

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara - SP

JUCELY APARECIDA AZENHA

O arquétipo da bruxa: de *Aura* a *Inquieta Compañía*



ARARAQUARA – SP

2012

JUCELY APARECIDA AZENHA

O arquétipo da bruxa: de *Aura* a *Inquieta Compañía*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras–Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez

Bolsa: CNPQ

ARARAQUARA – SP

2012

Azenha, Jucely Aparecida
O arquétipo da bruxa: de Aura a Inquieta Companhia / Jucely Aparecida
Azenha. – 2012

113 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

Orientador: María Dolores Aybar Ramírez

1. Literatura fantástica. 2. Fuentes, Carlos, 1928 - . I. Título.

JUCELY APARECIDA AZENHA

O arquétipo da bruxa: de *Aura* a *Inquieta Compañía*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras–Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez

Bolsa: CNPQ

Data da qualificação: 31/05/2012

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez

Faculdade de Ciências e Letras – Campus Araraquara – UNESP.

Membro Titular: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani

Faculdade de Ciências e Letras – Campus Araraquara – UNESP.

Membro Titular: Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves

Faculdade de Ciências e Letras – Campus Assis – UNESP.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que acompanharam minha trajetória e que contribuíram com o percurso de minhas pesquisas, me incentivaram e tornaram minha caminhada mais agradável.

À minha orientadora, Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez, pelo que me ensinou ao longo da minha graduação e mestrado.

À Profa. Dra. Silvia Beatriz Adoue pelas preciosas contribuições apresentadas na ocasião do Exame de Qualificação, e pelos fundamentais ensinamentos nas aulas da graduação.

À Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani por compartilhar seu conhecimento e sua sabedoria.

Ao Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves por suas imprescindíveis contribuições e por compor a banca de Defesa.

Aos funcionários da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras e da Seção de Pós-Graduação.

Ao CNPQ pelo apoio financeiro e institucional.

RESUMO

Aura (1962) e *Inquieta Compañía* (2004) são narrativas de autoria do mexicano Carlos Fuentes. Além de poderem ser consideradas, essencialmente, como narrativas pertencentes ao fantástico ou uma expressão similar, outro aspecto fundamental dos referidos textos é a organização mítica que lhes dá suporte estrutural, somado ainda à presença recorrente da personagem arquetípica da bruxa – à exceção de “Vlad” e “El amante del teatro”, de *Inquieta Compañía*. Quer dizer, nosso *corpus* é composto de narrativas fantásticas, que se relacionam tanto com a mitologia pré-colombiana, quanto com a universal, especialmente no que diz respeito à organização cíclica/elíptica característica dos mitos, e além disso, traz como recorrência a personagem arquetípica cuja feminilidade é negativizada, o que converge para a formação de uma mulher que possui, em maior ou menor grau, as características de certos tipos de bruxa. Com base na teoria da arquetipologia geral criada por Gilbert Durand e nas teorias sobre a literatura fantástica desenvolvidas especificamente por Tzvetan Todorov, Louis Vax e Irène Bessièrre, nosso estudo propõe-se a desvendar a materialização da personagem da bruxa e suas diversas representações no texto literário fantástico, tendo em vista as especificidades do gênero narrativo, o diálogo estabelecido com o imaginário e ademais, evidentemente, da literariedade das obras.

Palavras-chave: literatura fantástica. arquétipos literários. personagem da bruxa.

RÉSUMÉ

Aura (1962) et *Inquieta Compañía* (2004) sont des récits qui appartiennent à Carlos Fuentes. En plus d'être considérées, essentiellement, des récits fantastiques ou des textes d'une nature similaire, un autre aspect fondamental de ces textes est l'organisation mythique sur laquelle ils sont basés structurellement, et encore la présence du personnage archétype de la sorcière – dans ce dernier cas, sauf dans « *Vlad* » et « *El amante del teatro* », de *Inquieta Compañía*. Ainsi, notre *corpus* est constitué des récits fantastiques qui reprennent la mythologie précolombienne et universelle à la fois, surtout en ce qui concerne l'organisation cyclique/elliptique qui caractérise le mythe; en outre, ces textes introduisent le personnage archétype dont la féminité est manifestée négativement, ce qui converge vers la formation d'une femme qui possède les caractéristiques de quelques genres de sorcière. Basée sur la théorie de l'archétypologie générale créée par Gilbert Durant et sur les théories de la littérature fantastique développées par Tzvetan Todorov, Louis Vax et Irène Bessière, notre étude voudrait dévoiler la matérialisation du personnage de la sorcière et ses diverses représentations dans le texte littéraire fantastique, tout en considérant les spécificités du genre narratif, le dialogue établi avec l'imaginaire et bien évidemment, la littéarité des oeuvres.

Mots-clés: littérature fantastique. archétypes littéraires. personnage de la sorcière.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. A LITERATURA FUENTIANA	12
2.1 FUENTES E O <i>BOOM</i>	12
2.2 FUENTES NA TRADIÇÃO LITERÁRIA	17
3. A LITERATURA FANTÁSTICA	26
4. O ARQUÉTIPO DA BRUXA: ORIGENS E TRAJETÓRIAS.....	30
5. A CONSTRUÇÃO DA BRUXA E DO FANTÁSTICO EM <i>AURA</i> E <i>INQUIETA</i> <i>COMPañÍA</i>	36
5.1 OS LABIRINTOS DO TEMPO NA NARRATIVA FANTÁSTICA.....	36
5.2 IMAGENS DA ESCURIDÃO: A PERSONAGEM ARQUETÍPICA DA BRUXA NO TEXTO FANTÁSTICO	58
5.3 A PERSONAGEM DA BRUXA E AS REPRESENTAÇÕES AGRÁRIAS.....	87
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	107

1. INTRODUÇÃO

As personagens femininas de *Inquieta Compañía* (2004) e *Aura* (1962) apresentam características peculiares. A abordagem que o autor, Carlos Fuentes, faz dessas protagonistas evidencia representações da mulher que podem ser aproximadas do arquétipo da bruxa.

Conforme veremos, trata-se de perfis de mulher que se relacionam com concepções que formam parte do ideário milenar acerca dos mistérios e perigos femininos. Além de correlações com o âmbito dos estudos do imaginário, acrescenta-se ainda a presença de um trânsito entre os mundos da razão e do sobrenatural, o que inscreve as narrativas no fantástico.

Diante disso, nosso estudo tem como objetivo investigar a representação da mulher que se aproxima do arquétipo da bruxa, em narrativas específicas de *Inquieta Compañía* e em *Aura*. Para isso, levaremos em conta as particularidades de nosso objeto de estudo, quer dizer, o diálogo com o universo mítico-imaginário e o pertencimento das narrativas à literatura fantástica.

Para o desenvolvimento desses objetivos utilizaremos o método da crítica arquetípica aplicada à literatura fantástica. No que diz respeito aos estudos do imaginário, nos fundamentaremos na teoria da arquetipologia geral concebida por Gilbert Durand (1997, 1993). E, para a análise e compreensão do fantástico em literatura, teremos como suporte, especialmente, as teorias criadas por Tzvetan Todorov (2010, 2008), Louis Vax (1974) e Irène Bessière (1974).

O enfoque metodológico a ser adotado visa atender a especificidade de nosso objeto de estudo, que dialoga com o universo mítico-imaginário através da literatura fantástica. Além disso, torna possível a análise do perfil de personagem feminina que nos propusemos a estudar.

Em *Inquieta Compañía* há seis narrativas cujos enredos são não menos insólitos que o de *Aura*. Além disso, à exceção de “Vlad” e “El amante del teatro”, materializa-se artisticamente nas narrativas uma abordagem que oferece centralidade à mulher, em especial àquela construída em consonância com certos traços femininos atribuídos à bruxa.

Dessa forma, compõem nosso *corpus*, além de *Aura*, as narrativas de *Inquieta Compañía* intituladas “La gata de mi madre”, “La buena compañía”, “Calixta Brand” e “La bella durmiente”.

Sendo assim, a partir desse momento, quando citarmos *Inquieta Compañía*, estaremos nos referindo à totalidade de narrativas que a compõem, à exceção de “Vlad” e “El amante del teatro”. Ambos os contos foram descartados como objeto de estudo porque estão pautados especificamente na visão de personagens masculinas, um vampiro e um aficionado ao teatro, respectivamente. Quer dizer, são narrativas que não correspondem à tipologia feminina que pretendemos investigar.

Diante do exposto, vale ressaltar a estrutura que seguiremos em nosso estudo. Sendo que o título 1 corresponde à Introdução, no título 2 veremos que Carlos Fuentes ao longo de sua vida traçou um percurso político, intelectual e artístico muito peculiar. Em dado momento de sua história a sua produção literária esteve intimamente relacionada ao movimento conhecido como *boom*. No decorrer das décadas Fuentes continuou produzindo literatura e, inclusive, nota-se uma evolução considerável de uma publicação à outra. Quer dizer, trata-se de um autor que soube se reinventar ao longo do tempo, conforme evidenciam suas publicações, sobre as quais discorreremos de forma genérica.

Em seguida, no título 3, percorreremos resumidamente a trajetória da literatura fantástica e suas definições conceituais basilares, tais como as de Todorov (2010, 2008), Vax (1974) e Bessière (1974). Depois disso, no título 4, apresentaremos brevemente alguns elementos culturais, mítico-imaginários e históricos significativos na construção do ideário e da concepção de bruxa. Tais elementos remontam desde o mito adâmico, aos registros da tradição cristã e a atuação dos tribunais da Inquisição, entre outros.

Percorridos esses trajetos fundamentais, no título 5, estaremos aptos para efetivamente realizar as análises dos textos literários que motivam esse trabalho: *Aura* e *Inquieta Compañía*.

No subtítulo 5.1 investigaremos a articulação do tempo nas narrativas que compõem nosso objeto de estudo. Veremos como o tempo constitui um elemento narrativo de suma importância para as histórias, evidenciando elementos provenientes dos mitos e, especialmente, oferecendo suporte à construção do fantástico.

Na sequência, no subtítulo 5.2 tentaremos analisar a articulação dos elementos que fundamentam a representação negativizada da feminilidade e alavancam a possibilidade da concepção da bruxa no *corpus*. Averiguaremos, inclusive, os aspectos do sincretismo religioso que aparecem em certas narrativas.

Por sua vez, no subtítulo 5.3 analisaremos os aspectos imaginários da representação dos alimentos e da bebida que aparece em determinadas narrativas, e ainda, a importância dos elementos da natureza para as personagens femininas das histórias com as quais trabalharemos. Veremos que tais elementos evidenciam um diálogo com mitos agrários e da fertilidade presentes em diversas culturas – arcaicas ou não. O domínio sobre o reino vegetal pelas protagonistas também é significativo na construção do discurso fantástico, ancorando a dicotomia entre o real e o sobrenatural.

Finalmente, no título 6, em nossas últimas considerações, nos esforçaremos para retomar as relações entre os principais conteúdos analisados. E, com isso, pretendemos ter investigado a transformação da bruxa – membro do universo mítico-imaginário e produto histórico – em personagem de ficção. Em outras palavras, considerando a significação artística da personagem bruxa construída pelo discurso literário, em nossa pesquisa tentaremos estudar os fundamentos operantes nessa construção discursiva composta de conteúdos imaginários, que são evidenciados pela categoria literária do fantástico.

Salientamos ainda, que, em certa medida, a presente proposta se alavanca no sentido de continuidade do estudo intitulado “O Eterno Feminino: Arquétipos Literários em *Mujeres* de Eduardo Galeano”, trabalho realizado por nós, na qualidade de iniciação científica. Na ocasião, a partir de microcontos específicos do compêndio *Mujeres* (publicado em 1995), examinamos a natureza arquetípica dos mitos acerca da feminilidade através do suporte teórico criado por Durand (1997, 1993). Nossos esforços nos levaram a constatar que, apesar do aparente intento de valorização literária de uma feminilidade primordial, nosso objeto de estudo vacilava em sua investida e finalmente incidia, em certa medida, no reforço de discursos convencionais negativos sobre a mulher. Partindo da hipótese concebida no início da referida pesquisa, constatamos a existência de uma feminilidade pré-construída. Posteriormente investigada, nossa hipótese nos levou ao arquétipo da Grande Mãe, em suas ambivalentes facetas, ora maternal, nutridora e benfazeja, ora telúrica, belicosa e maléfica.

Diante dos resultados obtidos, nesse momento pretendemos nos alçar rumo ao estudo do conjunto das diversas referências que atuam na construção literária de variações sobre um mesmo arquétipo da feminilidade, o da bruxa – que não deixa de ser um estudo acerca dos pré-construídos negativizantes acerca da feminilidade. Além disso, teremos como preocupação a ampla questão da categoria do fantástico, que embasa, reitera e veicula a representação literária da feminilidade arquetípica da bruxa.

2. A LITERATURA FUENTIANA

2.1 FUENTES E O *BOOM*

Carlos Fuentes, além da carreira diplomática, atua como jornalista, diretor de cinema, dramaturgo, escritor e crítico literário. Ao longo de sua vida vem recebendo importantes premiações, tais como o *Prêmio Rómulo Gallegos*, em 1977 – concedido pelo governo da Venezuela em honra ao escritor e político homônimo e em prol da promoção da literatura em língua castelhana; o *Prêmio Miguel de Cervantes*, em 1987 – conferido àquele escritor que se destaca considerando-se o conjunto integral de sua obra e consta ser a mais importante distinção literária na Espanha; em 2001, Fuentes é designado membro honorário da *Academia Mexicana da Língua*, e recebe a *Grande Cruz de Isabel a Católica*, em 2009 – condecoração por comportamento extraordinário de caráter civil realizado por espanhóis ou estrangeiros. Entre as menções de destaque há diversas de *Doutorado Honoris Causa*, concedidas a Fuentes por universidades mexicanas como a *Universidad Veracruzana* (2000), *Universidad de Quintana Roo* (2009), *Universidad de Veracruz* (2009), e ainda, pela *Universidad de Puerto Rico/Recinto de Rio Piedras* (2010). Contudo, esses são apenas alguns dos muitos prêmios, títulos e menções recebidos pelo escritor.

Como podemos observar, Fuentes conta com uma trajetória intelectual e artística ímpar. Apesar de ter nascido no Panamá, em 1928, ele é considerado mexicano. Por ser filho biológico do diplomata Rafael Fuentes Boettiger, Carlos Fuentes além de acabar seguindo quase o mesmo rumo profissional, teve sua formação escolar realizada nos vários países em que viveu. Estudou, inclusive, na Suíça e nos Estados Unidos; neste último país chegou a lecionar em universidades renomadas, tais como Harvard, Cambridge e Princeton, entre outras. Residiu em outros importantes centros urbanos como a cidade do México, Quito (Equador), Montevideu (Uruguai), Rio de Janeiro (Brasil), Santiago (Chile) e Buenos Aires (Argentina). Foi embaixador do México na França entre 1975 e 1977 – posto ao qual

renunciou como forma de protesto devido à designação de Díaz Ordaz¹ como embaixador do México na Espanha após a saída de Francisco Franco do poder.

Embora mais comumente trate do México em sua obra, Fuentes não deixa de considerar a importância da totalidade dos povos que constituem a América Latina. Possui uma produção literária complexa, e, tendo iniciado suas atividades como escritor relativamente cedo – é de 1954 *Los días enmascarados* – possui um vasto rol de narrativas, contos, ensaios e algumas peças de teatro.

Trata-se de um escritor cuja atuação esteve intrinsecamente relacionada ao movimento que eclodiu entre os anos 1950 e 1960, impulsionando fortemente o mercado editorial e propiciando a valorização e a divulgação da cultura latino-americana diante do resto do mundo: o *boom*. Polêmico e por vezes considerado controverso – pois, ao mesmo tempo em que sua literatura é amplamente disseminada, trata-se também de uma produção literária que não se pretende palatável, sendo de difícil leitura. No que diz respeito à forma, o *boom* é caracterizado pela narrativa não linear, pela fragmentação, por saltos cronológicos inesperados, pelo metadiscorso e pelo questionamento da relação causa e efeito, além da forte presença do cosmopolitismo e do intelectualismo (SHAW, 2005, p.265-266).

Além disso, de acordo com Donald Shaw (2005, p.259):

Periodizar el Boom y el posboom no presenta problemas serios. Si bien admitimos que la década de los 60 fue el momento cumbre del Boom, está claro que el movimiento empezó mucho antes. En efecto, hay buenos motivos para sostener que La vida breve (1950) de Onetti fue la primera novela del Boom. También está claro que novelas tan importantes como Pedro Páramo de Rulfo, Hijo de Hombre de Roa Bastos o Los pasos perdidos de Carpentier, publicadas en los años 50, figuran con pleno derecho entre sus productos. De igual manera, podemos afirmar que el Boom empezó a agotarse hacia mediados de los años 60 y que desde entonces se advierte un cambio incluso en la narrativa de autores como García Márquez, Donoso y Vargas Llosa.

