de ayer - cuando toques sus dedos, su talle - no podía tener más de veinte años; la mujer de hoy - y acaricies su pelo negro, suelto, su mejilla pálida - parece de cuarenta...

Desse modo, o narrador transmite apenas uma espécie de impressão dos acontecimentos, uma vez que não se trata de afirmações categóricas; elas soam mais como insinuações que podem ou não corresponder com uma suposta verdade. Essa peculiaridade discursiva termina por corroborar a atmosfera ambígua e misteriosa da trama.

Esses não são os únicos procedimentos das clássicas narrativas fantásticas que em *Aura* aparecem retomados e intensificados. O próprio dispositivo que vem a definir o gênero fantástico para Todorov funciona na novela de Fuentes como uma espécie de centro estruturador em direção ao qual várias instâncias da obra se encaminham: hesitação, dúvida no leitor.

Segundo o teórico, a literatura fantástica define-se por meio de uma reação específica do leitor, que pode perdurar durante toda a narrativa: o leitor primeiramente deve considerar “o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas” (1975,

⁹⁴ Todorov (1975, p. 88) também destaca, ao tratar da enunciação, o uso assíduo de formas modais e expressões figuradas por parte dos narradores dos textos fantásticos.

p. 39); no entanto, nesse mundo ocorreria um fato insólito, algo estranho, a respeito do qual tanto o leitor como o personagem hesitam, oscilando entre uma explicação natural e uma sobrenatural.

Se, ao final da narrativa, ambos encontram uma explicação racional a partir das regras conhecidas no mundo “familiar”, tem-se a chamada narrativa “estranha”: essas explicações podem ser tanto uma coincidência quanto o efeito de drogas ou alucinógenos, sonhos, fraudes, ilusão de ótica etc. Porém, se novas regras são estabelecidas e esse fato estranho é de alguma forma aceito, trata-se de uma narrativa “maravilhosa”.

O fantástico, portanto, caracteriza-se pelo momento intermediário de dúvida e hesitação. A fim de delimitar essas fronteiras, examinam-se dois entre os vários textos que ilustraram as considerações de Todorov: *A queda Casa de Usher*, de Edgar Allan Poe (1809-49)⁹⁵, e *A morte amorosa*, de Théophile Gautier (1811-72).

Poe⁹⁶ escolhe um narrador em primeira pessoa; procedimento que leva, como já se disse, à identificação do leitor, ao mesmo tempo em que contribui para instaurar a dúvida fantástica. O narrador-personagem inicia seu texto diante da “melancólica Casa de Usher”, para a qual foi convidado pelo seu jovem proprietário, Roderick Usher. Ambos teriam sido amigos de infância, entretanto, há muito não se viam, por isso o narrador surpreende-se ao receber uma carta na qual Roderick revela “um desejo ardente” de vê-lo, uma “enfermidade física aguda” e “um transtorno mental que o oprimia”. Apesar de parecer ao narrador um “convite muito estranho”, devido ao seu tom “suplicante” e “urgente”, ele atende ao chamado.

Antes mesmo de entrar na velha mansão, sente que ela lhe causa uma terrível tristeza:

...uma sensação de insuportável tristeza me invadiu o espírito. Digo insuportável, pois aquele sentimento não era atenuado por essa emoção meio agradável, meio poética, com que o nosso espírito recebe, em geral as imagens naturais mais severas da desolação e o

⁹⁵ Edgar Allan POE. “A queda Casa de Usher”. IN: ____, *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril.1981. 430 p., pp.5-28.

⁹⁶ Segundo Ítalo Calvino (2004, p. 279), Poe teria sido o autor central e mais representativo do conto fantástico do século XIX, sendo “A queda Casa de Usher”, de 1839, o conto no qual se reúnem as principais temáticas do dito autor, a saber: “a casa em ruínas em sua aura de dissolução, a mulher exangue, o homem absorto em estudos esotéricos, o sepultamento prematuro, a morta que sai da tumba”.

terrível. Contemplei a cena (...) com uma completa depressão de alma... (1981, p. 6)

Essas emoções não se pareciam “a nenhuma outra sensação terrena”, exceto as que podem ter “um viciado em ópio” (p. 6), ou então poderiam não passar de uma “superstição” (p. 9), ou de “um sonho” (p. 10). Tamanha é a força dessa impressão que o narrador adianta-se: “era um mistério de todo insolúvel” (p. 6) e, buscando examinar “o aspecto mais real da casa” (p. 10), informa entre os detalhes que levam o leitor a desconfiar da estabilidade de sua estrutura :

Aquilo me lembrava muito a enganadora integridade das estruturas de madeira apodrecida (...) Talvez o olhar de um observador metucioso pudesse ter percebido uma fenda mal perceptível, que, estendendo-se desde o telhado da fachada, descia em ziguezague até perder-se nas águas sombrias do lago. (1981, p. 10)

A esses indícios, somam-se uma “peculiar sensibilidade de temperamento”; uma reserva “sempre excessiva e habitual” por parte do próprio Roderick e o estranho fato de que sua “família se perpetuara sempre em linha direta, salvo insignificantes e passageiras exceções” (p. 9).

Por fim, o narrador entra na mansão, cujo interior “acentua as vagas sensações” obtidas por ele de fora. A figura de Roderick causa-lhe um “misto de piedade e terror” (p. 12), não se assemelhando “mesmo com esforço (...) com qualquer idéia de simples humanidade” (p. 12). O jovem parece doente, “uma agitação nervosa”, talvez “um mal constitucional de família”, alternando bastante seu humor e até mesmo o tom de sua voz, o que o fazia assemelhar-se a um “bêbado” ou a um “fumante de ópio” (p. 12).

Roderick declara que morrerá “desta deplorável loucura” (p. 13) e, ao mesmo tempo, também confia ao narrador que estava “acorrentado por certas impressões supersticiosas relativas à mansão em que vivia, de onde, durante muitos anos, não ousara sair” (p. 13), atribuindo-lhe a causa da maior parte de seu sofrimento. No entanto, admite outra possível causa para seus males, atribuindo-a a uma causa “mais natural e palpável; à sua severa e contínua enfermidade... à morte e à decomposição evidentemente próxima... de uma irmã ternamente amada, sua única companheira durante muitos anos, e sua última e única parente sobre a terra...” (p. 14). A morte da irmã fará de Roderick “o último representante da casa dos Usher” (p. 14).