Conforme mostra a historiografia literária, sempre há aqueles autores que são precursores de um movimento literário inovador e aqueles escritores que desde um movimento fazem a transição para outro. Além desses, há os que continuam produzindo uma

¹ Díaz Ordaz foi presidente do México entre 1964-1970. Ele se autodeclarou responsável pelo “Massacre de Tlatelolco”, episódio em que manifestantes – entre eles estudantes, professores, artistas, intelectuais, donas de casa e operários – foram trucidados na *Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco*. Até hoje não se sabe ao certo quantas pessoas morreram, pois o governo mexicano cuidou de ocultar o máximo possível de informações acerca do ocorrido. A manifestação, convocada pelo *Consejo Nacional de Huelga*, estava inserida no contexto das lutas do movimento estudantil de 1969 por melhorias das condições de vida da população e mudanças sociais.

literatura que não está relacionada nem com a literatura recente nem com a transição, mas com o que se fazia antes. Em outras palavras, isso quer dizer que essas diferentes categorias podem existir e atuar num mesmo tempo e espaço. Esse é um dos fatores que torna difícil estabelecer fronteiras e delimitar o marco exato do nascimento de um movimento literário. O que pode ser feito é estabelecer obras que demarcam momentos cruciais.

Um exemplo disso é que, para os que associam o *boom* com os anos 60, Sábato, Onetti, Rulfo e Carpentier são tidos como precursores, ao passo que, como escritores da transição ao movimento posterior (*posboom*), podemos citar Puig e Sardu. Nesse ínterim, Viñas e Benedetti representam a continuidade com a tradição anterior, posto que durante todo o período de apogeu do *boom* eles mantiveram uma produção de cunho mais realista e compromissada (SHAW, 2005, p.267-268).

Contando com nomes como Julio Cortázar e Jorge Luis Borges (Argentina), Mario Vargas Llosa (Perú), Gabriel García Márquez (Colômbia) e Carlos Fuentes (México), o chamado *boom*, de acordo com Manuel Durán (1973, p.117), assinala a grande explosão do romance e do conto hispano-americanos, de modo que, na época dos anos 1950 e 1960, “*La novelística hispanoamericana se lanza hacia los campos de la fantasía, la crítica metafísica, la búsqueda de lo absoluto*”. Ao mesmo tempo em que concebia novas técnicas e expandia seus domínios no que concerne às temáticas abordadas (fantasia, metafísica, etc), os protagonistas do *boom* preocupavam-se em apreciar o território latino-americano em sua totalidade, sem privilegiar apenas seus países de origem, de maneira que a literatura produzida na época não era vista por eles como argentina, uruguaia, mexicana ou colombiana, mas supranacional. Quer dizer, não havia uma articulação de discursos ideológicos acerca de fronteiras linguísticas e culturais entre os países latino-americanos, o que havia era um discurso que salientava as particularidades de seus múltiplos povos.

Em outras palavras, trata-se de um momento crucial para a América Latina devido à efervescência do fluxo de ideias e de intercâmbio cultural, resultante numa literatura de alta qualidade sendo produzida e traduzida para outras línguas. O discurso de valorização da cultura latino-americana, bem como sua disseminação, ocorre num cenário mundial de pós-guerra. Eram vivenciados os reflexos das mazelas da Segunda Guerra e uma nova conjuntura se apresentava. Cabe referência, notadamente, a dois fatos, um em nível mundial, como o surgimento dos Estados Unidos como uma nova potência hegemônica, rivalizando com a ex-

União Soviética; o outro, que afetou essencialmente à América Latina, como a Revolução Cubana (1959).

Inserida nesse contexto é significativo notar que a literatura do *boom* não se detém em moldes regionalistas; ela retrata sobejamente espaços urbanos, e nesses, as personagens circulam em meio ao sonho e à realidade, felicidade e tristeza – espaços simbólicos que refletem os sentimentos, sensações e inseguranças geradas pelas consequências da Segunda Guerra. Os escritores do *boom* permeiam suas obras de reflexões sobre o contexto em que vivem. Ao mesmo tempo, inovam as formas narrativas existentes em âmbito literário.

Shaw (2005, p.263) considera que os escritores do *boom* eram inclinados a acreditar que seu dever primordial era revolucionar a literatura. Assim sendo,

Desde el principio de su carrera de escritor Fuentes ha manifestado siempre una gran lucidez por todo lo que tiene que ver con sus propios problemas y con sus propósitos. Poco después de la publicación de La región... declaró que 'El problema básico para nosotros los escritores latinoamericanos es superar el pintoresquismo', pintoresquismo' que él veía como estrechamente ligado con algo más hondo: el falso dualismo maniqueo entre justos e injustos, y el ingenuo historicismo progresista que predominaba en las novelas de Alegría, de Icaza, de Gallegos. Por eso no sólo se propuso revelar el auténtico rostro del Méjico moderno, culpando imparcialmente a todos los sectores de la sociedad por el fracaso de la Revolución, sino que también quiso, en sus propias palabras, 'salir de la historiografía para entrar en la dialéctica'. Es decir, quiso revelar que el proceso histórico no es un simple proceso lineal, sino que encierra elementos míticos todavía vivos que lo complican, a veces, trágicamente (SHAW, 2005, p. 109).

Diante disso, vemos os propósitos de Fuentes de escapar do maniqueísmo e do pitoresco fundirem-se a um projeto literário revolucionário para o contexto da época: alijar-se da historiografia para entrar na dialética, ou seja, buscar inovações dentro do universo literário.

Paradoxalmente, enquanto essa literatura conquista um público cada vez maior, sendo traduzida para outras línguas e desse modo se projetando internacionalmente, ela torna-se gradativamente mais exigente com seus leitores (DURÁN, 1973, p.118).

A literatura heterogênea do *boom* impulsiona uma discussão acerca da condição humana e a complexa conjuntura política e cultural latino-americana. Ainda que possa parecer contraditório, para isso, além da literatura experimental, imaginativa, frequentemente utiliza-se, entre outros, da literatura fantástica – o que constitui um grande mérito, por refletir sobre

uma condição real através de uma categoria literária cujo discurso se fundamenta no sobrenatural.

Inserida nesse quadro, em que pese tratar-se de um escritor mexicano, a literatura de Carlos Fuentes elabora um discurso que evidencia os povos mexicanos. Contudo, o autor insere sua literatura no âmbito do universal.

Quer dizer, Fuentes trabalha com a universalidade hispano-americana apontando articulações possíveis com particularidades da cultura mexicana. Com isso, ele afirma a multiplicidade, a possibilidade de outras realidades, ademais daquela pactual e corriqueira, da realidade palpável.

É sabido que o México é possuidor de um passado histórico demarcado pela riqueza cultural dos povos pré-hispânicos, pelo arranjo efetivado após a conquista espanhola, pela independência da Espanha (1810) e pela Revolução Mexicana (1910). Nesse ínterim o mexicano deixa de ser propriamente indígena, mas também não vem a ser espanhol. A intersecção dos vários acontecimentos que permeiam os séculos da história do México é retratada nas narrativas de Fuentes. Sua preocupação com uma problemática aparentemente local aduz a uma reflexão de caráter universal: a(s) identidade(s) de um povo. O escritor trata das particularidades dos povos do México no intento de mostrar caminhos possíveis para um resgate e/ou criação de uma identidade mexicana, que conseqüentemente é, inclusive, latino-americana.

A opção narrativa adotada por Fuentes mais frequentemente é o discurso fantástico. Através dele o autor transita entre mito, realidade, ficção, história, passado e presente. De acordo com Manuel Durán (1973, p.62): “*El juego de influencias que hay tras la obra de Fuentes resulta siempre mucho más curioso y complejo de lo que hubiéramos imaginado en un principio*”. O mesmo autor afirma que “*con frecuencia al penetrar en una novela de Fuentes atravesamos varias capas de literatura, algunas en el exterior de los personajes, rodeándolos como una bruma, y otras en el interior de los mismos*” (DURÁN, 1973, p.56). Quer dizer, “*Fuentes hace coexistir sus visiones míticas con el presente degradado y comercializado (con lo cual orchestra una estridencia entre pasado y presente)*” (DURÁN, 1973, p.60).

Em outras palavras, Fuentes consegue oferecer-nos uma multiplicidade de perspectivas em suas narrativas, bem como níveis de apreciação vários. Além disso, enquanto as situa no espaço mexicano, ainda assim trata do universal. Fuentes emprega um discurso

apurado, para remeter a passagens ora históricas, ora míticas, e as entrecruza com o presente e o passado, de modo a evocar imagens e criar efeitos de sentido muito específicos. O autor fundamenta-se nas várias nuances que permeiam as culturas dos povos mexicanos e trabalha na transformação desses conteúdos em arte verbal.

2.2 FUENTES NA TRADIÇÃO LITERÁRIA

Aos 26 anos de idade Fuentes publicou sua primeira obra, *Los días enmascarados* (1954). Esta foi seguida por *La región más transparente* (1958), já considerada um marco dentro do *boom*.

De acordo com Manuel Durán (1973, p.106), com efeito “*Las fechas de publicación de las novelas de Fuentes son siempre importantes para la crítica, ya que es un autor que evoluciona muy rápidamente*”. Em outras palavras, trata-se de um autor que a cada publicação traz uma série de inovações na forma como apresenta a história que se propõe a contar. Sobre esse assunto, Shaw (2005, p.110-111) declara que:

Técnicamente, La región... es la novela que consolida las innovaciones en el arte de narrar que hicieron su primera aparición, sin arraigarse bien todavía, en el Yáñez de Al filo del agua y el Revueltas de El luto humano; el tiempo dislocado, el fluir de conciencia, las escenas simultáneas, los métodos del collage y del pastiche narrativo, con además una influencia evidente del cine. Visto desde la perspectiva de ahora, nos parece un tanto aparatoso el uso sistemático de algunas de estas técnicas, sobre todo las asociadas con Dos Pasos, que ya había entusiasmado a Yáñez. Más importante quizás es el afán de Fuentes por renovar el lenguaje narrativo: “Si no hay una voluntad de lenguaje en una novela en América Latina – afirma –, para mí esa novela no existe”.

Essa “vontade de linguagem” expressa o desejo de Fuentes – e dos escritores do *boom* como um todo – por uma renovação da literatura produzida na América Hispânica naquele dado momento, entre as décadas de 1950 e 1960. No intuito de alcançar esse objetivo de revigorar a linguagem literária e, conseqüentemente, a literatura, os escritores do *boom* difundiram o uso de inovações técnicas e experimentações narrativas, tais como o fluxo de consciência, o deslocamento temporal, a colagem e o pastiche, o diálogo com o cinema e com o teatro. Além disso, era usual que personagens de determinado autor aparecessem em narrativas de outro escritor.

A publicação seguinte de Fuentes, *Las buenas conciencias* (1959), nas palavras do próprio autor, exprime “*un momento de ruptura mía, muy traumática, con mi familia, mi pasado, con mi educación religiosa, burguesa y además, que traté de trasladar a la experiencia del personaje*”. As personagens do referido livro confrontam-se com a hipocrisia, o oportunismo prático e o sentimento de conveniência, a ironia e a corrupção moral. Essa obra foi friamente recebida pela crítica, tendo ficado isolada da produção narrativa do autor. Alguns anos mais tarde, quando surgem *Aura* (1962) e *La muerte de Artemio Cruz* (1962), percebemos um retorno ao virtuosismo e aos experimentos técnicos presentes na primeira publicação fuentiana (SHAW, 2005, p.111-112).

Aura é narrada na segunda pessoa do singular, por uma voz que anuncia antecipadamente os acontecimentos que se darão no desenrolar da história. Trata-se de uma narrativa curta, articulada até um ponto de extrema abreviação.

Já no que diz respeito a *La muerte de Artemio Cruz*:

En realidad, este libro nos cuenta una vida al revés: todas esas horas de agonía se describen mediante tres pronombres claves: yo, tú, él. El primero se refiere al Artemio moribundo (referido al presente); el segundo, es utilizado para el subconsciente que indica al moribundo el futuro de sus pensamientos; y, el tercero es empleado para retratar las evocaciones pasadas. El puente entre estas tres fórmulas verbales está configurado en la persona del viejo que muere con el cuerpo podrido; esto simboliza el cuerpo social de México.

Así puede Fuentes narrarnos el nacimiento como la muerte de Cruz que se produce rodeado de médicos que no se ponen de acuerdo sobre la enfermedad (LOYAGA; ESQUIVEL; NÚÑEZ, 2009, p.41).

Com isso, notamos que o emprego dos pronomes pessoais e conjugações verbais (em primeira, segunda e terceira pessoa) estabelece o encadeamento entre presente, passado e futuro dentro da narrativa, onde essas três temporalidades desenvolvem-se paralelamente.

Ademais, na personagem do ancião putrefato Artemio estaria expressa a crítica social de Fuentes ao próprio México – ruminando o passado e ponderando sobre o que teria sido de si mesmo caso houvesse percorrido outros caminhos, não alcança uma percepção razoável do presente, e assim, encontra um futuro em que, descomposto, acaba morrendo. Artemio, de jovem impetuoso e revolucionário passou a ancião inválido e enriquecido graças à herança de sua esposa e ao capital estrangeiro.

A dimensão crítica das narrativas de Fuentes é constante, tal como aparece, por exemplo em *Terra nostra*, que de acordo com Shaw (2005, p.117) seria “*su novela más*

ambiciosa y compleja”, na qual se “*procura captar la totalidad del vivir hispánico y, al mismo tiempo, explorar una vez más los misterios del tiempo y de la condición humana*”. Para o mesmo autor, “*Densa de significado, rebosante de episodios y personajes simbólicos, Terra nostra ofrece un ejemplo más de la creciente intelectualización de la nueva novela*”.

Através dos longos discursos proferidos pelas personagens, na obra em questão, evidencia-se o jogo de forças entre o estático e o dinâmico, em episódios inextricáveis.

Deixando de lado a complexidade de *Terra nostra*, como contraponto, podemos citar *La cabeza de hidra* (1978).

Pero bajo la implacable superficie de una novela de espionaje, construida con todo el rigor narrativo que exige el género, y en la que no faltan los datos escondidos, los cambios de identidad y una fuerte dosis de suspense, el lector perceptivo descubre una vez más los temas preferidos de Fuentes: análisis y crítica de la vida mejicana, esta vez en su dimensión política, el problema de la identidad personal, el malinchismo, la sociedad del individuo y el fracaso de sus sueños. Esta riqueza temática añade la necesaria dimensión literaria a esta novela de aventuras, y revela de nuevo la sorprendente versatilidad de Carlos Fuentes (SHAW, 2005, p.118).

O conjunto de inovações estéticas orquestradas por Fuentes é persistentemente acompanhada de uma reflexão sobre a cultura heterogênea existente no México, as múltiplas faces da(s) identidade(s) mexicana(s) e diferentes ângulos de visão acerca da história do país. Em meio a tudo isso, o autor também traz para suas narrativas dimensões pertencentes à mitologia dos povos pré-colombianos, que muitas vezes comunicam-se com mitos apreciados universalmente.

Outra problematização frequente na obra fuentiana diz respeito ao malinchismo. De acordo com Octavio Paz (1985), no rol dos adjetivos depreciativos existentes no México, *chingada* e *malinchista* seriam os piores; e um dos insultos mais graves que se pode fazer a uma pessoa seria chamá-la de *hijo de la Chingada*. Dessa maneira:

Se a Chingada é uma representação da Mãe violada, não me parece forçado associá-la à Conquista, que foi também uma violação, não somente no sentido histórico como na própria carne das índias. O símbolo da entrega é doña Malinche, a amante de Cortés. É verdade que ela se entrega voluntariamente ao Conquistador, mas este, mal ela deixa de ser-lhe útil, a esquece. Doña Malinche se converteu em uma figura que representa as índias, fascinadas, violadas ou seduzidas pelos espanhóis. E do mesmo modo que a criança não perdoa à sua mãe porque a abandona para ir em busca de seu pai, o povo mexicano não perdoa à Malinche a sua traição. Ela encarna o

aberto, o chingado, em relação aos nossos índios, estóicos, impassíveis, fechados (PAZ, 1985, p.80-81).

Como podemos perceber, a origem do malinchismo está situada na época da conquista espanhola, ou seja, é relacionada a um período sombrio da história do México, por culminar em massacres que quase dizimaram a população de nativos.

Amante do conquistador espanhol Hernán Cortés, a índia Malinche teve papel decisivo na queda do Império Asteca. Por dominar ao menos três línguas nativas, ela possibilitou a articulação de um conjunto de alianças entre os povos inimigos dos Astecas junto aos espanhóis. Posteriormente, isso facilitou e assegurou a vitória dos espanhóis sobre todas as populações de nativos, pois estabeleceu uma total desarticulação do poder dominante na região até o momento.

Sendo assim, até hoje *chingada* e *malinchista* são expressões que equivalem a “traidor” e/ou “tradutor”. Quer dizer, são declarações que carregam a acepção de alguém que se associa com o forasteiro e colabora para a ruína de seu próprio povo, traíndo-o. E, no caso de seu emprego no sentido de tradutor/intérprete, igualmente, é usado quando uma pessoa não é considerada digna de confiança, porque estaria sempre propensa a manipular e distorcer a mensagem que se propõe a transmitir, inclusive tendendo para um dos lados envolvidos no diálogo. Por sua vez, *hijo de la Chingada* seria o pior agravo, por representar a lembrança viva e constante da traição de Malinche, o fruto de todo esse passado ainda em chagas.

Essa articulação entre passado e presente que se manifesta, no México, até nas expressões do linguajar cotidiano, conforme podemos observar, é um tema frequente na narrativa de Fuentes. De acordo com Shaw (2005, p.114):

He aquí, pues, uno de los tres grandes temas que dominan la obra de Fuentes: la confusión y la ambigüedad que circundan la existencia humana. Los otros son: el problema de la identidad personal (y nacional) y el misterio del tiempo.

Tanto a problemática da(s) identidade(s) mexicana(s) – nos níveis pessoal e coletivo – quanto a confusão e a ambiguidade que permeiam a existência humana, e ainda, o mistério das múltiplas facetas do tempo aparecem como preocupações predominantes da obra fuentiana.

Nesse sentido, o próprio autor defendeu em um discurso, proferido na ocasião do recebimento do Prêmio Rómulo Gallegos pela narrativa *Terra nostra*, em 1977, que

‘corresponde al arte, no explicar, sino afirmar la multiplicidad de lo real’. Desse modo, pode-se notar que Fuentes trabalha literariamente a possibilidade da coexistência de realidades “outras”, ao lado daquelas que aceitamos como a realidade “real” cotidiana (SHAW, 2005, p.112). Quer dizer, “*También como Carpentier, Fuentes se pregunta acerca de la forma cíclica que parece tomar la historia y los papeles que desempeñan en ella la libertad y la fatalidad*” (SHAW, 2005, p.123).

Dito de outra maneira, a obra fuentiana parece meditar sobre o tempo num patamar diferenciado, onde são estabelecidas relações com a historicidade através de distintas perspectivas, incluindo, entre elas, o constante diálogo com a mitologia.

De acordo com Pelegrino (2001, p.64), ainda que convivam no México moderno ordens distintas de pensamento, quando se trata da ficção de Fuentes, o tempo mítico e o tempo histórico se fundem, constituindo um intento de evidenciar que a mesma fusão é manifesta, inclusive, na vida diária do México, sendo visivelmente eternizada em determinados traços do gosto, quer arquitetônico, artístico ou culinário, ou até de certas técnicas medicinais. Isso acaba resultando no convívio de dois tempos: o antigo e o moderno.

Em outras palavras, pode-se considerar que o anseio por uma unidade identitária mexicana transpareça nessa busca de conciliação entre o tempo histórico e o tempo mítico das narrativas fuentianas.

Para Octavio Paz (1984, p.147):

Solidão e comunhão, mexicanidade e universalidade, continuam sendo os extremos que devoram o mexicano. Os termos deste conflito habitam não só a nossa intimidade e colorem com um matiz especial, alternadamente sombrio e brilhante, a nossa conduta privada e as nossas relações com os demais, mas também jazem no fundo de todas as nossas tentativas políticas, artísticas e sociais. A vida do mexicano é um continuo retesar-se entre ambos os extremos, quando não é um instável e penoso equilíbrio.

Diante dos argumentos trazidos pelo trecho acima fica evidente que é impossível desconsiderar a cisão identitária do mexicano, resultante da colonização espanhola e seus desdobramentos. De acordo com o mesmo autor, os indivíduos convivem diariamente com a condição de estarem a meio caminho entre duas ou mais identidades, como a indígena, a espanhola e a mexicana.

A narrativa *Una familia lejana* (1980), de Fuentes, pode ilustrar a problematização desse entrave identitário sobre o qual discorreremos. De acordo com Shaw (2005, p.118-119),

na obra em questão, para cada representação da realidade cotidiana, há sempre outra face, pertencente a uma outra realidade, paralela e obscura. Os temas dessa obra seriam o “*enigma de la otredad en individuos y culturas*”, e o duplo como uma demarcação de totalidade das coisas e das pessoas, posto que “*todo es doble*”. Nela, eis que, quando surge um talismã asteca rompido em duas metades, pouco depois aparece uma moeda igualmente partida.

Sendo assim, é possível traçar um paralelo entre o motivo mítico do duplo e a fragmentação da(s) identidade(s) mexicana(s), que vem a ser considerada, no mínimo, dual – isso porque os astecas não eram os únicos nativos que viviam na região que hoje conhecemos como México, como vimos.

Por sua vez, *El naranjo o los círculos del tiempo* (1993), compreende um conjunto de cinco narrativas cujas dimensões mítica e histórica se misturam e entrelaçam, em certos momentos. Há uma imersão nos relatos da conquista do México, das perspectivas de conquistadores e conquistados; a visão de um marinheiro genovês sobre o Novo Mundo; as reflexões da personagem de Políbio sobre a conquista de um general romano sobre a cidade de Numancia; e finalmente, um astro hollywoodiano que, subitamente, morre em meio a uma orgia com prostitutas. Pode-se observar que Fuentes percorre os temas característicos de sua literatura. A partir de eventos históricos, ele traça um diálogo com a mitologia, perfaz a representação da atemporalidade na narrativa, trata do malinchismo, da ambiguidade e da confusão a que está fadada a humanidade e a problemática da(s) identidade(s) mexicana(s).

Mais recentemente, Fuentes publica *Inquieta compañía* (2004), composta por seis narrativas: “La gata de mi madre”, “La buena compañía”, “Calixta Brand”, “La bella durmiente”, “El amante del teatro”, e finalmente, “Vlad”. Essa obra é formada por contos que, sob determinada perspectiva teórica, podem ser considerados fantásticos. Sobre tais narrativas iremos nos ater ao longo do presente trabalho, excetuando-se “Vlad e “El amante del teatro”, e somando-se *Aura*.

Como podemos perceber, nosso *corpus* trata de narrativas que distam entre si quanto à data de publicação: *Aura* é de 1962 e *Inquieta Compañía* de 2004. Ainda assim, elas possuem características que, de modo geral, as aproximam da literatura fantástica. Também formam um conjunto de narrativas que estabelecem um interessante diálogo com a mitologia e com sua típica ciclicidade temporal. E ainda, especialmente, são partilhados enredos que tendem para uma centralidade de personagens femininas que, de acordo com suas próprias pretensões, orquestram a oscilação dos limiares entre as ordens do sobrenatural e do real dentro das

narrativas – tais personagens femininas possuem, além desses, outros atributos que permitem classificá-las dentro do arquétipo da mulher maligna, ligada a diversas tipologias da bruxa no mito.

De acordo com Manuel Durán (1973, p.86) “*Aura señala en la obra de Fuentes el triunfo de la bruja*”, e sobretudo, “*No cabe duda de que una bruja, ‘la bruja’, si entendemos y definimos bien este término, es la heroína de casi todas las obras más recientes de Fuentes*”.

Ainda que tenham sido proferidas nos anos 70, essas declarações de Durán, ainda hoje tem validade, em certa medida. Por um lado, não se pode contestar que em *Aura* a bruxa seja personagem triunfante, quer dizer, é quem sustenta, basicamente, toda a narrativa. Por outro lado, se quase toda a obra fuentiana publicada até os anos 70 tinha a presença demarcada de heroínas que podiam ser classificadas como bruxas, daquela época aos dias de hoje isso pode ter se modificado, mas ainda assim a presença da bruxa como importante personagem ficcional não se extinguiu, conforme atesta, inclusive, *Inquieta Compañía*. O que, de fato, tem grande relevância na fala de Durán é que se faz necessário entender e definir o que seria, então, a personagem da bruxa. Diante disso:

En una entrevista publicada en Le Fígaro Littéraire (núm. 298, 5 de feb. de 1964) Fuentes señalaba que había conocido, en una ciudad de México, un personaje femenino, una hechicera, muy parecida a Teódula Moctezuma. Todos los que hemos visitado los “barrios bajos” de México, la Lagunilla, Tepito, Ciudad Netzahualcóyotl, Azcapotzalco, y hemos entrado en las tiendas de herbolarios y charlado con el propietario y sus clientes, sabemos que la “magia blanca” sigue muy activa en la capital; es indudable que en provincias la actividad es mucho mayor. La “magia negra” es más difícil de localizar y definir, lo cual es muy natural, ya que la mayor parte de sus actividades suscitan resistencias individuales y colectivas, y en todo caso con frecuencia violan las leyes. Pero no hay duda de que sigue existiendo – y en la medida en que funciona, se cree en ella, son aceptados implícitamente sus supuestos tantos por los que la practican como por muchas de sus víctimas, sigue viva y sigue consiguiendo sus objetivos. Desde luego parece muy claro – aunque no podamos apoyarnos en estadísticas de las Naciones Unidas – que existe actualmente mayor número de brujas – y brujos – en el continente americano que en Europa, en Hispanoamérica que en España. Carlos Fuentes, escritor hispanoamericano, frecuentemente refleja esta diferencia entre ambos continentes (Durán 1973, p.86).

Conforme podemos observar, Durán apoia sua definição do que seria a bruxa em dizeres do próprio Carlos Fuentes acerca da prática da magia negra e da magia branca, operada especialmente por personagens femininas, no México. Mais evidente no interior das cidades do que na capital, tais práticas, em geral, permaneceriam no anonimato, por

possivelmente violarem as leis, e devido a resistências individuais e coletivas – ou seja, as condenações moral e social. E, temos ainda a comparação em relação às práticas mágicas no que diz respeito à sua presença no continente americano e no europeu.

Extrapolam os objetivos desse trabalho reflexões aprofundadas sobre os possíveis itinerários do que viriam a ser consideradas magia negra e magia branca, quer dizer, exposições de cunho antropológico. Interessa, nesse momento, estabelecer uma relação entre o que vem a ser considerada prática mágica exercida por bruxas, e que, transpondo barreiras, adentra no universo literário de Fuentes.

Criatura que habita o inconsciente coletivo há muitos séculos, a bruxa sustenta-se pelo imaginário dos poderes sobrenaturais femininos – a suposta relação de intimidade da mulher com a natureza, uso do poder curativo das ervas, atuação mais expressiva no campo da reprodução humana e no trato da sexualidade, entre outros ideários (WHITMONT, 1991).

A bruxa, transformada em personagem de ficção, incorpora todos esses conteúdos que formam parte de um imaginário coletivo construído ao longo de milênios, e então, reveste-se de uma plasticidade, uma simbologia e uma poeticidade dentro texto – e é isso pretendemos estudar.

Com isso, fica estabelecido que consideramos como sendo bruxas aquelas personagens femininas de nosso *corpus* que se dedicam ao cultivo e ao uso medicinal das plantas; as que desempenham funções de parteiras, curandeiras, ou que de alguma forma operam nos processos de criação, nascimento e regeneração; as que exercem o apotropismo, quer dizer, atuam no sentido de afastar desgraças, doenças, possessões, e quaisquer malefícios; as que vergam o tempo e/ou os acontecimentos ao seu redor de acordo com seus anseios e à sua maneira, quer seja por meio de práticas ritualísticas, quer pelo uso de fórmulas mágicas (palavras ou frases), assim orquestrando um trânsito entre as ordens do real e do sobrenatural nas narrativas.

Com isso, poderemos averiguar que, se em *Aura* a anciã Consuelo está configurada como uma bruxa de traços arquetípicos e evidentes, tais como o altar, o uso de símbolos cristãos invertidos, a missa negra e o animal familiar, por sua vez, em *Inquieta Compañía* essa caracterização não se dá em moldes tão rígidos, conforme veremos, mas com contornos às vezes muito sutis e nem sempre óbvios à primeira leitura.

É justamente na formação desse conjunto oscilante de semelhanças e de distintas nuances e contrastes entre as narrativas do *corpus* que acreditamos estar depositada mais uma

parcela da relevância e do interesse em seu estudo, assim inclusive, justificando algumas de nossas escolhas, tal como a de aproximar publicações distantes no tempo.

Conforme pretendemos ter demonstrado, Fuentes publica intensamente, com algumas pausas compensadas com o surgimento de grandes obras gestadas nos períodos de hiato. Buscamos esquematizar os principais temas revisitados pelo autor e tentamos exemplificar, com pelo menos uma narrativa de cada década, o percurso da produção artístico-literária do autor. E, ainda que ele também escreva, por exemplo, crônicas, peças de teatro e ensaios, optamos por focar a categoria literária a qual pertence nosso objeto de estudo e sobre a qual iremos nos deter ainda mais daqui para frente.

3. A LITERATURA FANTÁSTICA

Estudar o fantástico em literatura exige cuidado na sistematização de teorias e marcos de referência de seu percurso histórico.

Em relação à etimologia, sobre a qual discorre Selma Calasans Rodrigues (1988, p.9),

o termo *fantástico* (do latim *phantasticu*, por sua vez do grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*) refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso. Aplica-se, portanto, melhor a um fenômeno de caráter artístico, como é a literatura, cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que se queira aproximá-la do real.

O posicionamento implícito no trecho acima é de que em determinados textos há fatores que não resistem a qualquer explicação de natureza cognitiva de nosso universo racional.

A tradição literária fantástica remonta a séculos passados. Há quem considere a presença do fantástico desde os textos da época de Homero até a nossa, contemporânea. Compartilham desse posicionamento, de acordo com Rodrigues (1988, p.16-17), estudiosos como Dorothy Scarborough (1917), Montague Summers (1969), Louis Vax (1970), Tony Faivre, Marcel Schneider (1964), e, mais recentemente, Jorge Luis Borges, Eric S. Rabkin (1976), Emir Rodríguez Monegal (1980), Kathryn Hume (1984) e outros. Por outro lado, em meio àqueles que consideram o surgimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX podemos citar H. Mathey (1915), Joseph Restinger (1973), P. G. Castex (1962), Roger Caillois (1967), Tzvetan Todorov (1970), Jean Bellemin-Noël (1971), Lefèbvre (1974), J. Baronian (1977), Jacques Finné (1980) e Irène Bessière (1974), entre outros. Outrossim, ao refletirmos sobre ambas as correntes, devemos considerar o fato de a ficção fantástica remeter ao debate concernente à sua época sobre o real, conforme discutiremos.

Uma reflexão mais detida revela que podem ser identificados elementos ditos fantásticos em textos literários pertencentes aos primórdios da humanidade. Tais elementos, inclusive, perpassam por quase toda a tradição literária universal de que temos conhecimento.

É justamente para esse fato que Louis Vax (1974, p.73) atenta:

Avant Virgile, Dante et tout le Moyen Age, Homère nous conte dans l'Odyssée la descente d'Ulysse aux Enfers. Il y a des apparitions de spectres chez les tragiques Eschyle, Sophocle et Euripide. Lucien nous parle de lémures et de larves, Pétrone de loups-garous, et nous trouvons même chez

Pline le Jeune une brève mais impressionnante histoire de revenant. Signalons encore L'âne d'or d'Apulée, histoire d'un jeune homme transformé en âne, à qui la déesse Isis rendra, finalement, sa forme première. Le XVI^e siècle fut fécond en prodiges.

Como podemos observar, de acordo com o autor, já na Antiguidade Clássica a literatura é permeada por elementos que extrapolam as fronteiras de uma realidade concreta, imediata e/ou cotidiana, colocando em pauta histórias abundantes de prodígios concebidos como possíveis apenas no universo da imaginação.

Ainda assim, deve-se estabelecer uma distinção entre a presença de elementos fantásticos em literatura, da existência de literatura fantástica propriamente dita.

Diante disso, consideraremos como um marco da literatura fantástica a publicação de *Le diable amoureux* (1772), pelo francês Jacques Cazotte, no Século XVIII, ou o chamado Século das Luzes. Contudo, apenas no século XIX o fantástico virá a consolidar-se como categoria literária, inserido no romantismo europeu.

Um dos pioneiros a tratar do fantástico em literatura foi Louis Vax (1974), por volta dos anos 1960. Ele defendia não ser necessário, em absoluto, o estabelecimento de parâmetros formais de leitura como base na identificação de um texto como fantástico. De acordo com o autor, não são os elementos constituintes do texto em si, mas a maneira como tais elementos são apresentados que permitem identificá-lo como fantástico. Com isso, fica evidente o reconhecimento da impossibilidade e até da desnecessidade de classificação formal e esquematizada do texto fantástico. A proposta de Vax se circunscreve ao estudo de temas e motivos do fantástico, salientando que é o conjunto da narrativa que faz com que essa seja fantástica – e não o contrário.