O narrador passa um tempo na mansão em companhia de seu “amigo”, que se ocupa de improvisações em sua guitarra (único instrumento cujo som pode ser tolerado por ele); de suas pinturas “abstratas” e, principalmente, da leitura de romances, cujo conteúdo o narrador afirma estar em perfeito “acordo com aquele caráter fantasmal” (p. 19). O narrador não chega a ver a irmã, Lady Madeline, a não ser de relance, no dia de sua chegada, e mais detidamente já falecida, no momento em que se dá conta da terrível semelhança entre ambos: eram gêmeos.

Influenciado talvez por um livro gótico, “um manual de uma igreja esquecida”, o jovem Roderick, após a morte da irmã, manifesta o desejo de esperar alguns dias para seu sepultamento, conservando o corpo em uma cripta nas profundezas da mansão, mais precisamente embaixo dos aposentos do narrador. A preocupação insólita do irmão é explicada tanto pelo “caráter da doença da morta” (p. 19) como por “certa curiosidade importuna e indiscreta por parte de seus médicos”, mais a “distante localização do jazigo da família” (p. 20).

Após o falecimento da irmã, o jovem Usher tem seu estado bastante agravado, estado esse para o qual o narrador busca diversas explicações: por vezes parece-lhe que Roderick está “em luta com um segredo terrível, que ele não tinha coragem de divulgar” (p. 21); outras vezes, julga que são apenas “inexplicáveis fantasias produzidas pela loucura” (p. 21) ou “algum som imaginário” que Usher escutava (p. 21). Esse estado estranho do jovem parece afetar o próprio narrador: “Sentia que iam se arrastando sobre mim (...) as violentas influências de suas fantásticas, impressionantes superstições” (p. 21)

Na sétima ou oitava noite após o sepultamento da jovem, cai uma terrível tempestade. Nessa noite escura, sem lua, estrelas ou relâmpagos, o narrador ouve “certos ruídos vagos e indefinidos” (p. 22). Usher bate a sua porta. Tentando acalmar o amigo e a si mesmo, o narrador inicia uma leitura. Entretanto, a impressão de estar ouvindo algo persiste, sem contar que a própria leitura trata de certos ruídos. Por fim, o narrador se questiona se Usher também os estaria ouvindo. O jovem, por sua vez, não só ouve os estranhos ruídos como os atribui a sua irmã: “Nós a colocamos viva na tumba!” (p. 26).

Em seguida, surge a figura de Lady Madeline Usher, ensangüentada e ferida, que cai morta sobre o irmão. Este também falece, “vítima dos terrores que havia previsto”

(p. 27). O narrador, “aterrorizado”, foge da mansão, que desmorona no “lago fétido e profundo” (p. 27).

Como bem analisa Todorov (1969, p. 158), o estranho dá-se nessa narrativa a partir de duas fontes: a primeira ligada à literatura fantástica e a segunda à “experiência de limites”. No primeiro caso, têm-se acontecimentos supostamente sobrenaturais: a ressurreição da moça e o desmoronamento da mansão. Entretanto, há no texto explicações racionais para os dois fatos. Desde o início, a moça sofre de uma inexplicável doença: “uma apatia constante, um esgotamento gradual de sua pessoa, bem como freqüentes, mas passageiros ataques em parte catalépticos.” (p. 14), o que leva à possibilidade de uma crise doentia, explicado pelas leis da ciência médica, e não de um “renascimento”. Quanto ao desmoronamento da casa, o narrador-personagem adverte desde o princípio da narrativa quanto à existência de uma fenda e, ao final, essa mesma explicação é retomada: a “fenda antes mal perceptível (...) se estendia, em ziguezague, desde o telhado do edifício até sua base” (p. 27). Logo, trata-se de uma rachadura na estrutura da casa, gerada provavelmente pela ação do tempo e pela falta de manutenção.

Além do mais, sabiamente dosadas durante todo o texto, outras possibilidades são exploradas: a suposta loucura do jovem (que teria afetado o próprio narrador); sua excessiva imaginação e fantasia, ligada principalmente às suas leituras e pinturas; o destaque da semelhança entre os efeitos do ópio ou de bebidas alcoólicas e o seu comportamento; e, por fim, a ênfase dada à rara constituição de sua família, cujos prováveis casamentos consangüíneos poderiam ter gerado doenças hereditárias. Segundo Todorov (1969, p. 159), “a explicação sobrenatural é, portanto, apenas sugerida, e não é necessário aceitá-la”, dada a quantidade de observações que o narrador-personagem distribui durante a narrativa. No segundo caso, a estranheza não estaria ligada ao fantástico, sendo gerada no leitor pelo “estado extremamente doentio” dos irmãos. Em outras obras de Poe, essa mesma “experiência de limites” seria explorada de outras maneiras.

No caso de nenhuma possibilidade racional vir a esclarecer tais acontecimentos inusitados, que acabam por ser, de certa forma, “aceitos”, adotando-se para tal “novas leis”, saímos do campo do “estranho” e entramos no terreno do “maravilhoso”. Essa classe de textos inicia-se como as narrativas fantásticas; entretanto, terminam no sobrenatural. Todorov (1969, p. 159) ressalta que se aproximam mais do fantástico

puro, na medida em que esse, não sendo “racionalizado, nos sugere a experiência do sobrenatural”. Como exemplo, Todorov destaca *A morte amorosa* de Théophile Gautier (1811-72)⁹⁷.

A morte amorosa, escrita em 1836, possui um narrador que é protagonista de sua própria narrativa, como convém ao gênero. Romuald narra uma aventura de sua juventude: no dia de sua ordenação, apaixona-se pela mais famosa cortesã da cidade, Clarimonde. Contudo, encerrado desde muito cedo no mosteiro, o jovem não sabia de quem se tratava. Torna-se padre e, na solidão de sua paróquia, não consegue esquecer-se da beleza incomparável de Clarimonde, particularmente de sua alva pele e de seus olhos verde-água.

Um dia, um misterioso cavalheiro vem buscá-lo para dar extrema-unção à sua amante, que, como não podia deixar de ser, é a própria Clarimonde. Entretanto, não chegam a tempo. A bela cortesã já está em sua mortalha, e resta ao padre velar o corpo, mas o pobre Romuald parece ignorar tal fato, tamanho seu encantamento: “esqueci que tinha ido a um ofício fúnebre, e imaginei que era um recém-casado entrando no quarto de sua noiva que esconde o rosto por pudor...” (p. 226). Debruça-se sobre o cadáver, retira-lhe a mortalha e surgem indícios de que ela não estaria morta: “a morte parecia uma faceirice a mais” (p. 227), “toquei de leve seu braço; estava frio, mas não mais frio do que sua mão no dia em que roçara na minha sob o pórtico da igreja” (p. 227). A personagem não resiste: “não consegui me recusar à triste e suprema doçura de deixar um beijo nos lábios mortos daquela que teve todo o meu amor” (p. 227). Por um breve instante, o cadáver recobra vida e se declara sua noiva, prometendo visitá-lo.

Depois desse episódio, Romuald permanece três dias desacordado e, a partir de então, passa a ter uma existência dupla. Durante o dia, é o padre zeloso da pequena paróquia; à noite, sonha um mesmo e contínuo sonho. Nele, o padre é um jovem cavalheiro que vive em Veneza desfrutando de sua bela amante, Clarimonde:

Dessa noite em diante, de certa forma minha natureza se desdobrou, e dentro de mim passou a haver dois homens que não se conheciam. Ora eu me considerava um padre que sonhava toda noite que era um nobre, ora um nobre que sonhava que era padre. Não conseguia separar o sonho da vigília e não sabia onde começava a verdade e terminava a ilusão. (2004, p. 234)

⁹⁷ GAUTIER, Théophile. “A morte amorosa”. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. IN: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 517 p., pp.213-240.

Com o passar do tempo, o jovem descobre que sua amante é uma “vampira” que necessita de seu sangue para sobreviver. Por isso, durante seu sono, no plano onírico, ela suga-lhe pequenas quantidades de sangue. Todorov (1969, p. 159) adverte-nos que até esse momento é possível encontrar explicações racionais, na medida em que essa aventura pode ser apenas um sonho, ou uma ilusão. Para ilustrar, lembra alguns fragmentos significativos do texto:

Queira Deus que seja um sonho! (2004, p. 214)

Uma noite, passeando pelas alamedas de meu jardimzinho, ladeadas de buxos, tive a impressão de ver pela cerca viva uma forma de uma mulher que seguia todos os meus movimentos. (2004, p. 223)

A certa altura, pensei até ter visto seus pés se mexer entre a brancura dos véus, e desfazer-se as pregas retas do sudário. (2004, p. 226)

Não sei se era uma ilusão ou um reflexo da lamparina, mas dir-se-ia que o sangue recomeçava a circular sob opaca palidez. (2004, p. 227)

O teórico conclui que esses acontecimentos de que participa o jovem padre poderiam ser classificados simplesmente de estranhos ou de obras do acaso, se não fosse sua insistência em afirmar que se trata de uma obra diabólica:

A estranheza da aventura, a beleza sobrenatural de Clarimonde, o brilho fosfórico de seus olhos, a impressão escaldante de sua mão, a perturbação em que ela me lançara, a súbita mudança que em mim se operara, tudo isso provava claramente a presença do demônio, e essa mão acetinada talvez fosse mais que a luva com a qual ele tinha recoberto sua garra. (2004, p. 221)

Todorov afirma ainda que, se a narrativa fosse interrompida nesse ponto, sem a resolução da dúvida, seria um exemplo de fantástico-puro. Entretanto, outro padre, Sérapion, que acompanha o jovem desde o início, adverte-o acerca de Clarimonde, e descobre, sem que saiba exatamente como, os fatos que tanto perturbam Romuald. Para por fim ao seu martírio, Sérapion desenterra a cortesã. Dentro de seu túmulo, ela continua como se estivesse ainda viva, bela e jovem, mas com uma pequena gota de sangue em seus lábios. Insultando-a com denominações como “demônio” e “vampira”, Sérapion atira-lhe água benta, cujo efeito rápido é transformá-la em pó e ossos: “Mal a pobre Clarimonde foi tocada pelo santo orvalho, seu belo corpo ruiu em pó, não foi

mais que uma mistura horrivelmente disforme de cinzas e ossos semicarbonizados” (2004, p. 239)

Essa cena, principalmente a metamorfose do cadáver, não podendo ser explicada pelas leis familiares e conhecidas do mundo “natural”, e, a despeito disso, sendo aceitas pelos personagens da narrativa, circunscrevem a obra ao âmbito dos textos fantásticos-maravilhosos.

Entre essas duas possibilidades, maravilhosa ou estranha, que o próprio Todorov (1969, p. 160) admite não terem contornos tão nítidos, instaura-se a literatura fantástica, que “ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso.” Logo, o fantástico pode não passar de um breve momento de narrativas estranhas ou maravilhosas, devendo manter seu efeito durante todo o relato⁹⁸.

A morte amorosa guarda muitas semelhanças com *Aura*. Em ambas aparecem o tema do duplo e do sonho, a recorrência da cor verde para os olhos e trajes das amadas e, principalmente, em ambas a instância narratológica convoca, de maneiras diferentes, a figura de um narratário. Como já se disse, em *Aura* a figura do narratário acopla-se ao personagem principal da trama; já no texto de Gautier, o narratário é um interlocutor nomeado pelo narrador-protagonista durante o texto pelo pronome você e pelo vocativo irmão.

Você me pergunta, irmão, se amei; sim. É uma história singular e terrível, e, embora eu tenha sessenta e seis anos, mal me atrevo a remexer as cinzas dessa lembrança. Não quero lhe recusar nada, mas não faria um relato desses a uma alma menos sofrida. São fatos estranhos que não consigo acreditar que tenham acontecido. Durante mais de três anos fui juguete de uma ilusão singular e diabólica. Eu,

⁹⁸ David Roas (2001) concorda com a importância que Todorov deu ao papel do leitor na definição do gênero fantástico. Para ambos “la participación activa del lector es fundamental para la existencia de lo fantástico: necesitamos poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual para determinar si un relato pertenece a dicho género” (p. 20). Entretanto, Roas discorda do fato de o fantástico constituir-se apenas do momento de vacilação, tanto do leitor como do personagem-narrador, porque crê que Todorov circunscreve-o desse modo a uma simples fronteira entre dois outros gêneros, o estranho e o maravilhoso. Essa definição seria vaga e evanescente, não sendo capaz de abarcar todos os textos que são lidos como fantásticos. Além disso, Roas critica as considerações de Todorov para a literatura fantástica no século XX. Segundo o teórico búlgaro, a literatura fantástica não teria razão de ser nesse século, por duas razões principais, a primeira consiste no fato de os temas tabus terem sido incorporados pela psicanálise, e a segunda razão está ligada à nova concepção de “realidade”, na qual não existiria mais um consenso acerca de uma realidade única, imutável, que poderia ser transgredida nas narrativas fantásticas, nomeando obras como a *Metamorfose* (1912) de Kafka como literatura de lo insólito”, na medida em que não se faz presente a dúvida transgressora. Roas (2001) concorda com Alazraki (“Que es lo neofantástico?” Mester, XIX, 2, 1990, p.20-33), que situa esse mesmo texto num conjunto de obras chamadas neofantásticas, nas quais existiria a expressão do anormal na normalidade, e o medo fantástico daria lugar à inquietude e à perplexidade, resultantes de concepções de homem e de mundo distintas dos séculos XIX. No séc. XX, de certa forma, o mundo é concebido como pura irrealdade. Do neofantástico fariam parte alguns relatos de Jorge Luis Borges, Franz Kafka e Julio Cortázar. Ainda que possa haver autores no século XX que cultivem o fantástico tradicional do século XIX, dentre eles destaca A. Machen, H. P. Lovecraft, Robert Bloch, Stephen King e Clive Barker .