Por sua vez, Bessièrre (1974) considera que é o conjunto do texto que deve ser considerado fantástico, e não apenas um breve momento de hesitação ou o instante de irrupção do sobrenatural dentro da narrativa – defesa que opera em concordância com o que foi dito anteriormente por Vax. De acordo com Bessièrre, para que a narrativa seja considerada fantástica é necessária uma contradição entre real e irreal, razão e desrazão, natural e sobrenatural. Em outras palavras, trata-se de uma “*transcription de l'expérience imaginaire des limites de la raison*” (BESSIÈRE, 1974, p.62).

Em 1970, outro pioneiro a perscrutar os caminhos do fantástico em literatura foi Todorov (2010, p.31), para quem “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. E, com isso,

“A fé absoluta, como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2008, p.150).

Entendido dessa maneira, o conceito de fantástico surge diretamente com relação ao real e o imaginário. Além disso, a hesitação, a incerteza, a dúvida e a ambiguidade frente aos acontecimentos narrados no texto literário, situam a obra na categoria do fantástico. Entretanto, se houver uma opção pelas leis naturais ou pelo sobrenatural, o texto literário corresponderá ao estranho ou ao maravilhoso².

Pretendemos demonstrar, ainda, no decorrer de nossas análises que Todorov (2010; 2008) defende, inclusive, que a modalização e o tempo verbal imperfeito são importantes recursos utilizados na constituição da narrativa fantástica.

Conforme podemos perceber, há uma preocupação com o estabelecimento de bases sólidas na conceitualização da literatura fantástica. O surgimento de algumas variações teóricas é justificado por se tratarem de tentativas de estruturação metodológica.

Ainda que, de fato, pareça que estamos longe de uma definição nítida das fronteiras do fantástico em literatura, há uma constante nas teorias que dão suporte ao estudo desse assunto e que foram por nós apresentadas.

Trata-se da contínua percepção de que o fantástico adota uma posição hesitante, oscilante, ambígua, entre dois domínios – o mundo objetivo e o mundo dito extranatural, subjetivo – de maneira que a narrativa fantástica perpassa essas linhas limítrofes sem afirmá-las ou negá-las plenamente, ou menos ainda, considerar uma coexistência. No desenvolvimento de nosso estudo estaremos amparados nesse preceito.

Evidenciamos ainda nossa proposta de que se considere que o fantástico que emerge a partir do século XVIII, tem continuidade no XIX e passa por uma transformação no XX.

De acordo com Bessière (1974, p.9), “*Il ne faut pas se dissimuler les difficultés qu’il y a à traiter du fantastique, mais elles résultent trop souvent de présupposés méthodologiques ou conceptuels*”.

Quer dizer, as dificuldades da crítica no que diz respeito ao fantástico são advindas antes de diversificações conceituais e metodológicas que do próprio texto literário em si. Em outras palavras, são as distintas opiniões a respeito desde a origem até os parâmetros

² Ambas as categorias, o estranho e o maravilhoso, extrapolam nosso objetivo de estudo e sobre elas não nos deteremos. Cabe apenas explicitar que, no estranho, prevalece uma explicação racional aos acontecimentos que porventura suscitaram o questionamento quanto à possibilidade da existência do sobrenatural; enquanto isso, no maravilhoso, o sobrenatural sobrepõe-se à racionalidade e à lógica, que são completamente ignoradas.

classificatórios que, invariavelmente, introduzem variações teóricas que mais complicam do que elucidam os caminhos da literatura fantástica.

Por hora, reiteramos que as narrativas com as quais trabalharemos são contempladas como pertencentes à literatura fantástica sob os critérios de Vax (1974), Bessière (1974) e Todorov (2010, 2008). Privilegiaremos tais linhas de pensamento por melhor se adequarem ao *corpus* e, certamente, porque são textos fundamentais da literatura fantástica, de reconhecida importância e expressividade crítica.

Em concordância com as teorias dispostas sinteticamente, veremos que muitas das narrativas com que trabalharemos fogem a critérios rígidos de exame, quer dizer, à classificação formal e esquematizada do texto. Ainda assim, trata-se de narrativas cujo conjunto textual permite considerá-las como sendo fantásticas. E demonstraremos ainda que a ambiguidade e a hesitação frente às ordens do natural e do sobrenatural demarcam uma presença constante.

4. O ARQUÉTIPO DA BRUXA: ORIGENS E TRAJETÓRIAS

Inquieta Compañía e *Aura* estão investidas da propriedade característica da literatura fantástica, quer dizer, a elaboração criativa do amálgama de dois mundos, o natural e o sobrenatural. Percebemos, ainda, que o tecido discursivo que compõe as narrativas aduz a um conjunto de referências mítico-imaginárias que atuam na consolidação de um mesmo tema arquetípico, o da bruxa. Em enredos elaborados, essas referências passam a ter um significado artístico e adquirem singularidades, de maneira que o sentido que auxiliam a construir não é literal, mas metafórico, simbólico e poético.

Concordamos com Benedito Nunes (1988, p.74), para quem a ficção reconfigura o imaginário através de uma elaboração poética da linguagem. Observamos que, na literatura fantástica, evidencia-se ainda mais o potencial criador da linguagem na produção de outros mundos, possíveis apenas no universo das palavras, da imaginação e do onírico.

Segundo Vax (1974), podemos considerar o fantástico como uma irrupção insólita não apenas inexplicável, mas ameaçadora de um mundo que não obedece às leis naturais.

Além do pertencimento à literatura fantástica, em nosso *corpus* outro elemento fundamental para a estruturação das narrativas é o arquétipo da bruxa, que é expresso através de personagens femininas emblemáticas. Em outras palavras, operando em consonância com as especificidades da literatura fantástica, tratamos de narrativas que colocam em evidência personagens femininas que muitas vezes se assemelham a outras presentes em mitos diversos, e que são igualmente consideradas ameaçadoras, tentadoras, demoníacas, bruxas.

À hora de analisar nosso *corpus*, buscaremos identificar e evidenciar os elementos mítico-imaginários e/ou fantásticos pertencentes aos distintos substratos culturais que são aproveitados por Fuentes na confecção das personagens femininas tidas por nós como bruxas.

O trajeto investigativo pelo qual optamos – a aproximação entre teorias do fantástico e do imaginário – teve por base a constatação de que as narrativas fantásticas de que tratamos, sob nossa perspectiva de estudo, estão ordenadas pelo arquétipo da bruxa, e que este se desenvolve no intercurso entre distintos eixos mítico-imaginários, ora provenientes de mitos da feminilidade, como o de Lilith, ora expressos na busca iniciática de personagens que acabam por padecer as mais diversas iniciações e metamorfoses, ou ainda, na ocorrência obsessiva de motivos míticos tais como o do duplo.

Eternizado na literatura universal, por vezes o mito é considerado como elemento basilar para a integridade de uma cultura. Para tanto, ele opera em consonância com os arquétipos universais. Conforme Whitmont (1991, p.48):

A integridade de uma vida individual, tanto quanto da vida coletiva, que é a cultura, depende dos mitos. Seus temas arquetípicos lhe conferem forma e significação. Distanciar-se do significado, perder o contato com a estruturação arquetípica, significa desintegração.

Essa integridade, tanto a individual quanto a coletiva, referida pelo autor tem sua expressão evidenciada, entre outros, nos sonhos, na imaginação e nas manifestações artísticas, entre elas, a literatura. Os temas arquetípicos e os mitos integram a cultura de todos os povos do planeta.

Entre as múltiplas definições de mito existentes, convém adotar a aceção de Mielietínski (1987, p.197), para quem:

O mito explica e sanciona a ordem social e cósmica vigente numa concepção de mito, própria de uma dada cultura e explica ao homem o próprio homem e o mundo que o cerca para manter essa ordem; um dos meios práticos dessa manutenção da ordem é a reprodução dos mitos em rituais que se repetem regularmente.

De acordo com o autor, o mito é um elemento que serve para ratificar determinada ordem, explicando ao homem a origem e os mecanismos mantenedores da estrutura à qual se reporta. A manutenção dessa mesma ordem depende da repetição regular, e portanto, cíclica, da rememoração do mito, o ritual.

“As narrativas míticas, por sua vez, veiculam imagens simbólicas, calcadas em arquétipos universais, que reaparecem, periodicamente, nas criações artísticas individuais, entre elas, a literária” (TURCHI, 2003, p.39). Sendo assim, é patente que, entre outras formas de expressão artística, a literatura estabelece uma relação estreita com os mitos em sua constituição.

Entre as diversas aceções de mito existentes, poderemos entender o mito, numa concepção mais próxima da literatura, como “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa” (DURAND, 1997, p.62-63).

Incidimos, dessa forma, nos estudos da crítica arquetípica aplicada à literatura, pautando-nos, fundamentalmente, em Durand (1993, 1997), que – de modo semelhante a Carl

Gustav Jung – define os arquétipos como imagens primordiais localizadas no inconsciente coletivo.

No intuito de melhor organizar suas fundamentações teóricas, Durand (1997) realizou a bipartição distintiva do que ele chamou de regimes do simbolismo, nomeadamente o Regime Diurno e o Regime Noturno da imagem. Ambos são generalizados da seguinte maneira:

O Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos (DURAND, 1997, p.58).

Conforme defendeu Durand, o Regime Diurno e o Regime Noturno possuem distinções em seus trajetos, imagens cujas características são peculiares: o Regime Diurno reúne constelações de imagens da dominante postural, a tecnologia bélica, a sociologia do soberano mago e guerreiro, além de se relacionar com os rituais da purificação e da elevação. Já o Regime Noturno é subdividido em Dominante Digestiva e Dominante Cíclica. A primeira dominante agrupa as imagens das técnicas do recipiente e do *habitat*, valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora. Concomitantemente, a segunda congrega as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos.

Tendo em vista que nas narrativas de nosso *corpus* o cerne da representação do imaginário seja o arquétipo da bruxa, é sintomático que utilizemos, especialmente, as bases teóricas estipuladas no Regime Noturno da imagem. Isso porque se trata de um regime que incorpora elementos essencialmente correlatos ao feminino, e sendo assim, de fato, corresponde às necessidades dos textos literários com que trabalhamos.

Em sentido de continuidade à linha de pesquisa inaugurada por Carl Gustav Jung (2000), Durand (1997) destacou inúmeras obras literárias para fundamentar toda a sua teoria da arquetipologia geral e das estruturas antropológicas do imaginário. A literatura é o universo por meio do qual Durand fomenta suas afirmações acerca da potencialidade das imagens e do uso de simbologias, que velam os arquétipos universais transformados, dessa forma, em arquétipos literários.

Já vimos que, fundamentalmente, as narrativas que compõem nosso objeto de estudo possuem uma relação estreita com as estruturas antropológicas do imaginário, expressa através da personagem arquetípica da bruxa, evidenciada na totalidade das narrativas. Diante disso, pactuamos com o pensamento de que “A imaginação humana – energia vital inalienável das configurações de sentido – transcende e ordena todas as outras atividades da consciência” (TURCHI, 2003, p.13).

De acordo com Turchi (2003, p.39), Durand “inaugura um novo método, onde o mito que existe latente ou manifesto em toda a narrativa, não circunscrito ao tempo e ao espaço, mas preso à sabedoria de culturas imemoriais e sempre presentes na extensão visionária, é a razão desta crítica”. Dessa maneira, o arcabouço teórico-metodológico elaborado por Durand pressupõe que há, através das imagens, uma atualização dos arquétipos no inconsciente coletivo, mediante o relacionamento existente entre mito e literatura. O mito, conforme salienta Turchi (2003, p.39), “exprime a condição humana e as relações sociais no grupo onde ele surge e configura-se em formas narrativas”.

Sendo assim, observamos que a concepção de imaginário de Durand é muito próxima daquela pertencente à tradição romântica, pois a imaginação é tida como portadora de uma força reveladora que, em certa medida, pode vir a instaurar-se no domínio do real. Além dos mitos e dos arquétipos, vimos que outro elemento basilar do pensamento durandiano é a imagem. Sabemos que vivemos hoje no que pode ser chamada a civilização das imagens. Grande parte da informação diária a que somos expostos está baseada em imagens visuais – desde as mais simples e elementares até as imagens de síntese e as arquetípicas. Elas são condensadas no imaginário coletivo pela observação da natureza, literatura, artes plásticas, músicas, e outros meios. Há uma progressiva produção, reprodução e disseminação de imagens nos meios de comunicação em geral (ARAÚJO; TEIREIRA, 2009, p.7-13).

As imagens, mitos e arquétipos, enfim, os conteúdos que povoam o imaginário coletivo permeiam as artes em geral, entre elas a literatura – especialmente a fantástica.

De acordo com Nodier (1970), podemos inferir que o arquétipo operante em nosso objeto de estudo está intrinsecamente relacionado à nada habitual escolha de mulheres como personagens centrais do fantástico. Desse modo, elas não mais aparecem idealizadas, representando objetos de desejo, a serem conquistados ou perseguidos, mas como bruxas – ou providas de contornos que nos permitem nomeá-las como tais. E a bruxa, sim, é utilizada como motivo frequente dentro do fantástico.

Reiteramos que nas narrativas de Carlos Fuentes que nos propomos a estudar são evidentes as convergências entre o imaginário e o fantástico, o que se dá, em especial, através das conexões estabelecidas entre as personagens femininas das narrativas de Fuentes e as figuras femininas míticas malfazejas, como por exemplo, Deméter, Prosérpina, e em particular, Lilith – a execrada primeira mulher de Adão.

Com isso evidenciamos um ponto de intersecção entre o fantástico e o imaginário. O discurso literário fantástico possibilita que sejam abordados assuntos condenados pela moralidade³ convencional, e mais que isso, cria a oportunidade de transgressão das leis naturais, da lógica e do mundo objetivo presentes na Europa e nas Américas. Através da literatura fantástica são tratados temas e personagens execrados, tais como a bruxa.

Vimos que na literatura fuentiana há uma valorização do imaginário, através do resgate de mitos. Sendo assim, é constante a articulação entre mito e fantástico. De acordo com Cáceres (2010, p.7):

En la obra de Carlos Fuentes hallamos una permanente búsqueda del mito - como principio de elaboración cultural que rige la literatura y, muy especialmente, el arte de la ficción-. No se trata, por supuesto, de una concepción peyorativa de éste, como algo que se oponga a lo racional, sino todo lo contrario: el mito entendido como una racionalidad otra, distinta y distante del método científico; pero no por ello menos rigurosa, ni menos comprensiva, ni menos iluminadora en el ámbito del conocimiento. Ahora bien, su relación con el género fantástico es muy particular. No acude a él como un fin en sí mismo; es decir, no apela a éste como un modelo que oriente de modo unívoco su poética. Por eso nos topamos en sus historias con modalidades diversas, tanto en los temas como en los registros narrativos.

A articulação entre os discursos mítico e fantástico, por Fuentes, alcança uma dimensão em que eles não aparecem atrelados um ao outro, mas atuam em sentido de complementaridade. Mito e fantástico orquestram um constante e ritmado movimento pendular de distanciamento e reaproximação no corpo nas narrativas que estudamos.

Diante disso, contemplaremos a dimensão da influência exercida pelo imaginário no processo de criação artística, no caso, a literária.

A tipologia de bruxa a que nos dedicamos é distinta daquela concebida pelo imaginário infantil e que forma parte, por exemplo, dos contos de fada. Nestes, as bruxas são essencialmente malignas. Enquanto isso, a tipologia feminina de bruxa pertencente à

³ Trataremos desse assunto no título 5.2

mitologia não costuma ser de caráter exclusivamente malévolo. A mulher presente na mitologia, e que se identifica com a bruxa sob nossa perspectiva de estudo, opera o bem e o mal segundo propósitos específicos, critérios estabelecidos como importantes para ela.

Em nosso trabalho nos deparamos com personagens femininas munidas de poderes misteriosos, ameaçadoras, potencialmente nocivas e que, em geral, arbitram o transcurso dos fatos nas histórias. Quer dizer, mulheres que se assemelham àquelas presentes nos mitos, libertas do maniqueísmo presente, por exemplo, nos contos de fadas.

As personagens femininas de nosso *corpus* se aproximam das mulheres míticas porque igualmente a elas, regem processos criativos e de regeneração vegetal, exorcizam e repelem demônios e fantasmas, além de atuarem na regeneração do tempo. Tais ações são realizadas por meio de um domínio do sobrenatural, através de práticas ritualísticas, uso de fórmulas mágicas e imprecizações. Sendo assim, elas dominam códigos e saberes ocultos que potencializam um aspecto negativo do grande arquétipo da feminilidade, onde está situado o arquétipo da bruxa.