A motivação da narrativa de Gautier parece ser a resposta ao provável questionamento (você já amou?) formulado por esse narratário. Ainda que durante a maior parte de *A morte amorosa* o narratário pareça ausente, há momentos em que se alude a um conhecimento partilhado entre ele e o narrador, o que leva a crer que também seja padre⁹⁹; além disso, a narrativa, ao encerrar-se, retoma o narratário¹⁰⁰.

Em termos de gênero, *Aura* parece caracterizar-se como uma narrativa fantástica propriamente dita, situada entre *A morte amorosa* e *A queda Casa de Usher*, na medida em que não haveria concretamente uma explicação racional, muito menos a compreensão dos fatos estranhos sob a ótica de novas leis.

Tanto o protagonista como o próprio leitor não chegam a desvendar de maneira categórica o mistério da trama: a existência ou não dos duplos. Durante todo o texto, diversos são os indícios que insinuem que as personagens femininas seriam uma o duplo da outra, assim como o protagonista seria o duplo do general Llorente. Como já analisado, as mulheres insistentemente repetem os mesmos gestos, mesmo quando não dividem os mesmos espaços; possuem ambas os olhos verdes e usam essa mesma cor em seus vestidos e, principalmente, a foto de Aura traz a inscrição de Consuelo Llorente. O protagonista, por sua vez, reconhece-se na foto do general e pouco a pouco parece recuperar uma memória perdida que o uniria ao seu duplo.

No entanto, Consuelo, apesar de passar a tratar o jovem por “tú”, continua referindo-se a ele como Felipe, e não como Llorente, ainda que o texto indicie o retorno do general (“Tu ha s re gre sa do ta mb i é n...” p. 61).

Muitos são os procedimentos textuais que fazem o leitor oscilar entre uma explicação “estranha” e uma “maravilhosa”. Por um lado, há explicações racionais ligadas ao sonho, à loucura, à enfermidade, bem como ao fato de o protagonista ser dotado de uma forte imaginação e estar, em muitos momentos, confuso. Por outro lado, existe a possibilidade de Consuelo ter “criado” Aura por meio do poder mágico de suas

⁹⁹ “Você conhece os detalhes dessa cerimônia: a benção, a comunhão das duas espécies, a unção das palmas das mãos com o óleo dos catecúmenos, e finalmente o santo sacrifício oferecido em conjunto com o bispo. Não vou me demorar nisso...” (Gautier, 2004, p. 215).

¹⁰⁰ “É essa, irmão, a história de minha juventude. Jamais olhe para uma mulher, e ande sempre com os olhos fitos na terra, pois, por mais casto e calmo que você seja, basta um minuto para fazê-lo perder a eternidade” (Gautier, 2004, p. 239)

plantas e ervas. Vale lembrar, contudo, que o discurso que veicula tais possibilidades quase nunca é assertivo.

Entre as explicações racionais que circunscreveriam a obra no âmbito das narrativas “estranhas”, além dos sonhos do protagonista, nos quais as figuras de Aura e Consuelo mesclam-se (p. 33), uma atmosfera onírica envolve o jovem também em seus estados de vigília (p. 49):

...Aura, que a su vez mira fijamente hacia un punto perdido y mueve en silencio los labios, se levanta con actitudes similares a las que tú asocias con el sueño (...)

Ya en el sueño sentiste esa vaga melancolía, esa opresión en el día frágil, esa tristeza que no se deja apresar por tu imaginación.

Já as referências à loucura não dizem respeito apenas ao protagonista (p. 41), mas à Consuelo (p. 39) e ao próprio casarão (p. 29) como sendo um local destinado a doentes mentais:

Caes en ese sopor, caes hasta el fondo de ese sueño que es tu única negativa a la locura.

Sabes, al cernar de nuevo el folio, que por eso vive Aura en esta casa: para perpetuar la ilusión de juventud y belleza de la pobre anciana enloquecida.

Aura ya descenderá por la escalera de caracol, tocando la campana pintada de negro, como si tratara de levantar a todo un hospicio, a todo un internato.

Também são encontradas menções a doenças (pp. 43, 52):

Comes mecánicamente (...) sin darte cuenta, al principio, de tu propia actitud hipnótica, entreviendo, después, una razón en tu siesta opresiva, en tu pesadilla, identificándolo, al fin, tus movimientos de sonámbulo con los de Aura, con la anciana: mirando con asco esa muñequita horrible que tus dedos acarician, en

la que empieza a sospechar una enfermedad secreta, un contagio.

Te dará la espalda, se irá tocando esa campana, como los leprosos que con ella pregonan su cercanía, advierten a los incautos: <Aléjate, aléjate>.

Da mesma forma, faz-se referência ao provável efeito de bebidas alcoólicas (p. 22), que viria a alterar os sentidos do protagonista, impossibilitando-o de obter uma visão lúcida do que o cerca:

...tú vuelves a dudar de tus sentidos, atribuyes al vino el aturdimiento, el mareo que te producen los ojos verdes...

E principalmente, à reiteração acerca da forte imaginação (p.33) de Felipe, assim como uma espécie de confusão mental (pp. 49, 22) de sua parte, que explicariam de maneira racional (p. 49) os fatos insólitos ocorridos na sua curta estada no casarão:

Y no pasas por alto el camino en tu imaginación: quizá Aura espera que tú la salves de las cadenas que, por alguna razón oculta, le ha impuesto esta vieja caprichosa y desequilibrada.

Y ya no piensas, porque existen cosas más fuertes que la imaginación [...] Tú te sientes confundido y alargas la mano en el llavín.

Te llevas las manos a las sienas, tratando de calmar tus sentidos en desareglo: esa tristeza vencida te insinúa, en voz baja, en el recuerdo inasible de la premonición, que buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble.

Contudo, também há indícios textuais que levam o leitor a uma explicação “maravilhosa” para os duplos; principalmente acerca do duplo de Consuelo. Primeiro, a anciã possui um quarto estranho, cheio de lampiões e figuras de santos. A atmosfera religiosa do local é tal que o narrador refere-se a ele como “santuário de la viuda”, no qual há (p. 41), ao alcance de sua mão:

...frascos de distinto color, los vasos, las cucharas de aluminio, los cartuchos alineados de píldoras y comprimidos, los demás vasos manchados de líquidos blancuzcos que están dispuestos en el suelo...

A casa possui um “herbario” que “dilata las pupilas, adormece el dolor, alivia los partos, consuela, fatiga la voluntad, consuela con una calma voluptuosa” (p. 45). Segundo as memórias do general, Consuelo utilizava essas ervas, contrariando suas advertências, para fazer “bebajes” que “no la fertilizarán en el cuerpo, pero sí en el alma...” (p. 55)

Os resultados dessas “bebajes” não são esclarecidos totalmente: Consuelo, um dia é encontrada pelo esposo, “delirante”, e afirma: “la he encontrado; puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida” (p. 56). Llorente em suas memórias informa: “Tuve que llamar al médico. Me dijo que no podría calmarla [Consuelo] porque ella estaba bajo efecto de narcóticos, no de excitantes...” (p. 56)

Certa madrugada, encontra-a caminhando pelos corredores do casarão. Ela avisa-o que irá em direção à sua juventude e que ele deveria esperá-la no jardim do casarão. As últimas palavras do general remetem a esse episódio: “... pobre Consuelo... Consuelo, también el demonio fue un ángel, antes...” (p. 56). Não se sabe o que ocorreu depois, muito menos o quê ou quem aguardava Llorente no jardim. Suas memórias interrompidas nesse ponto não esclarecem essa questão.

Muitos são os indícios que corroboram a atmosfera de mistério: a mesma comida é servida nas refeições (rins e tomates); um quarto prato sempre é posto na mesa, na qual só três pessoas comerão; o criado, que supostamente buscou os pertences de Felipe, nunca foi visto por ele; a dúvida acerca da existência de certos animais (os gatos e os ratos); o sacrifício de um cabrito por Aura e, por fim, o raro comportamento de Consuelo. Apesar de estar numa idade bastante avançada, provavelmente 109 anos, há momentos em que estranhamente (p. 38) recobra o vigor da juventude:

...ves a la señora Consuelo de pie, erguida, transformada, con esa túnica entre los brazos: esa túnica azul con botones de oro, charreteras rojas, brillantes insignias de águila coronada, esa túnica que la anciana mordisquea ferozmente, besa con temura, se coloca sobre los hombros para girar en un paso de danza tambaleante.

A dúvida acerca dos fatos insólitos, principalmente com relação aos duplos, é mantida até o fim da narrativa. Portanto, *Aura* poderia se localizar, segundo as considerações teóricas de Todorov ¹⁰¹, no âmbito das narrativas fantásticas propriamente ditas. Não há nesse texto, como em *A casa de Usher*, de Poe, uma explicação racional e cabal para os fatos incomuns, muito menos uma aceitação explícita de novas leis, diferentes das conhecidas, para o acontecimento estranho, como em *A morte Amorosa*, de Gautier.

Trejo Fuentes (2000, p. 95) vai além ao afirmar que, “si seguimos los postulados teóricos que especialistas en la materia han formulado, como Tzvetan Todorov, tendremos que convenir en que *Aura* es una obra maestra del género”.

Além disso, a peculiar narrativa de Fuentes põe em funcionamento, em outras instâncias, o mesmo mecanismo de ambigüidade, dúvida e hesitação. Dentre essas instâncias, destaca-se a narratológica, a qual, para Reeve (1972, p.84), é particularmente eficaz, na medida em que se trata de uma novela de mistério na qual Carlos Fuentes, por meio dessa técnica, “lleva al protagonista-lector de una forma decidida hacia su destrucción”.

Ignacio Trejo Fuentes (2000, p. 96) ressalta ainda essa espécie de solidariedade entre o tema principal da novela e sua instância narratológica que faz com que “el ambiguo Tú se emparente con la ambigüedad propia del asunto...”.

¹⁰¹ Mais uma vez, ressalte-se que a definição do gênero fantástico é bastante controversa. Neste capítulo já se citou Rosalba Campra (1985) que em “O fantástico y sintaxis narrativa”, afirma que *Aura* insere-se no que nomeia “fantástico atual”, uma vez que, mais que um vazio semântico (próprio do fantástico tradicional), haveria a ausência de seqüências narrativas que impossibilitariam o esclarecimento do fato insólito. Nesse sentido, o fantástico atual caracteriza-se por de um vazio sintático que não é reconstituído ao final do relato. Também foram apontadas as considerações de David Roas (2001) acerca de outro teórico, Jaime Alazraki (1990), segundo o qual algumas narrativas do séc. XX seriam denominadas “neofantásticas”, e outras, também escritas nesse século, retomariam características do chamado fantástico tradicional do século XIX, inserindo-se nesse campo. Por fim, aludiu-se a Pérez (1997), que, ao analisar os elementos góticos em algumas obras de Carlos Fuentes, inclui *Aura* não no campo da literatura fantástica, seja ela a tradicional ou a atual, mas no da literatura neogótica. Segundo o autor, em função de determinadas especificidades históricas do México (Revolução Industrial tardia), teria surgido apenas no séc. XX, e não no XIX, como ocorreu na Europa. *Aura*, em função dessas peculiaridades históricas, retomaria e renovaria ao mesmo tempo essa tradição. A relação entre a literatura gótica e fantástica é referida por Todorov (livro, pp. 46 e 47), para o qual a literatura gótica seria um gênero bastante próximo da literatura fantástica; contudo, o “efeito fantástico” apenas se produziria em um momento de sua leitura, a partir do qual a literatura gótica se dividiria em duas tendências, uma na qual propõe um esclarecimento racional para o fato sobrenatural e outra na qual não há explicação. No primeiro grupo, inserem-se escritores como Clara Reeves e Ann Radcliffe; no segundo, Horace Walpole, M. G. Lewis y Mathrim. Roas (2001, p. 22) também reconhece a proximidade entre a literatura fantástica e os romances góticos. Entretanto, ressalvam que, apesar de terem nascido juntos, a literatura fantástica, teria alcançado sua maturidade no Romantismo, a partir do tratamento dado anteriormente pelos romances góticos aos temas sobrenaturais. Os escritores românticos indagaram sobre os aspectos não científicos que poderiam explicar o “real”, ou seja, recusaram, de certa forma, a racionalidade como único modo de compreensão da realidade, dando especial atenção à intuição, à imaginação e abolindo as fronteiras entre o “real” e “irreal”, o “exterior” e o “interior”. Contudo, para Roas, os romances góticos seriam as narrativas nas quais o sobrenatural possui uma presença efetiva (cita escritores como Horace Walpole, M. G. Lewis e Charles Maturin) e não as narrativas nas quais o sobrenatural estaria racionalizado (Ann Radcliffe e Clara Reeve).