Em outras palavras, nossas personagens identificam-se com uma feminilidade que, de acordo com Durand (1993, p.255-258), é operante numa conversão noturna por excelência, com irisações mitológicas manifestas, seja na face temível de Pandora e Lilith – às vezes ligada ao simbolismo floral e vegetal peculiar a mãe terra, que oferece refúgio e nutrição, cujas expoentes clássicas são Deméter e Prosérpina – ou ainda, atrelada à feminilidade lunar, como em Selene e Artemisa.

Quer dizer, estudaremos personagens de ficção femininas que se identificam com a representação do arquétipo da bruxa presente no universo mítico-imaginário, na acepção de Durand (1997). Desse modo, tratamos de uma feminilidade identificada, por exemplo, ao isomorfismo do retorno, da morte, da morada e da intimidade, da incursão, da descida e do engolimento.

O estudo que nos propomos fazer se justifica por constituir uma tentativa de desvendar e compreender os meandros da construção artística da personagem arquetípica da bruxa nas narrativas fantásticas *Aura* e *Inquieta Compañía*, de Carlos Fuentes. Sendo assim, nossa pesquisa converge rumo aos estudos sobre literatura fantástica e imaginário, bem como poderia ser analisado do ângulo distinto dos estudos feministas.

5. A CONSTRUÇÃO DA BRUXA E DO FANTÁSTICO EM *AURA E INQUIETA COMPAÑÍA*

5.1 OS LABIRINTOS DO TEMPO NA NARRATIVA FANTÁSTICA

Aura é narrada na segunda pessoa do singular, voz que profetiza insólitos acontecimentos que vão se passar no casarão pertencente ao duo emblemático de personagens Aura-Consuelo, supostamente, sobrinha e tia, que, no entanto, revelam-se uma única pessoa. O artifício de mostrar-se ora como uma bela jovem, ora como anciã é parte de um plano para atrair o jovem historiador Felipe – que no fim das contas descobre que ele próprio era o falecido marido de Consuelo, uma bruxa cuja obsessão é a eternidade da vida, do amor e da juventude. Diante disso, temos encerrada uma circularidade narrativa, através do recomeço de uma história de amor que se desvencilha das amarras do tempo.

A presença demarcada dos tempos verbais presente e futuro, em *Aura*, manifesta textualmente o poder criador e profético da linguagem narrativa, e obviamente, acaba delatando o domínio da história por aquele que a cria.

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distraído, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú releerás. Se solicita historiador joven (FUENTES, 1994, p.7).

O uso, na segunda pessoa do singular, do presente do indicativo e do tempo futuro permeia toda a narrativa e colabora com a edificação do discurso fantástico.

Na maioria das vezes em que aparece, o tempo verbal futuro tem função de prolepse, quer dizer, expressa um prognóstico, pressagia, faz com que se conjecture acerca do próximo acontecimento na história contada, ou ainda, revela diretamente fatos que irão se suceder no desenrolar da história.

Enquanto isso, o tempo verbal presente, obviamente, está relacionado aos fatos no momento em que eles ocorrem dentro da narrativa. Entretanto, a maneira como ele é empregado tem uma significativa contribuição na composição do enredo como fantástico. O uso repetido e enfático da segunda pessoa do singular expressa, inclusive, um vaticínio determinista em relação à personagem de Felipe.

De acordo com Gloria Durán (1976, p.68-69), o narrador “*sabe con precisión lo que va a hacer Felipe porque él ya lo hizo en una existencia anterior. Así, aunque el narrador hable frecuentemente en tiempo futuro, cuenta con un sólido elemento del pasado; es un futuro inevitable*”.

Felipe é submerso no emaranhado de mistérios cotidianos que se passam no casarão de número 815 da Calle Donceles. Em princípio, ele tenta ignorar alguns pormenores ou até mesmo atribuí-los aos caprichos senis da anfitriã, Consuelo; no desenrolar da narrativa, Felipe não é capaz de interligar os acontecimentos e ponderar sobre os fatos que irrompem abruptamente na história e perturbam a ordem da realidade e da lógica. Somente ao final da narrativa, a personagem tem a revelação de ser ele mesmo o próprio general Llorente:

*La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es... eres 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.
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 goma y cartón que durante un cuarto de siglo han cubierto tu verdadera faz, tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado (FUENTES, 1994, p.57).*

Quando se depara com as fotografias é que Felipe toma consciência, finalmente, de que ele é o próprio general Llorente e que, também, Aura é Consuelo quando jovem. Todos os pequenos indícios semeados ao longo da história culminam com esse desfecho, formando uma espécie de quebra-cabeça literário.

Para Cáceres (2010, p.7), configura-se dessa maneira o que Freud chamou de “*lo siniestro*”, quer dizer, a “*irrupción de un elemento familiar que había sido olvidado por obra de la represión psicológica. Y más aún: con la repetición de ese factor inesperado, aparece la sensación de que hay algo ineludible y ante lo cual se está inerme*”.

A personagem de Felipe depara-se com uma identidade até então esquecida e reprimida, da qual ele não pode desvencilhar-se: ser outra pessoa, ou melhor, não ser quem ele pensava que era até aquele momento, descoberta que leva 27 anos para acontecer.

Teremos, igualmente, em “La bella durmiente”, a presença de “*lo siniestro*”. Ele ocorre com a personagem do médico que adentra a casa do engenheiro Baur. Nesse espaço de

penumbra, o médico aos poucos vai sendo envolvido por uma atmosfera misteriosa e fúnebre, até que lhe seja revelado o seu nome: Doktor Georg Reiter, ou Georg von Reiter – e não Doctor Jorge Caballero, como recordava chamar-se.

Poseía estos datos. Pero no acudía a mi memoria nada inmediato, nada próximo, lo ocurrido antes de entrar a esta casa. ¿Por qué conocía mi propio nombre, mi profesión? ¿Por qué no sabía qué cosa hice ayer, a quiénes atendí? ¿Por qué se había vuelto mi memoria un filtro que sólo dejaba pasar... lo que yo no quería? Me di cuenta de que nada de esto correspondía a mi voluntad. Alguien, otro, había eliminado mi memoria mediata e inmediata. Alguien, otro, había seleccionado los datos que deseaba para plantarlos en mi cabeza. Los datos que le convenían (FUENTES, 2004, p.185, grifo do autor).

As informações das quais a personagem do médico recordava, tais como nome da rua em que morava, cidade, número de telefone e o nome “Jorge Caballero” não constam na lista telefônica. Incerto quanto aos registros e inseguro da sua memória, aos poucos ele se dá conta de outra identidade, que havia permanecido secreta, reprimida, e que finalmente é revelada.

Em “La bella durmiente” há duas vozes narrativas, e ambas se expressam em primeira pessoa. A primeira delas é feminina, manifesta por Alberta, la menonita⁴, e a outra, masculina, é a do médico. Por sua vez, o tempo verbal mais frequente parece ser o presente do indicativo, enquanto o tempo pretérito perfeito tem maior recorrência nos diálogos e nas reflexões das personagens com elas mesmas, e o uso do futuro, por sua vez, é incomum. Sendo assim, no que tange ao emprego dos tempos verbais, trata-se de uma narrativa diferente de *Aura*.

Contudo, percebe-se que ambas as tramas são incrivelmente articuladas – assim como as demais do *corpus*, como veremos. A disposição e o arranjo dos elementos narrativos formam uma totalidade, onde nenhum dos fatores está a esmo – a série de eventos que aparecem nas narrativas podem causar a impressão de certa desordem, num primeiro momento, mas revelam-se significativos, inclusive para a construção do fantástico. O emprego dos tempos verbais forma parte da articulação narrativa.

Segundo Cáceres (2010, p.1-7), em *Aura*:

Podemos advertir cómo los distintos componentes de la narración han sido dispuestos con esmero para subrayar el sentido de lo irrevocable: la

⁴ Os menonitas consideram-se seguidores de Menno Simons (1496-1561). Trata-se de uma das correntes do cristianismo, mais especificamente, o protestantismo. A doutrina, por exemplo, é anabatista, quer dizer, o batismo é voluntário e realizado na idade adulta.

utilización de la segunda persona o esa permanente oscilación entre el presente y el futuro.

Intrinsecamente relacionada à edificação do fantástico, em *Aura*, a constante oscilação entre presente e futuro atua como elemento que contribui para a construção do efeito de distanciamento daquilo que é indefectível. Pois, de fato, “*En las artes narrativas, el sentido de lo fantástico está ligado a la necesidad de tomar distancia frente a las certidumbres*”. (CÁCERES, 2010, p.1-7).

O distanciamento diante das certezas, característico do texto fantástico, é construído de modo diferente em cada uma das cinco narrativas que estudamos. Em “*La bella durmiente*”, por exemplo, esse efeito é criado, inclusive, em meio a uma série de eventos que intercalam referências históricas e fictícias. Enquanto os dados que sabidamente formam parte da história da humanidade ancoram a narrativa no mundo real, tal qual o genocídio ocorrido nos campos de concentração nazistas, o afastamento desse mesmo mundo e direcionamento rumo ao sobrenatural evidencia-se com a atuação de personagens que, supostamente, estão mortas.

Atentamos ao condicionamento de espacialidades limítrofes que permeia todo o *corpus* como um elemento que contribui com o distanciamento das certezas. Em “*La buena compañía*” o retrato mundano e atribulado da vida mexicana estabelece um contraste com a aparente calma da casa de María Zenaida e María Serena, que por fim, revela-se como um ambiente detentor de mistérios insondáveis.

Aura estabelece, já nos primeiros parágrafos, limites bem definidos entre o universo mundano, “*callejero*”, e o ambiente sobrenatural da casa de Consuelo-Aura. “*La bella durmiente*”, de igual maneira, evidencia a casa de Baur, que fica no deserto de Chihuahua, como um espaço onde gradualmente o sobrenatural toma maior densidade e que parece se desprender, em absoluto, do resto da vida cotidiana do México.

“*La gata de mi madre*” também traz referências ao mundo exterior aquele onde fundamentalmente se passará a história. Em princípio, não há limites entre a casa de Emérita e o restante da sociedade mexicana, salvo aqueles impostos pela falta de sociabilidade própria da personagem. Sua única herdeira, Leticia, fez passeios e frequentou lanchonetes enquanto não teve sua casa tomada por fantasmas e viu-se em meio a um conjunto de acontecimentos insólitos, dos quais chegou a duvidar que presenciara.

Em “Calixta Brand” fica estabelecida uma distinção entre o mundo externo e o interno. Há uma aparente oposição entre as jornadas de trabalho de Esteban, suas visitas ao cemitério e o cotidiano de Calixta, em que o cuidado com o jardim, os afazeres domésticos e a atividade da produção literária são imperativos. Nesse caso, o sobrenatural fica por conta dos eventos que se desencadeiam após a doença súbita que acomete Calixta.

Com isso, queremos evidenciar a importância dos limiares espaço-temporais na construção do fantástico. Tanto a hesitação diante desses espaços e acontecimentos fronteiriços (entre real e sobrenatural), quanto o emprego de certos tempos verbais e da modalização contribuem com a caracterização do fantástico, conforme aponta Todorov (2008).

Mais frequentemente, o uso do tempo verbal imperfeito e a modalização são utilizados na edificação do fantástico; enquanto o imperfeito, além de introduzir um distanciamento entre a personagem e o narrador, aduz a ações e estados que mantém as histórias nos dois mundos – o real e o sobrenatural. Como exemplo podemos citar o verbo “amava”, que não estabelece se o sujeito ainda ama, ou não. Por sua vez, a modalização incide diretamente na modificação da relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Estão presentes, geralmente, no início das orações e podemos citar como exemplo “talvez” e “parece” - expressões que, de fato, deformam as declarações que vem na sequência de seu emprego (TODOROV, 2008, p.153-154).

Em “La gata de mi madre” o uso das expressões “como se” e “parece” são recorrentes e, conforme vimos, produzem o efeito de incerteza das personagens diante dos acontecimentos. Por sua vez, o emprego dos tempos verbais na narrativa em questão é bastante diversificado, com o uso do presente, passado e futuro – referindo-se aos eventos respectivos.

La existencia del ratón me llenó de una extraña euforia. Era como si hubiese descubierto un digno contrincante para la gata de mi madre. Como Tom y Jerry, pues. Crucé miradas con la Lupe. Sus ojos eran como de piedra. Digo, más emoción tiene un semáforo en rush-hour” (FUENTES, 2004, p.55, grifo nosso).

Na declaração, proferida por Leticia, “*como si*” expõe o desejo da personagem de que haja um antagonismo entre o rato e a gata de sua mãe. Além disso, ficam evidentes alguns traços importantes da personalidade de Leticia. Muitas vezes ela faz comparações ou alusões a personagens famosas do cinema e da televisão dos anos 1980 e 1990, e dessa vez, cita um

desenho animado e o compara à vida real, indicando assim, uma vez mais, sua falta de discernimento e, talvez, até certa imaturidade – tratando-se de uma mulher já adulta. Saberemos adiante que o único ato de rebeldia dela contra a mãe, Emérita, em vida, foi o de criar o rato, às escondidas. Tudo isso indica o caráter exangue da personagem de Leticia. Por conseguinte, Lupe, que em princípio era apenas a criada da casa, conforme indica a afirmação de que seus olhos eram “como” pedra, aos poucos vai sendo delineada como uma personagem intensa e de importância para o enredo.

“La buena compañía”, igualmente, apresenta o emprego dos tempos verbais tanto no presente, quanto no passado e no futuro. Quer dizer, não há ênfase em um tempo específico. No que diz respeito à modalização, ao longo da narrativa, há alguns “como se”, locuções que também produzem o efeito de incerteza, já que semeiam indícios dos acontecimentos que irão ocorrer, como em outras narrativas que vimos.

Sudó frío. Como si hubiese resucitado. Miró su reloj. Ya eran las dos de la tarde. La tía Zenaida lo esperaba para comer. Alex se rebeló. Quería comer solo. Quería comer fuera. La hora del almuerzo iba convocando a la gente que salía de oficinas, tiendas, escuelas... Fondas, loncherías, puestos de carnitas, taquerías... La aglomeración de la larga avenida fue empujando a Alex hacia las calles laterales, devolviéndolo, a su pesar, a la única morada que tenía en esta hidra de ciudad. La casa de las tías (FUENTES, 2004, p.109, grifo nosso).

Nesse caso, já apontando para o sobrenatural, resulta extremamente significativa a declaração de Alex de que ele souou frio, “como si” houvesse ressuscitado. Esse recurso linguístico, como vimos, colabora com o estabelecimento da incerteza em relação aos acontecimentos narrados. Pois, ao passo que acreditava estar vivo, ao final da narrativa, suas tias declaram que ele havia morrido, quando menino, atropelado por um bonde nas ruas da *Ribera de San Cosme* – de maneira idêntica à cena que provoca seu suor frio, que não saberemos se ocorreu, ou não. Isso porque se tivesse acontecido, ele não teria crescido na França e voltado ao México, adulto, após a morte da mãe.

Assim, temos o uso de dois recursos preponderantes do fantástico, a modalização (“como si”) e o verbo no imperfeito (no caso, o verbo “haber”), conforme estabeleceu Todorov (2008, p.153-154).

Há ainda a comparação da cidade do México com uma hidra, animal mitológico cujas cabeças cortadas renasceriam em dobro, regeneradas. Conforme vimos, quando tratamos da

produção literária de Carlos Fuentes, o cotidiano do México é uma tônica sempre colocada em pauta pelo autor. E, por sua vez, esse cotidiano está conectado a temas universais.

No caso do trecho em questão, essa ambientação ilustra uma oposição entre os espaços de “dentro” (casa das tias) *versus* “fora” (ruas mexicanas), conforme evidencia a declaração de Alex. Ele queria comer “*fuera*”, quer dizer, ansiava distanciar-se do domínio das tias. No entanto, a aglomeração de pessoas nas ruas, à hora do almoço, produzia uma movimentação conturbada que o impelia em direção às vias paralelas, e, para seu descontentamento, de volta ao lugar de onde partiu – a casa das tias. Diante disso, a cidade foi comparada a uma hidra, o que pode ser interpretado como a ação de um monstro poderoso e invencível, como era considerado o animal mitológico em questão.

Com isso, queremos salientar que isoladamente, por si mesmo, nenhum dos recursos narrativos que nos dispusemos a analisar traduzem o fantástico. Tratamos de elementos que, em unidos, constroem o discurso fantástico – aliados, fundamentalmente, à hesitação, posto que “o fantástico representa uma experiência dos limites” (TODOROV, 2010, p.101).

Tais marcas textuais a que nos referimos até agora, inclusive, auxiliam no estabelecimento da disjunção entre o universo do *logos versus* o do não *logos*, da razão e da desrazão.