A narração em segunda pessoa, além de retomar a tradição dos séculos XVIII e XIX, de levar à identificação entre leitor e personagem, intensifica-a, na medida em que é a primeira instância da obra a provocar um processo de duplicação no âmbito da instância da leitura. Pondo em xeque a identidade do leitor, gera oscilação, hesitação, mistério e ambigüidade. Essas emoções que são, em certa medida, definidoras do gênero fantástico para Todorov, em *Aura* são trabalhadas de tal modo que se fazem presentes em mais de uma instância e, de algum modo, transformam-se em questões metanarrativas.

O discurso, por meio de sugestões, insinuações, veiculando apenas impressões vagas, evanescentes, acerca dos fatos insólitos da trama, termina por enredar tanto o leitor como o protagonista.

O leitor é leitor. Contudo, sua posição é ambígua, porque parece ser também “protagonista”: é leitor porque lê o texto, mas poderia ser o protagonista; a partir do primeiro verbo em segunda pessoa (“Lees”), a possibilidade de interpretar que esse “lees” é dada a quem lê.

O protagonista, por sua vez, hesita, sem se decidir se Aura é ou não é Consuelo, e se ele próprio é ou não a reencarnação do general. Inserido sempre em uma espécie de fronteira, Felipe vacila constantemente entre o seu próprio presente e o passado de Llorente; entre seu presente e o passado da sua própria obra inacabada; entre a realidade da casa e seus sonhos; entre a antiguidade desse mesmo casarão e a renovação dos estabelecimentos comerciais ao seu redor; entre o que vêem seus olhos e o que afirma Consuelo; entre a bela juventude de Aura e a repugnante velhice de Consuelo; e, principalmente, entre seu próprio “eu” e seu duplo, o “eu” do falecido general.

De modo análogo, as personagens femininas oscilam: ora entre a juventude e a velhice; ora entre o sagrado e o profano, gerando ora encantamento, ora repulsa no protagonista/leitor.

Os verbos, em sua maioria no presente do indicativo, com algumas passagens no futuro, reiteram o clima de dúvida, uma vez que, não sendo tempos “já realizados”, e sim o desenrolar das ações ou a provável concretização dessas mesmas ações num futuro, seriam, por isso mesmo, passíveis de mudanças e transformações. Além disso, essa característica temporal anula as fronteiras entre o tempo da história e o tempo do discurso a partir do qual essa mesma história se passa. A narrativa torna-se assim duplo

da narração, deixando tanto o protagonista como o leitor imersos num mesmo plano circular, o da “leitura”.

O espaço, por sua vez, propõe oposições que corroboram a duplicidade. A primeira dá-se entre o velho e o novo; o bairro, sendo o mais antigo da cidade, opõe-se aos novos conjuntos habitacionais; já o casarão da senhora Llorente também se contrapõe a todos os edifícios modernizados que o rodeiam. Dentro do casarão, a oposição ocorre por meio do contraste entre luzes e sombras, uma vez que todo o casarão permanece no escuro, inclusive a habitação de Consuelo, enquanto o quarto de Felipe é excessivamente iluminado por uma clarabóia. E, às vezes, para que lhe seja possível percorrer esses espaços escuros, o jovem acende fósforos ou lamparinas, criando novamente um contraste entre a luz que o acompanha e a escuridão do ambiente ao seu redor.

Em *Aura*, novamente intensifica-se um procedimento da tradição de textos fantásticos: o efeito de hesitação não está presente somente no campo temático, mas na própria forma escolhida para contar, que leva ao extremo a identificação entre leitor e personagem, tão necessária para esse mesmo efeito de hesitação para o qual tradicionalmente contribuiu a primeira pessoa como voz narrativa. Por isso, Enmanuel Carballo, em “Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX” (1965, p. 430), alerta que essa novela é uma “obra maestra porque en ella no se distinguen, como unidades autónomas, la forma y el fondo, la intención y la realización, el sueño y la realidad. En ella todo es uno y lo mismo...”

Da desconfiança do duplo do narrador em segunda pessoa passa-se à mesma desconfiança nas personagens. Tanto na narração como na narrativa o procedimento é o mesmo, fluxo e refluxo, aparecimento e desaparecimento. Por conseguinte, instala-se uma espécie de conjugação de instâncias em torno do mesmo efeito.

Em suma, no movimento rítmico das marés dos olhos verdes de *Aura/Consuelo*, Fuentes produz um efeito em cadeia, criando um centro axial para o qual convergem várias instâncias de sua obra. Em um tempo circular, faz com que a construção das personagens, os procedimentos narratológicos e a organização espacial e temporal girem em torno de uma “hesitação”, de uma “dúvida”, de um “estranhamento” que se desdobra, se justapõe, se identifica e, por fim, duplica tudo e todos.

Referências

I - Obra analisada:

FUENTES, Carlos. *Aura*. Madrid: Alianza, 1994. 61 p.

II - Obras literárias:

FUENTES, Carlos. *A morte de Artemio Cruz*. Trad. Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. 262 p.

_____. *Cambio de Piel*. Buenos Aires: Editorial Sudoamericana, s.d. 442 p.

_____. *A laranjeira*. Trad. Carlos Nogué. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 214 p.

_____. “Cumpleaños”. In: _____. *Cuerpos y ofrendas: antologia*. Madrid: Alianza. 1972. pp.163-230.

_____. *Terra nuestra*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.851 p.

_____. *Una família lejana*. Espanha (Barcelona): Bruguera, 1980.223 p.

_____. *La nueva novela hispanoamericana*. México, D.F: Joaquim Mortiz,1980.98 p.

_____. *Eu e os outros: Ensaios escolhidos*. Trad. Sergio Flasksman. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. 258 p.