Inserida nesse contexto e em relação aos recursos abordados até aqui, falta mencionarmos “Calixta Brand”. No que tange ao emprego dos tempos verbais, trata-se de uma narrativa em que não há priorização de presente, passado ou futuro – do mesmo modo que ocorre em “La buena compañía” e “La gata de mi madre”. Cada tempo verbal aparece em situação condizente com o momento da ação e do estado a que se referem os fatos. E, no que diz respeito à modalização em “Calixta Brand”, apresentamos o seguinte exemplo:

La nariz recta e inquietante olfateaba sin cesar y con impulso que me pareció cruel. Quizás se olía a sí mismo, tan poderoso era el aroma de almizcle que emanaba de su cuerpo o quizás de su ropa, una camisa blanca muy suelta, pantalones de cuero muy estrechos, pies descalzos (FUENTES, 2004, p.145).

O trecho cuida da caracterização da personagem de Miguel Asmá sob a perspectiva das impressões negativas de Esteban – observador que transmite suas impressões sobre o outro: um olhar que “pareceu” cruel, um odor de almíscar que ele não podia identificar se emanava do corpo, ou da roupa de Miguel. As expressões “*quizá*” (talvez) e “*me pareció*” (pareceu-me) imprimem a incerteza no julgamento de Esteban sobre a outra personagem.

Com efeito, ao final da narrativa, Miguel revela-se um anjo, se não cruel, ao menos protetor dos enfermos e justiceiro – tal qual o arcanjo Miguel da tradição bíblica hebraica e também da católica.

Se, através da intervenção angelical é que ocorre a ascensão de Calixta aos céus, encerrando a narrativa, diferentemente de “Calixta Brand”, todas as demais narrativas do *corpus* parecem transmitir uma perspectiva de continuidade da história retratada.

Talvez essa nossa impressão de que “Calixta Brand” é uma narrativa com final delimitado deva-se ao fato de que, comumente, almeja-se ir ao céu como uma finalidade para a existência da alma humana. E, não há um questionamento sobre como será o transcorrer dessa experiência celestial – o que será feito lá, planos e perspectivas.

“Calixta Brand” contrasta com as demais narrativas, nesse aspecto, porque *Aura*, “La buena compañía”, “La bella durmiente” e, em certa medida, “La gata de mi madre” transmitem uma possibilidade de repetição contínua. Trata-se de narrativas que, à sua maneira, implicam num recomeço das histórias contadas.

No entanto, em “Calixta Brand” há uma circularidade que estabelece um diálogo com a temporalidade mítica do eterno retorno e que fica a cargo da rotina que prevalece, durante dado período, na casa onde se passa a história. Conforme registra o marido de Calixta, Esteban:

Es que después de horas en la oficina de la VW regresaba a la bella casona como a un mundo eterno donde todo podía suceder varias veces sin que la pareja – ella y yo – sintiésemos la repetición de las cosas. O sea, esta noticia sobre la herencia morisca de México ella la sabía de memoria y no me reprochaba la inútil y estúpida insistencia (FUENTES, 2004, p.124-125).

Na perspectiva da personagem, o regresso do trabalho, na Volkswagen, para casa o restituía a um “mundo eterno” no qual a rotina não era um pesar, mas uma satisfação. Quer dizer, para Esteban as costumeiras partidas de xadrez jogadas com a esposa, enquanto ele, por hábito, repetia a narração referente à herança moura do México, e o próprio ambiente doméstico, vislumbravam um cotidiano de tranquilidade, segurança e conforto.

Enquanto em “Calixta Brand” a repetição do tempo tem esse caráter mais pontual, as demais narrativas ampliam essa perspectiva.

Aura mostra os artifícios de Consuelo para trazer de volta à vida do falecido marido, general Lorente. “La gata de mi madre”, narra o regresso de fantasmas a um domínio pelo

qual eles lutam periodicamente, há gerações. Em “La buena compañía”, uma disjunção entre aos registros de Alex (adulto) e o acidente que teria supostamente dado cabo de sua vida (quando menino), irrompe em sua involução à infância, na casa das tias Zenaida e Serena. E finalmente, em “La bella durmiente” a história de uma mulher que teria morrido nos campos de concentração nazistas é narrada repetidamente por ela mesma, como se estivesse presa a um círculo vicioso.

A possibilidade de modificação e repetição do passado (no presente) está inserida no âmbito do sobrenatural. Afinal, deformar/reformar o tempo não é algo facilmente concebível no universo do *logos*, do real e do concreto.

Simultaneamente, essa peculiaridade pactuada pelas narrativas intercomunica a literatura fantástica com a mitologia. A temporalidade das narrativas de que tratamos estabelecem uma relação com o tempo do mito – que tem a especificidade de preceder às cronologias estipuladas pela história, pelo *logos* ocidental.

De acordo com Eliade (1992), a circularidade temporal e a repetição das ações denotam uma característica fundamental do tempo mítico, no qual os acontecimentos se dão *in illo tempore*, quer dizer, uma temporalidade elíptica, que se repete com a finalidade de regenerar continuamente uma ação, um eterno retorno que promove a manutenção de uma determinada ordem.

Contudo, os acontecimentos de *Aura* e de outras narrativas do *corpus* se dão numa dinâmica que não é circular e repetitiva, de modo que não somos obrigados a voltar sempre a um mesmo ponto, ao idêntico – o que nos remete à imagem do *ouroboros* grego, a cobra que morde o próprio rabo. O eterno retorno presente nas narrativas em pauta é aquele que possibilita a mudança, a variação, pois considera o princípio e o fim como dois pontos distantes entre si, mas que se intercomunicam, de maneira que o tempo desenrola-se de forma espiral. Nessa perspectiva, o eterno retorno grego opõe-se ao eterno retorno da visão do povo asteca⁵. É perceptível a predileção de Carlos Fuentes pelo conceito asteca de eterno retorno, que, inclusive, demarca presença em outras obras do autor (MENDOZA, 1989, p.191-192).

⁵ A cultura asteca desenvolveu-se entre a Mesoamérica e o território que atualmente corresponde ao México. Esse povo pré-colombiano era politeísta e tinha como um de seus deuses mais cultuados Quetzalcóatl, a “Serpente emplumada” ou o “Pássaro serpente”. Entre outras atribuições, ele representava a vida e a vegetação, bem como seus ciclos – nos quais estava veiculada a diferenciação entre princípio e fim, representada através de uma forma espiralada, indicando a possibilidade da introdução de mudanças e variações de percurso (DURAND, 1997; ELIADE, 1981; MENDOZA, 1989).

Se, por um lado, “Calixta Brand” indica sua conclusão com a subida aos céus da protagonista, por outro lado, a relação estabelecida com o caráter repetitivo e cíclico do eterno retorno – ainda que seja referente a uma época que deixa de existir quando Calixta fica doente – tem conexão com a construção do fantástico na narrativa. Além disso, esse “mundo eterno” em que ocorre a repetição de determinadas cenas, ainda que não se estenda por todo o sempre, tem uma significação relevante para a configuração da relação de Calixta com a casa e o jardim, e sendo assim, será tratada em outro título.

Por sua vez, as demais narrativas que compõem nosso objeto de estudo incorrem numa perspectiva de repetição das histórias, com variações, ou não, de percurso. E, para criar esse efeito, a categoria do tempo nas narrativas é articulada de modo muito particular.

De acordo com Nunes (1988, p.25), “o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa”, de modo que torna deslocáveis o presente, o passado e o futuro. Através da ficção, pode-se inverter a ordem dos fatos e perturbar a distinção entre eles.

Observamos que em *Aura* e *Inquieta Compañía* são explorados em diversos graus os recursos de deslocamento, contração e dilatação temporal. É justamente o uso desses artifícios que contribui para a construção de um entrelace entre as instâncias temporais do mito e do fantástico nas narrativas.

Conforme defende Pérez (2005, p.30), na literatura de Fuentes:

El tiempo en la novela y el cuento presenta múltiples posibilidades, desde la técnica narrativa al manejar tiempos objetivos y subjetivos, hasta los juegos temporales de los relatos fantásticos, sin olvidar el uso del tiempo histórico y del tiempo mitológico en sus obras.

Desse modo, para o escritor mexicano o tempo constitui um problema literário, que, simultaneamente, possui densas e intensas implicações culturais. Ele considera que há mais de uma forma de perceber o tempo, pois “*existen otros tiempos, en plural, al lado, por encima o por debajo del tiempo lineal de los calendarios de Occidente*” (PÉREZ, 2005, p.30). Por causa dessa concepção mais abrangente, Fuentes, em suas obras, procura continuamente apreciar as distintas concepções de tempo coexistentes nas diversas culturas humanas, entre elas a dos povos indígenas pré-colombianos. Nas palavras de Fuentes, com isso, ele busca “*una reelaboración de los conceptos de temporalidad y del papel del lenguaje y de la imaginación en una redistribución del reparto de las civilizaciones de acuerdo con tradiciones más profundas y menos efímeras que las nuestras*” (PÉREZ, 2005, p.30).

Sendo assim, a literatura de Fuentes, possivelmente, ao atender as percepções distintas de tempo, tece uma crítica à hegemonia cultural padronizante imposta pelo mundo Ocidental (PÉREZ, 2005, p.30).

Ao colocar em pauta diferentes concepções de tempo, Fuentes consegue, inclusive, propor a revisão de algumas de nossas concepções históricas. Conforme pretendemos demonstrar no decorrer deste trabalho, através dos jogos temporais das narrativas, que articulam a construção do fantástico entrecruzando versões da história e de algumas mitologias específicas, o autor sugere uma nova decodificação da feminilidade. Ainda que, para isso, ele recupere substratos já sedimentados no imaginário coletivo.

Por hora, nos deteremos, ainda, à articulação do tempo nas narrativas fantásticas de que tratamos. Conforme vimos anteriormente, trata-se de uma das particularidades da literatura fantástica a extrapolação dos limites da razão, a irrupção do sobrenatural, a não obediência aos critérios da lógica, do verossímil, do possível e do racionalmente aceitável (BESSIÈRE, 1974). Por sua vez, essa insubordinação costuma se dar de maneira específica, pois não rejeita o raciocínio lógico de antemão; ao invés disso, “*Le conte fantastique procède plutôt de manière inverse: le surnaturel, absent au début, règne en maître au dénouement. Il faut qu’il s’insinue peu à peu, qu’au lieu de scandaliser la raison, il l’endorme*” (VAX, 1974, p.13).

Quer dizer, a edificação do discurso fantástico ocorre de modo a ultrapassar gradualmente as fronteiras limítrofes entre a razão e o sobrenatural. Em nosso *corpus* essa gradual transposição da razão culmina em sua total – ou quase total – obliteração dentro do universo da narrativa.

Reiteramos que o tempo é um elemento narrativo importante na construção do fantástico em *Aura* e *Inquieta Compañía*. Através do deslocamento, da contração e da dilatação temporal que permeiam o *corpus*, evidencia-se que foram extrapolados os limites da razão e da lógica nas histórias. Em outras palavras, quando o tempo é abruptamente alterado para além da tradicional sequência cronológica, fica manifesto que estamos diante de um dos recursos característicos do fantástico.

Essa articulação específica do tempo demarca, inclusive, uma predileção de Carlos Fuentes. Quer dizer, o uso de recursos que promovam o deslocamento, a contração e a dilatação temporal, e que resultem em um diálogo entre o passado e o presente são recorrentes nas publicações fuentianas.

De acordo com Shaw (2005, p.112):

Sobre todo parecen fascinarle a Fuentes el tema de la supervivencia de lo pasado en lo presente y el de la reencarnación. Símbolo del primero es la mansión misteriosa que figura como escenario de Aura: abajo, superpuesto, lo moderno – relojerías, tiendas de zapatos –; arriba, el viejo palacio colonial.

A perdurabilidade do passado no presente e a reencarnação são temas que vez por outra aparecem na literatura fuentiana. Especialmente a continuidade do passado no presente se sucede em grande parte das narrativas do *corpus*.

Em *Aura* a comunicação entre passado e presente é representada pela mansão antiga que serve de cenário para a história. Em contraste com o casarão colonial, como sinais da modernidade, há relojoarias e lojas de sapatos. Com isso, são demarcados dois territórios bem definidos, que subsidiam a construção do fantástico.

O tema da reencarnação em *Aura*, por sua vez, é representado na personagem de Felipe Montero. Conforme Shaw (2005, p.112):

Fuentes explicó a Harss que la experiencia mágica de Montero en Aura representa, en cierto modo, una iniciación a los misterios del tiempo y de la personalidad. Tales misterios, implícitos en Aura, están tratados mucho más explícitamente en Cumpleaños. En ambas novelas existe la aspiración a vencer el tiempo y la muerte. Consuelo los vence al reconstituir la personalidad de su marido años después de su muerte.

Felipe Montero é a reencarnação do falecido general Llorente. A personalidade deste é reconstituída pela bruxa Consuelo, através de artifícios mágicos, tais como o uso do duplo e a prática de rituais. E, com isso, são vencidos o tempo e a morte.

É no casarão, o microcosmo particular de Consuelo, que são orquestrados, tanto o decurso dos acontecimentos da história, quanto a passagem do tempo. Trata-se de um lugar praticamente alheio ao mundo exterior. A demarcação entre esse território e o mundo exterior é perceptível. Podemos considerar a chegada de Felipe ao casarão como um momento crucial de transição:

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

Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado - patio, porque puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso-. Buscas en vano una luz que te guíe (FUENTES, 1994, p.11).

A entrada de Felipe no casarão representa seu ingresso em um espaço diferente daquele conhecido e habitado até então. Trata-se de um mundo à parte, uma atmosfera de penumbra que não é regida plenamente pelas leis da racionalidade, como será revelado mais tarde.

O detalhe da desgastada maçaneta de cobre com o formato de uma cabeça de cachorro incita a imaginação da personagem. Porque lembra uma cabeça de feto canino daquelas encontradas em museus, Felipe imagina que o objeto sorri para ele, e imediatamente afasta a mão. Com um leve toque, a porta abre, tal qual nos filmes de terror.

Enquanto entra na casa, a atitude da personagem de Felipe de olhar para trás, no intento de reter uma imagem do mundo exterior, seria considerado como um momento de hesitação, segundo Todorov (2010, 2008).

Nos domínios de Consuelo, o sobrenatural, em princípio, revela-se com menor intensidade, para depois amplificar-se. Desde o primeiro momento, no contato com a maçaneta da porta de entrada do casarão, Felipe tem uma atitude hesitante entre prosseguir ou retroceder. Esse comportamento é reproduzido ao longo de sua permanência na casa. Ainda que tente ignorar e, posteriormente, resistir aos apelos do sobrenatural, Felipe acaba por sucumbir a eles quando descobre ser Llorente, ao final da história. A reação da personagem diante dessa revelação de sua identidade é de esgotamento e de temor frente a uma fatalidade.

Já vimos que também o médico de “La bella durmiente”, descobrira não ser quem ele pensava que era. Por sua vez, nessa narrativa, a construção da perdurabilidade do presente no passado se faz através das reminiscências dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, que se intercomunicam com a vida – e/ou com a morte – das personagens.

Nos primeiros parágrafos é adotado um conjunto de recursos que conferem à narrativa um tom realista, tais como a demarcação de dados sobre a vida do engenheiro alemão Emil Baur, referência à datas e acontecimentos históricos relativos à Segunda Guerra Mundial e à Revolução Mexicana. Esse conjunto de elementos é estabelecido, provavelmente, com a intenção primeira de dar certa credibilidade ao narrador, e assim causar a impressão de uma fixação da história na realidade para que, em seguida, resulte mais impactante e intrigante o

amalgama de uma só realidade – posto que, ao longo da narrativa, o que se destaca e prevalece é o fantástico.

A história supostamente se passa em 1975. A única personagem que está viva, o alemão Emil Baur, de 85 anos, ainda usava as mesmas vestimentas da época em que esteve envolvido com a Segunda Guerra e com o genocídio que exterminou judeus, ciganos e pessoas de outras etnias – entre elas os menonitas, religião a qual pertencia Alberta.

Baur trouxera da Alemanha para o México os cadáveres de Alberta e do médico Georg. Ambos tendo sido executados pelos nazistas em lugares diferentes, num mesmo dia, em seguida foram encontrados abraçados.

Contudo, Baur teria se casado com Alberta, a menonita, assim que chegara ao México, em 1945, numa cerimônia sem convidados, em que foi visto carregando-a desde o edifício municipal em que se realizou o casamento. Baur também informa ao médico que a mulher nunca saiu do quarto desde o dia em que chegou, há 30 anos.

Esses detalhes colaboram com a construção do fantástico, pois semeiam a incerteza e a hesitação. Ao mesmo tempo em que houve o casamento, a noiva estava toda coberta e não foi vista caminhando, mas sempre carregada por Baur. Consta o nome de Alberta no livro de registros dos menonitas, mas eles não dão informações sobre seus membros.

Além disso, uma pessoa nunca sair do quarto – que tem três paredes de revestimento acolchoado e que não tem janelas – em uma casa que fica no meio do deserto, parece improvável.

Por sua vez, outro elemento que colabora com o estabelecimento do fantástico é a ambientação da história em uma mansão de estilo neogótico ou vitoriano, situada em meio ao deserto de Chihuahua, no México.

A seguir, temos algumas impressões da personagem do médico:

No he contado las horas desde que volví a recostar a Alberta. El tiempo aquí huye. O se suspende. Afuera, ¿es de día, es de noche? ¿Cuánto tiempo llevaba sin comer? ¿Por qué no tenía hambre? ¿Por qué no sentía sed? Era como si hubiese penetrado a un mundo sin horarios ni deberes. Un mundo mudo, puramente negativo. Un mundo sin necesidades (FUENTES, 2004, p.183).

O enfoque das declarações diz respeito ao transcurso tempo dentro da mansão, que fluía mais rápido que o costumeiro, ou se suspendia. A afirmação da personagem, seguida da

conjunção “ou”, que expressa uma alternativa entre duas opções, configura um momento de hesitação.

Além disso, outrora esse ambiente foi descrito como tomado pela escuridão e por um intenso nevoeiro; em outras palavras, parecia que emanava, de dentro da casa para o deserto, “*una penumbra que parecía fabricada. Es decir, no era la sombra que atribuimos naturalmente a tiempos y espacios acostumbrados, sino una tiniebla que parecía pertenecer solo a este sitio y a ninguno más*” (FUENTES, 2004, p.165). Sendo assim, temos o retrato de cenário perfeito para o desprendimento da realidade que virá a ceder espaço ao sobrenatural.

Na mansão de Baur há uma grande sala com retratos de corpo inteiro do kaiser Guillermo II, do general do exército guerrilheiro mexicano Francisco Villa, e do líder nazista Adolf Hitler. Sabidamente, essas personagens históricas foram responsáveis direta ou indiretamente por muitas mortes – assim como a personagem fictícia de Baur.

Mas, ainda que disponha de num lugar de destaque para esses quadros, fixados no alto e sob o único foco de luz que havia em toda a mansão (sinais de veneração), Baur parece querer redimir a nação alemã dos assassinatos cometidos na guerra com o ato de trazer os cadáveres de Georg e Alberta para o México.

¿Pude salvar a más muertos? ¿Sólo a dos entre millones? ¿Bastan dos cuerpos rescatados para perdonarme? ¿Hasta cuándo nos seguirán culpando? ¿No comprenden que el dolor de las víctimas ya fue igualado por la vergüenza de los verdugos? (FUENTES, 2004, p.199).

O trecho é enigmático quanto a “salvar mais mortos”. Não sabemos se Baur costumeiramente leva cadáveres à sua casa, para lidar com seus fantasmas, e com isso “salvá-los” e obter o seu perdão, conforme parece acreditar a personagem.

Assim, a atuação de Baur na narrativa é decisiva para que o Doutor Georg descubra que não é o Doutor Jorge Caballero, e que, inclusive, aceite que está morto. Baur inquire o médico, que hesita quanto às informações que parecem esvair-se de sua memória. Ele tem dúvida, inclusive, sobre a data em que se desenvolve a história e com isso, ficamos sem a certeza de que se trata do ano de 1975.

Con la mirada desorbitada, busqué lo que no había en esta prisión. Un calendario. Un periódico con fecha. Recordé (me fue permitido recordar): traía un libro. Un médico siempre debe traer un libro. Muchas horas muertas (FUENTES, 2004, p.185, grifo nosso).

Georg faz essa declaração depois de ter suas informações pessoais básicas confrontadas por Baur. Não podendo comprovar, ou não tendo todas as respostas, confuso e angustiado, é feita uma declaração significativa: “*Muchas horas muertas*”. A partir desse ponto a hesitação toma conta da personagem completamente, ele começa a cogitar a possibilidade de estar morto e sua relutância é cada vez menor quanto a essa possibilidade.

É relatado na narrativa que no decorrer de 30 anos, repetidas vezes, Baur chama Georg, que em princípio não sabe que está morto, para cuidar de sua esposa Alberta. Ela permanece inerte até que seja estabelecido contato com o médico. Com isso ela recupera o alento, o médico toma ciência de que, assim como a menonita, ele é um fantasma - e isso demarca que a história se passa em um mundo particular. Juntos, ambos seguem pelo deserto, afastando-se da mansão de Baur. Tais personagens estão fadadas a repetir infinitamente essa ação, de maneira cíclica.

A narração da história é feita parcialmente por Georg. Mas é principalmente a esposa de Baur quem conta a história: Alberta, a menonita. Com isso, somos colocados diante de uma intriga sem resolução possível sob os critérios da lógica e da racionalidade. Pois, ao mesmo tempo em que Alberta rumo para o deserto com Georg, ela nos relata que continua ao lado do marido Baur, presa ao fado de contar incessantemente a mesma história fantasmagórica. Tentaremos percorrer esse intrincado aspecto da história quando tratarmos das personagens femininas do *corpus*.

Por hora, queremos evidenciar que estamos diante de um dos recursos característicos do fantástico de expor personagens que estão mortas. Essa constituição forma parte de uma tradição literária e já foi desenvolvida, por exemplo, por Juan Rulfo em *Pedro Páramo*.

A sina dos habitantes de um mundo fantasmagórico também é representada em “La buena compañía”, e em parte de “La gata de mi madre”.

O narrador observador de “La buena compañía” conta a história do homem jovem, Alejandro de la Guardia, ou simplesmente Alex, que após a morte de sua mãe e a mando desta, deixa a França para viver no México, na casa de duas tias maternas, María Zenaida e María Serena.

Em princípio, Alejandro reserva-se o direito de não questionar os estranhos hábitos e de satisfazer o que ele considerou como extravagâncias das tias. Constava a ele que, mesmo morando juntas, as irmãs não se falavam. Inclusive, elas não apareceram simultaneamente diante do sobrinho durante quase toda a narrativa. Quer dizer, uma delas perambulava pela

casa durante o dia e acompanhava Alejandro no almoço – Zenaida – e a outra aparecia somente à hora do jantar – Serena. A primeira era dócil e a segunda ríspida. “*Las tías eran dos ancianas excéntricas. Alex decidió inmunizarse de antemano ante cualquier capricho de las señoritas*” (FUENTES, 2004, p.86).

Sabemos que no fantástico as fronteiras entre a razão e a desrazão são perturbadas, dificultando delimitações, conforme estabelecido por Bessière (1974). Na narrativa em pauta, tais limites são gradualmente alterados e confundidos, permanecendo contraditórias duas ordens.

Desse modo, a imunidade pretendida pela personagem não foi possível. Sem sucesso, no decorrer da história Alejandro faz tentativas de analisar racionalmente a sucessão de ocorrências diárias inexplicáveis que se passam na casa das tias. Contudo, o sobrenatural toma dimensões imensamente desproporcionadas a cada instante. Até que Alex, ao ver-se transformado em um menino, com as tias lhe dando banho e colocando-o para dormir, em um caixão infantil, “*La razón lo abandonó por completo*” (FUENTES, 2004, p.101).

Ainda que estivesse obstinado a resistir, nesse momento derradeiro, Alex não consegue cessar sua rápida metamorfose corporal (de adulto à criança), nem tampouco deter a atitude das tias. Ele reluta e declara “*Basta de bromas pesadas. Vamos arriba. Mañana me marchó. No se preocupen*” (FUENTES, 2004, p.118).

Fatalmente, os elementos do texto indicam que irrompe uma nova ordem, separada da ordem do real, a do sobrenatural. Exemplo disso é o fato de que as tias, mortas, prezam pela companhia de um familiar – o sobrinho, tornado criança novamente, e também falecido – a quem, inclusive, dispensam cuidados, como dar banho e colocar para dormir num caixão revestido de seda.

Resulta intrigante uma das últimas declarações das tias: “– *Qué sabia fue nuestra hermana. Mira que mandarnos a un muerto para hacerle compañía a dos muertas*” (FUENTES, 2004, p.114). Alex teria morrido atropelado por um bonde, quando menino.

Sendo assim, sob os critérios da lógica ocidental, há uma incoerência entre os fatos narrados. Na França, o jovem Alex foi aconselhado por sua mãe, que estava no leito de morte, a aproximar-se das tias maternas, residentes no México, a fim de que herdasse os bens delas e que assim, futuramente, não passasse por necessidades financeiras. Por sua vez, na perspectiva das tias, Alex morrera quando criança nas ruas do México, e ainda, afirmam que a irmã foi sábia ao enviar um morto para fazer companhia a duas mortas.

Dessa forma, temos uma disjunção, se não espacial (França - México), ao menos temporal (Alex jovem - Alex menino). Quer dizer, estamos diante de uma narrativa em que a causalidade e diálogo disforme estabelecido entre passado e presente não resistem aos questionamentos da racionalidade.

Nessa narrativa, ademais do rompimento com o *logos*, há uma quebra da linearidade temporal, que é feita especialmente nas últimas páginas, depois que Alex, adulto, relata que foi atropelado e em seguida contradiz sua declaração:

*Salió apresurado del patio, del edificio, corrió hacia la calle sin mirar al tranvía que se le vino encima y lo mató instantáneamente.
Abrió los ojos. No había tranvías en la Ribera de San Cosme. Alejandro estaba allí, de pie, aturdido, a media calle. Bajó la mirada. Allí estaba la huella inconfundible de antiguos rieles de tranvía, desaparecidos, que el paso de miles y miles de automóviles no había logrado borrar del todo...*
(FUENTES, 2004, p.109)

Nesse trecho, é retratado um momento decisivo para a perturbação da ordem e da razão. Há também a presença da hesitação de Alex, expresso pela declaração feita em seguida, de que era como se ele houvesse ressuscitado (FUENTES, 2004, p.109).

Com isso, a subversão, ou melhor, a sobreposição da trama é feita através de um marco de tempo, na narrativa, que tem como início a cena descrita, em que Alex relata seu atropelamento e morte para, em seguida, retroceder dessa afirmação.

Desse modo, em “La buena compañía” o fluxo temporal sofre uma distensão que, de algum modo, não o interrompe, mas serve para intercomunicá-lo com uma versão de um acontecimento do passado. Em outras palavras, a cena relatada por Alex introduz uma possibilidade de variação, pois permite que se considere a perspectiva das tias, que defende o atropelamento e morte de Alex quando criança.

Com isso, fica estabelecido um contraste, no que se refere à categoria do tempo, entre “La buena compañía” e duas outras narrativas do *corpus*, *Aura* e “La bella durmiente”. Enquanto em “La buena compañía” há uma distensão temporal, que tangencia duas versões na mesma narrativa, nas outras histórias a que nos referimos a subversão temporal está direcionada à ciclicidade e à repetição.

Conforme vimos, em *Aura* é instituída uma possibilidade de recomeço da história de amor entre Aura-Consuelo e seu marido Llorente, com o regresso deste à vida. E, em “La

bella durmiente” a ciclicidade fica por conta da repetição incessante da narração da história por uma das personagens.

Salientamos ainda que, nas três narrativas citadas não há acentuados momentos de dilatação e contração temporal, apesar dos indícios de certa perturbação no compasso dos movimentos temporais que relatam as personagens de Felipe, Georg e Alex. Quer dizer, a despeito de que, por vezes, essas personagens perdem a noção exata do andamento tempo, em meio à irrupção do insólito e do sobrenatural, nas histórias narradas não há registros de episódios descritos longamente, nem outros que, em contraste, sejam tratados de modo sucinto. Sendo assim, à exceção de “La buena compañía”, as narrativas intituladas *Aura* e “La bella durmiente” seguem um fluxo ritmado que se revelam, posteriormente, como cíclicos.

Por sua vez, em “La gata de mi madre” e “Calixta Brand” há episódios em que a dilatação e a contração temporal são colocadas em evidência.

Em “La gata de mi madre”, podemos citar quatro exemplos de trechos em que é transmitida a ideia de uma passagem acelerada do tempo. O primeiro é quando Leticia, no intuito de reencontrar Florencio, frequenta “*contra toda probabilidad, tarde tras tarde al Sanborns del Tepeyac*” (FUENTES, 2004, p.54). O segundo refere-se ao rato de estimação que Leticia procura atrair “*cada noche depositando al pie de mi cama trocitos de queso manchego*” (FUENTES, 2004, p.57). O terceiro, é a declaração da mesma personagem de que “*Bueno, el hecho es que mi galán y yo nos dimos cita todas las tardes en el Sanborns de la Villa de Guadalupe...*” (FUENTES, 2004, p.61). E o último, quando ela descreve as núpcias como “*Un mes, digo. Un mes de perfecta felicidad*” (FUENTES, 2004, p.69, grifos nossos).

Nessas passagens, as expressões “*tarde tras tarde*”, “*cada noche*”, “*todas las tardes*” e “*un mes*” manifestam sumariamente o que teria se passado em intervalos de tempo que se fazem presumir como relativamente longos. Nos exemplos citados não temos a informação exata do período a que se referem, exceto na situação em que explicita o decurso de um mês.

Esse recurso de transmitir a ideia de uma precipitação da passagem de tempo colabora com a aceleração do fluxo narrativo. Quer dizer, propicia um andamento mais rápido de eventos que não precisam ser descritos com maiores detalhes, ou daqueles que são menos significativos. Com isso, privilegia-se a apresentação das cenas que são mais relevantes na construção da trama.

Uma diferença considerável em relação ao uso desse mesmo recurso de manipulação do fluxo temporal pode ser identificada em “Calixta Brand”.

Nessa narrativa, por um lado, há uma evidência explícita de abreviação na declaração de Esteban de que “*Ahora mismo, doce años después, no podía llamarme a engaño*”, (FUENTES, 2004, p.123). Apenas com essa afirmação informa-se que são passados doze anos desde que ele conheceu sua esposa Calixta.

Entretanto, essa é uma das poucas vezes em que há referência a um marco específico de tempo na narrativa, com uma indicação de ano, mês e dia em que se realizou um fato.

Pois, por outro lado, são mais frequentes as menções genéricas de passagem do tempo, tais como: “*aquellos primeros años*” (FUENTES, 2004, p.123); “*todas las tardes de domingo*” (FUENTES, 2004, p.135); “*Las horas – los años – siguientes [exato] pasaba los días [exato] una tarde*” (FUENTES, 2004, p.123); “*día con día*” (FUENTES, 2004, p.139); “*un domingo*” (FUENTES, 2004, p.142, 148); “*poco a poco*” (FUENTES, 2004, p.146); “*en pocas semanas*” (FUENTES, 2004, p.149); e “*una tarde*” (FUENTES, 2004, p.150), respectivamente.

Trata-se de expressões que estabelecem uma generalização, pois fornecem um registro incerto quanto à sucessão e à localização temporal do fato a que se referem. Sob uma visão global, com o uso desse artifício, o transcurso dos acontecimentos da trama é acelerado. Mas, simultaneamente, transmitem uma imprecisão da voz narrativa em primeira pessoa, que representa o ponto de vista parcial de Esteban, marido de Calixta.

Em “Calixta Brand”, o caminho percorrido desde o início da transposição da razão até a irrupção do sobrenatural é habitado por registros centrados, basicamente, na vida conjugal do casal. Além disso, em meio a esses apontamentos dele constam dados referentes ao passado histórico do México. Os resquícios da dominação moura deixaram suas marcas no vocabulário mexicano, e, inclusive, na arquitetura e nas artes. Esse fato é aproveitado por Fuentes ao situar nisso um dos tentáculos do fantástico. Isso é feito através da metamorfose gradual de uma misteriosa pintura que decorava uma das paredes da casa.

*Y es que en México, a pesar de todas las apariencias de modernidad, nada muere por completo. Es como si el pasado sólo entrase en receso, guardado en un sótano de cachivaches inservibles. Y un buen día, zas, la palabra, el acto, la memoria más inesperada, se hacen presentes, cuadrándose ante nosotros, como un cómico fantasmal, el espectro del Cantinflas tricolor que todos los mexicanos llevamos dentro, diciéndonos:
–A sus órdenes, jefe (FUENTES, 2004, p.136).*

Essa perspectiva considera que na vida mexicana, diariamente são contrapostos presente e passado. Rememorando o humorista Cantinflas⁶, o fragmento usa de um tom jocoso para defender que, no México, nada morre, mas fica latente até que algum lance inesperado desencadeie uma manifestação. Quer dizer, as várias camadas histórico-culturais do México parecem que não se anulam umas às outras, mas coexistem – ainda que não necessariamente de modo pacífico.

Como vimos, assinalar reverberações do passado no presente é uma constante na literatura fuentiana. Identificamos isso, inclusive, em “La buena compañía” e “La gata de mi madre”.

No enredo de “La gata de mi madre” é estabelecida uma relação entre os acontecimentos da vida pessoal das personagens com o passado histórico revolucionário do México. O pai de Leticia, que era padre, para não ser perseguido e morto pelos partidários da revolução, renegou o sacerdócio e casou-se com Emérita, que, ao descobrir a farsa, o matou e enterrou na sala.