_____. *Geografía de la novela*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993.177 p.

_____. *Valiente Mundo Nuevo: Epica, utopia y mito en la novela hispanoamericana*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1990.303 p.

DICKENS, Charles. *Grandes Esperanças*. Trad. José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.452 p.

JAMES, Henry. *Os papéis de Aspern*. Trad. Maria Luiza Penna. São Paulo: Global, 1984.175 p.

MICHELET, Jules. *A feiticeira*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 276 p.

PÚCHKIN, Aleksandr. *A dama de espadas*. Trad. Álvaro Moreira. São Paulo: Martin Claret, 2006.161 p.

PÚCHKIN, Aleksandr. *A dama de espadas*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Max Limonad, 1981.146 p.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002. 686 p.

HOFFMANN, E. T. A. “O homem de areia”. Trad. Luiz A. De Araújo. IN: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 517 p., pp. 49-81.

MÉRIMÉE, Prosper. “A Vênus de Ille”. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. IN: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 517 p., pp. 241-266.

GAUTIER, Théophile. “A morte amorosa”. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. IN: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 517 p., pp.213-240.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1990.79 p.

NERVAL, Gerard. *Aurélia*. Trad. Luis Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1991. 128 p.

POE, Edgar Allan. “A queda Casa de Usher”. IN: _____, *Histórias extraordinárias*. Breno Silveira et al. São Paulo: Abril, 1981. 430 p., pp.5-28.

LACLOS, Choderlos de. *As Relações Perigosas*. Trad. Sergio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1995. 320 p.

BALZAC, Honoré de. “A duquesa de Langeais”. IN: Balzac, Honoré de. *A comédia humana*. Vidal de Oliveira et al. São Paulo: Globo, 1990.v.8.631 p., pp.129-244.

III - Obras sobre *Aura*:

BRAKEL, Arthur. “Polyssemia lost and found: Carlos Fuentes. *Aura* in Spanish and in English”. *Michigan Academician*. Arvim Arbor. v.22, n.1, pp.31-39, winter1990.

BEJEL, Emilio; BEUADIN, Elizabethann. “Aura de Fuentes: La liberación de los espacios simultaneos”. *Hispanic Review*, Pennsylvania, v.46, n. 4, pp. 465-473, outono de 1978.

CAMPRA, Rosalba. “Fantástico y sintaxis narrativa”. *Rio de Plata*, París, CELCIRP, n.1, pp.98-9.1985.

CASTELLANOS-RONZÓN, Carlos. “Reflexiones sobre el tiempo lógico en *Aura*”. http://www.antropoposmoderno.com/antroarticulo.phpdid_articulo=336. Acesso em: 17 out. 2005.

DUBLÉ, Eduardo Thomas. (1998). Hechicerías del discurso narrativo latinoamericano: *Aura* de Carlos Fuentes. <http://www.uchile.cl>. Acesso em: 17 de out. 2005.

DURÁN, Gloria. “La bruja de Carlos Fuentes”. In: GIACOMAN, Helmy (Org.). *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas, 1972. pp.241-260.

HERNANDEZ DE LOPEZ, Ana Maria. *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*. Madrid: Pliegos, 1988.

JOSEF, Bella. *Historia da literatura Hispano-Americana*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

_____. Carlos Fuentes: História e identidade. *Suplemento Cultural de O Estado de S. Paulo*. v.7, n.385, pp.6-7, 14 de out.1987.

MERCED, Charleen. “La percepción del tiempo y el espacio en *Aura*” http://www.suite101.com/article.cfm/world_literature/113926. Acesso em: 17 out. 2005

MORALES, José Luis Martinez. “*Aura*, el espectro de la transgresión”. *La palabra y el hombre*. Xalapa, Ver. México. s.v, n.123, pp.99-109, jul./ set. 2002.

OTEÍZA, Belén Iagos e OROZ, Maria Luisa López. “*Aura* de Carlos Fuentes. Contribución a su análisis.” *Kañina*. Costa Rica, v. 4, n. 2, pp. 39-48.1980.

ORTERO, José. “La estética del doble en *Aura* de Carlos Fuentes” *Explicación de Textos literarios*. California. v. 5, n. 2, pp. 181-188. 1976.

PÉREZ, Genaro J. “La configuración de elementos góticos en ‘Constancia’, *Aura* y ‘Tlactocatzine, del jardín de Flandes’ de Carlos Fuentes.” *Hispania*. E.U.A, Mississippi.v. 80, n. 1, pp. 9-20, mar. 1997.

REEVE, Richard. “Review of *Aura*” *Hispania*. E.U.A, Mississippi. v. 49, n.02, p. 355, maio. 1966.

ROJAS, Santiago.“Modalidad narrativa en *Aura*: realidad y enajenación”. *Revista Iberoamericana*. Pittsburg, v. 46, n. 112-113, pp. 487-97. jul. / dez. 1980.

SAULÉS, Salvador (2003). Los deseos de una mujer que intriga y sueña. *Aura* de Carlos Fuentes. <http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/050712003603.html>. Acceso em: 17 out. 2005.

SILVA, Maria Aparecida. El simbolismo erótico en *Aura*. <http://www.monografias.com/trabajos13/aura/aura.shtml>. Acceso em 17 de out. 2005.

VIQUEIRA, Ana María Albán de. “Estudio de las fuentes de *Aura* de Carlos Fuentes”. *Comunidad/ Univ. Iberoamericana*, s.l, v.02, n. 08, pp.396-402, 1967.

IV - Obras sobre Carlos Fuentes:

CARBALLO, Emmanuel. “Carlos Fuentes [1928]”. In:__. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas editoriales,1965, pp.428-448.

CLUBCULTURA.<http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/carlosfuentes/edad.htm>. Acceso em 08 de out. de 2006.

BOLAÑOS, Bernardo. *Fuentes y Carpentier en Paris*. www.nouvellesdumexique.wanadoo.fr. Acceso em: 10 jul. 2004.

BRUSHWOOD, John S. “Sobre el referente y la transformación narrativa en las novelas de Carlos Fuentes y Gustavo Sanz”. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 47, n.116-17, p.49-54. jul. / dez.1981.

_____, *La novela mexicana (1967-1982)*.México, D.F.: Grijalbo,1985. 130 p.

BOSCHI, Liliana Befumo; CALABRESE, Elisa. *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*. Argentina: Fernando Garcia Cambeiro,1974. 191 p.

DUMAS, Claude. “Para una mirada surrealista en *El naranjo* y otros textos de Carlos Fuentes”. *Literatura Mexicana* .pp.464-46. s.l, s.v, s.d.

FUENTES, Ignacio Trejo. “Los años con Carlos Fuentes (la envidia, la tiña y esas cosas)”. *La palabra y el hombre*. México: Xalapa, s.v, n.113, jan./ mar. 2000.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina. *Los disfraces: La obra mestiza de Carlos Fuentes*. México: Colmex, 1981.

GERTEL, Zunilda. “Semiótica, historia y ficción en *Terra Nostra*”. *Revista Iberoamericana*.S.l, v. 47, n. 116-117. 1981, pp. 63-72.

GIACOMAN, Helmy F. (Org.) *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas, 1972.

- GOLDEMBERG, Isaac. "Perspectivismo y mexicanidad en la obra de Carlos Fuentes". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, v.91, n.271, pp. 15-33, jan.1973.
- YNDURAIN, Francisco. "La novela desde la segunda persona. Análisis estructural". In: ___. *Clásicos Modernos. Estudios de crítica literaria*. Madrid: Gredos, 1969. pp. 215-239.
- LANIN, A. Gyurko. "Identity and the Demonic in two narratives by Fuentes". *Revista de letras*, tomo 6, n. 21, mar.1974, pp. 87-118.
- LEGUIZAMÓN, María Luiza Cresta. "TESTIMONIOS: Cuatro respuestas de Carlos Fuentes sobre literatura". *Boletín del Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana*. Cordoba, v. 3, n.3, pp. 53-56, jul.1967.
- LÓPEZ-URRITIA, Marta Margarita. *México y lo mexicano en la obra de Carlos Fuentes*. 1973. 343 p. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade do Arizona.
- LOVELUCK, Juan. "Intención y forma en 'La muerte de Artemio Cruz' ". In: GIACOMAN, Helmy F. (Org.). *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas, 1972. pp. 209-228.
- MEYER-MINNEMANN, klaus. "Narración homodiegética y 'Segunda persona': *Cambio de Piel* de Carlos Fuentes". *Acta Literaria*. Concepción. FEHA/VC/Chile, s.v, n.9, pp.5-27, 1986.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. "Carlos Fuentes". In: GIACOMAN, Helmy F. (Org.) *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas, 1972. pp. 23-66.
- MCMURRAY, George. "'Cambio de Piel' una novela de protesta existencialista". In: GIACOMAN, Helmy F. et al. *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas, 1972. pp. 455-465.
- ORTEGA, Julio. "Carlos Fuentes 'Cambio de Piel' ". In: GIACOMAN, Helmy F. et al. *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas, 1972. pp. 107-124.
- _____. "Carlos Fuentes: para recuperar la tradición de la mancha." *Revista Iberoamericana*. Pittsburg. v. 55, n. 148-149, p. 637-654, jul./ dez.1989.
- PERILLI, Carmen (2001). *Entre molinos de viento y metrópolis de cartón: la novela en Carlos Fuentes*. Especulo. Revista de Estudios Literarios. Universidade Complutense de Madrid. http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/c_fuentes.html. Acesso em: 10 jul. 2004.
- REEVE. M. Richard. "Select Bibliography (1949-1982)". *World literature today*. Estados Unidos, Oklahoma, v.57, n. 4, p.541-546, Autumn 1983.
- _____. "Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona: un ensayo exploratorio". In: GIACOMAN, Helmy F. (Org.) *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas, 1972. pp. 75-87.
- SALGADO, María A. "El mito azteca en 'La región más transparente' ". In: GIACOMAN, Helmy F. (Org.) *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas, 1972. pp. 228-240.
- SOSNOWSKI, Saul. "Entrevista a Carlos Fuentes". *Hispanoamerica*. s.l., v. 9, n. 25-26, pp. 69-97, 1980.

V - Obras de Teoria da Literatura:

ALAZRAKI, Jaime. “¿Qué es lo fantástico?”. In: ROAS, David .et al. *Teorias de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros, s.l, 2001. pp.265-282.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980. 443 p.

CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e Fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Ed. Pioneira, 1981. 63 p.

CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Trad. Mauricio Santana Dias et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 517 p.

CAMPRA, Rosalba. “O fantástico y sintaxis narrativa”. *Rio de Plata*, n.1, 1985. pp.98-9.

CESERANI, Remo. “Intentos de definición”. In: __. *Lo fantástico*. s.l.: La cabeza de Meduza, Visor, 1999. pp. 68-98.

_____. “Procedimientos formales y sistemas temáticos de lo fantástico”. In: __. *Lo fantástico*. s.l.: La cabeza de Meduza, Visor, 1999. pp. 99-128.

ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos bosques da Ficção*. Trad. Hildegart Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 158 p.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979. 277 p.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980. 280 p.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Atica, 1994. 96 p.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora. 34, v. 1 e 2, 1999. 191 p.

_____. “A interação com o leitor”. In: LIMA, Luis Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 213 pp. 83-132.

JÍTRIK, Noel. “Destruição e formas nas narrações”. In: MORENO, César Fernandez (Cord. Introd). *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp. 217-240.

KAYSER, Wolfgang. *La interpretación de la obra literária*. Madrid: Espanha: Editorial Gredos, 1970.

POSSATO, Maria Carmem Guimarães. *O narratário em o sargento de milícias*, 1991. 143p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

PRINCE, Gerald. “Introduction à l'étude du Narrataire”. *Poétique*. Paris: Seuil. v. 14, n. 178-196, 1973.

POUILLON, Jean. *O tempo no Romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1974. 201 p.

ROAS, David. et al. *Teorias de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. 307 p.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988. 77 p.

- RONAI, Paulo. *Balzac e a Comédia Humana*. São Paulo: Editora Globo, 1957.173 p.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. M.Gouveia.Coimbra: Almedina, 1983.191 p.
- TODOROV, Tzvetan.“A narrativa Fantástica” In: _ *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969. pp.147-66.
- _____, *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Catello. São Paulo: Perspectiva, 1975. 191 p.
- WILSON, W. Daniel. “Readers in texts”. *PMLA*. XCVI 5. E. U. A, New York, v 96, n. 848-863, out. 1981.

V - Obras gerais:

- BENVENISTE, Emile. “A natureza dos pronomes”. In: _____. *Problemas de Lingüística Geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Néri. São Paulo: Ed. Nacional. Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976. pp. 277-293.
- CIRLOT, Juan - Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: _____. *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v.13, pp. 237-68.