De modo semelhante, em “La buena compañía” os motivos da saída de parte da família de Alex do México tiveram a ver com a Revolução. Por serem de uma linhagem de proprietários rurais, temerosos da reforma agrária, venderam os bens para fixar residência em Paris. Teriam sido as tias Zenaida e Serena as únicas que ficaram no México, as quais já não ostentavam grandes luxos – estando elas vivas ou mortas.

Além disso, resultam significativos à construção do enredo e à articulação do fantástico as referências que apresentadas sobre os lugares onde se passam as histórias.

“La gata de mi madre” se passa no bairro de Tepeyac, próximo à Basílica da Virgem de Guadalupe e do Cerro de Tepeyac. Esse lugar atualmente é conhecido por conta do relato de que nele teria ocorrido uma aparição da divindade católica que nomeia a basílica. No entanto, durante a época pré-hispânica, era considerado espaço de culto à divindade Tonantzin, cultuada pelos povos locais, além de possuir caminhos que faziam conexão com o Lago de Texcoco (avenida hoje chamada *Calzada de los Misterios*), e com a zona de Tlatelolco.

⁶ Fortino Mario Alfonso Moreno Reyes (1911-1993), mais conhecido como *Cantinflas*, foi um aclamado ator e humorista mexicano.

Com isso, a narrativa remete a uma sobreposição histórico-cultural que povoa as mais variadas diversas localidades e até as relações no México. Nesse cenário o fantástico encontra terreno fértil para ser desenvolvido, conforme analisaremos no próximo título.

Em “La buena compañía” um pouco mais da cidade do México e dessas camadas sobrepostas de história e cultura são ilustrados na chegada de Alex ao país:

*Acostumbrado a la perfecta simetría del trazo parisino, el caos urbano del Distrito Federal lo confundió primero, lo disgustó enseguida, lo fascinó al cabo. México le pareció una ciudad sin rumbo, entregada a su propia velocidad, perdidos los frenos, dispuesta a hacerle la competencia al infinito mismo, llenando todos los espacios vacíos con lo que fuese, bardas, chozas, rascacielos, techos de lámina, paredes de cartón, basureros pródigos, callejuelas escuálidas, anuncio tras anuncio tras anuncio...
Las puntuaciones de la belleza – una iglesia barroca aquí, un palacio de tezontle allá, algún jardín entrevisto – daban cuenta de la profundidad, opuesta a la extensión, de la Ciudad de México. Ésta era también – Alejandro de la Guardia lo sabía gracias a su hermosa, inolvidable madre – una urbe de capas superpuestas, ciudad azteca, virreinal, neoclásica, moderna... (FUENTES, 2004, p.87).*

Apesar da confusão e da agitação dominante, a Cidade do México revela-se como uma cidade pulsante, envolvente e recheada de especificidades. Pela descrição, há contrastes entre os distintos estilos arquitetônicos, que formam uma paisagem única, ainda que heterogênea. Profundidade e extensão configuram-se como outro exemplo de oposição do lugar. De fato, é retratada uma cidade composta de camadas sobrepostas, simultaneamente território asteca, vice-reinal, neoclássica e moderna.

Essa perdurabilidade do passado no presente mexicano está aliada ao fantástico nas narrativas de que tratamos. A ciclicidade, a repetição e a sobreposição de várias temporalidades se estabelecem como enigmas e são aproveitados em prol da construção de enredos fantásticos, nos quais não há obediência aos critérios estritos da lógica, do verossímil e do racionalmente aceitável.

De acordo com Pérez “*En los textos de Borges, de Cortázar, de Rulfo o de Carpentier, es habitual encontrar tiempos lineales con pliegues y contracciones, tiempos paralelos, tiempos cíclicos y regresivos, y otros juegos temporales*”. Sendo assim, o tratamento do tempo constitui uma das grandes dificuldades da narrativa hispano-americana do século XX, e no rol de soluções sobre as múltiplas formas de representá-lo nas narrativas quase sempre se entra em conflito com a cronologia habitual (PÉREZ, 2005, p.31).

Nas narrativas de que tratamos, verificamos a subversão da representação linear do tempo. Além disso, observamos um diálogo estabelecido com a mitologia, inclusive, no modo como o passado e o presente se intercomunicam e interagem nas narrativas. Notamos que personagens – na maior parte das vezes masculinas – adentram lugares onde o tempo flui de maneira diferenciada, e que esses espaços são regidos por leis sobrenaturais orquestradas por personagens femininas cuja caracterização nos permite classificá-las como bruxas.

Aliados ao estudo da temporalidade nas narrativas, esperamos ter apresentado alguns dos principais recursos narrativos e artifícios linguísticos que articulam o fantástico, entre eles a modalização e o uso de tempos verbais específicos, além da hesitação.

Abordamos os pontos essenciais da configuração do tempo nas narrativas de nosso *corpus* e procuramos analisar a importância desse elemento na construção do discurso fantástico. No entanto, muitas vezes, tivemos que abdicar de uma análise mais profunda, porque isso tocava na apreciação das personagens femininas que motivam esse trabalho. E, esse objetivo, pretendemos alcançar a seguir. Com isso, vimos que o tempo é um elemento relevante na articulação das histórias e na construção do fantástico, mas obviamente não atua sozinho.

5.2 IMAGENS DA ESCURIDÃO: A PERSONAGEM ARQUETÍPICA DA BRUXA NO TEXTO FANTÁSTICO

Inseridas no âmbito do fantástico, *Aura* e *Inquieta Compañía* estabelecem um intrigante diálogo com mitos da feminilidade que desembocam diretamente no arquétipo da bruxa. Conversação perturbadora porque materializa literária e artisticamente os conteúdos imaginários que envolvem a figura feminina considerada maligna por excelência, a bruxa.

De acordo com Turchi (2003, p.135):

Através dos tempos, os poetas revestiram a mulher do sinal do bem e do mal e investiram nela com a febre do desejo e do ódio. A história da humanidade pode resumir-se neste enunciado – o desejo amoroso e sua satisfação, as decepções do amor e a angústia são o segredo de todo o bem e de todo o mal que existe na terra. A trama de romances, novelas, poemas e epopéias desenrola-se dentro do amor, irradiação da bondade divina, simples exercício da sexualidade, autodestruição e sadismo, como resumo dos mitos primitivos e literários.

O posicionamento da autora parece referir-se diretamente à correlação estabelecida entre feminino, amor e morte. Isso porque ao mesmo tempo em que a mulher – como mãe – é provedora da vida, há analogias dela com a morte.

Como exemplo dessa correlação podemos citar o culto andino à Pachamama, deusa identificada com a terra e que concede a vida, bem como acolhe os mortos numa espécie de berço fúnebre; portanto, ela é, ao mesmo tempo, divindade maternal e mortuária. Pachamama é considerada, inclusive, a regente do tempo e de seus respectivos ciclos naturais e biológicos – vegetais e animais (DURAND, 1997; ELIADE, 1981).

Sendo assim, está circunscrito ao feminino essa polivalência de ser doador de vida e, simultaneamente, estar estreitamente relacionado à morte, despertando, com isso, pulsões amorosas e de ódio e angústia – porque a incognoscível morte é a única certeza de todos os seres vivos. Além disso, o próprio corpo feminino detém uma constante rítmica de aproximação com os ciclos da natureza – a exemplo da menstruação, nos ciclos da fertilidade feminina.

No estudo intitulado “El fantasma de eros: Aura de Carlos Fuentes”, María Albin (2006, s/n) analisa, através da personagem feminina de *Aura*, a recriação do caráter fantasmagórico do amor – numa acepção tomada da Idade Média. A autora conclui que *Aura*, por sua juventude e beleza inatingível encarna o fantasma de Eros, espectro que emerge como origem e objeto de amor. Com isso queremos apenas apontar como, ainda que sob outra perspectiva, são estreitados os laços entre o amor, a mulher e a morte.

Em *Aura e Inquieta Compañía* emanam motivações amorosas, de desejo e de ódio feminino. O desenvolvimento dos enredos muitas vezes é impulsionado por personagens femininas que, em geral, por razões amorosas não medem esforços no intuito atingir seus objetivos, o que pode incluir o feito de alterar a passagem do tempo – como é o caso de *Aura*, em que a bruxa Consuelo restabelece a personalidade de seu falecido marido através do jovem Felipe, artifício identificável também em “La buena compañía”, quando Zenaida e Serena operam a regressão do sobrinho Alex à infância para poder cuidar dele.

A vinculação mais imediata do feminino ao universo dos instintos não é algo inédito e já foi amplamente discutido em outras áreas do conhecimento, tais como as ciências sociais, a psicologia e a psicanálise, além de ser constantemente frisado pelo discurso teológico.

Conforme defende Eugène Enriquez (1999, p.182):

Desde Engels e Freud, todos os autores estão de acordo (qualquer que seja a sociedade abordada) quanto ao estatuto inferior e dominado da mulher e quanto às características de desordem e vinculação com a natureza (considerada aqui como antagônica e antinômica da cultura), que revestem o feminino.

A consideração de que a mulher seja inferior consiste numa convenção estabelecida historicamente pelos homens das ciências, teólogos e filósofos para garantir seus respectivos lugares de poder e manter a mulher em condição de subalternidade. Quando isso se consolida no imaginário coletivo é mais fácil manter o *status quo* dominante (DEL PRIORE, 1995; COSTA, 1989).

Assegurado ao homem o domínio sobre a mulher na esfera privada, na vida pública um espelhamento dessa relação hierárquica primordial foi reproduzido em diversos níveis e presentificou-se até os mais elevados escalões. E, desse mesmo modo, basicamente, tem se configurado durante séculos (SAFFIOTI, 1987).

Ao longo do tempo, os discursos científico, médico e teológico impuseram mudanças nas relações humanas, e em todo o âmbito sociocultural, a fim de “delimitar o papel das mulheres, normalizar seus corpos e almas, esvaziá-los de qualquer saber ou poder ameaçador, domesticá-los dentro da família” (DEL PRIORE, 1995, p.17).

Durante séculos, sob as mais variadas e infundadas justificativas, relegou-se a mulher ao espaço privado, destituindo-a de qualquer outra função que não fosse referente ao cuidado do lar, do marido e da prole. Ela própria internalizou ditames machistas e patriarcais, com os quais passou a compactuar e reproduzir.

Um retrato desse quadro é identificável em “Calixta Brand”, na maneira como Esteban, por vezes, designa, pejorativamente, sua esposa Calixta como uma “*campesina de Minesota*”. Ela mesma, por sua vez, declara que “– *No es propio de una mujer dar órdenes*” (FUENTES, 2004, p.140).

Com isso, estão manifestos a internalização de ditames machistas e o desdém de Esteban pela esposa – o que é acentuado, inclusive, em outros momentos.

Neste propósito de estabelecer um controle social, o papel da Igreja – por meio de confessores e teólogos – foi fundamental. A principal característica destinada à mulher pela Igreja foi a maternidade. Estabeleceu que a mulher fosse a representante da família, responsável pela manutenção do casamento, afetuosa e submissa às vontades do marido em todos os âmbitos, inclusive o da sexualidade (DEL PRIORE, 1995).

Diante disso, e com base nas narrativas do *corpus*, podemos traçar um paralelo com a atribuição da mulher como pertencente ao mundo da natureza, enquanto o homem como aquele que faz parte do mundo da cultura. Isso porque na natureza as forças destrutivas não são passíveis de controle, ao contrário do que ocorre no mundo da cultura, no qual todos os impulsos estão sob o domínio da repressão e da moral (ENRIQUEZ, 1999).

A negativização da feminilidade é expressa com maior potencial quando se trata do arquétipo da bruxa. Nele, são exponencialmente elevados os valores nefandos pactualmente atribuídos ao feminino. Trata-se de um arquétipo caracterizado pela ambiguidade do feminino, retratado ora como benfazejo, provedor e nutridor, ora como misterioso, funesto. Também está ligado à natureza e os ciclos que a regem.

Esses valores foram incorporados ao imaginário coletivo ao longo dos milênios. Nos esforçamos no sentido de estabelecer um panorama dos elementos sócio-histórico-culturais que compõem o arquétipo da bruxa.

Nosso estudo consiste, inclusive, em uma tentativa de ilustrar que as narrativas fantásticas de nosso *corpus* dispõem de conteúdos pertencentes à cultura humana e ao universo mítico-imaginário para se edificarem.

Para Turchi (2003, p.39), mito e literatura são criações da humanidade que se relacionam entre si de modo que atualizam os arquétipos presentes no inconsciente coletivo. Por sua vez, Hillman (1995, p.23) defende que a linguagem dos padrões arquetípicos é o discurso dos mitos, e “para estudar a natureza humana no seu nível mais básico, é necessário voltar-se para a cultura (mitologia, religião, arte, arquitetura, o épico, o drama, o ritual) onde esses padrões são retratados”.

Levando em conta as especificidades de nosso objeto de estudo, nesse momento avaliaremos como a personagem da bruxa opera e transita nas narrativas, como motivo tradicional do fantástico. Investigaremos as representações literárias específicas da bruxa e suas variadas facetas, que povoam o universo mítico-imaginário. Com isso estaremos estipulando um diálogo com a arquetipologia geral criada e desenvolvida por Durand (1997).

Conforme apontamos, no rol de peculiaridades de nosso *corpus* está a existência de um estreito laço com conteúdos pertencentes ao universo mítico-imaginário. Esse vínculo estreito entre mito e literatura é a base da teoria da arquetipologia geral, de Durand (1997, 1993). Desenvolvida com vistas à análise de obras artísticas, entre elas a literária, a

metodologia de Durand busca destacar, nas respectivas narrativas míticas, as imagens simbólicas nelas veiculadas – que, por sua vez, são calcadas em arquétipos universais.

Conforme evidenciamos, os arquétipos são estruturas que constituem a conexão entre o imaginário e os processos racionais, ou seja, são imagens primordiais localizadas no inconsciente coletivo que podemos considerar como generalizações dinâmicas e afetivas da imagem. As narrativas que estudaremos estão repletas de imagens e simbologias que remetem, invariavelmente, ao arquétipo da bruxa.

Formam parte do imaginário coletivo as inúmeras crenças acerca da aparência, costumes e práticas rituais das bruxas. Uma representação consagrada durante a Idade Média as apresenta como horrendas anciãs, cheias de verrugas e mal trajadas, que aparecem voando sobre vassouras em noites de lua cheia, ou ainda, a fabricar poções em imensos e borbulhantes caldeirões, na presença de gatos pretos (MUCHEMBLED, 2001, 1979; WARNER, 1999).

As personagens femininas de nosso *corpus* possuem atributos que nos permitem identificá-las com o arquétipo da bruxa. No entanto, a representação da feminilidade da bruxa contida nas narrativas que estudamos extrapola esse retrato limitado da bruxa a que acabamos de nos referir e que se delineou nos tempos da Idade Média.

Na acepção de Jung (2000) e Durand (1997), o arquétipo materno engloba a feminilidade e, como todos os arquétipos existentes, possui um aspecto positivo e um negativo. A bondade nutridora e dispensadora de cuidados aparece vinculada ao primeiro aspecto, enquanto a emocionalidade orgiástica e a obscuridade subterrânea ligam-se ao segundo.

Seus atributos são o “maternal”: simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal (JUNG, 2000, p.92).

De acordo com o autor, essa enumeração não ambiciona ser completa, mas pretende constituir uma indicação dos traços essenciais do arquétipo materno. Os atributos desse arquétipo relacionam-se intrinsecamente com a feminilidade, pois expressam os valores conferidos a ela. São: a geração e sustentação da vida, a doação e a nutrição, o renascimento,

e, ao mesmo tempo, os instintos, o oculto, a voracidade, a sedução e a possibilidade aterrorizante do aniquilamento que, em última instância, é a morte.

As propriedades elencadas que concernem aos aspectos negativos do arquétipo têm a bruxa como representante principal. Ela é caracterizada no imaginário coletivo, fundamentalmente, como uma mulher portadora de uma feminilidade arcaica, expressa na maneira autônoma como ela lida com o próprio corpo, que é portadora de saberes que lhe permitem o manejo de processos de criação e regeneração da vida e da morte, orquestrados especialmente através de sua conexão com os elementos da natureza.

Conforme pretendemos demonstrar, tratamos de personagens cuja feminilidade negativizada reporta-se diretamente a essa matriz arquetípica de bruxa a qual nos referimos.

Enquanto algumas de nossas personagens apresentam apenas alguns traços pertencentes a essa feminilidade negativizada que corresponde ao arquétipo da bruxa, outras manifestam plenamente suas características – caso que corresponde à *Aura*.

De acordo com Gloria Durán (1971, p.243-260), o próprio termo “bruxa” está etimologicamente conectado às aves de rapina noturnas, tais como a coruja – símbolo da sabedoria. Durán analisa a maneira como Fuentes estabelece analogias entre bruxa, ave e sabedoria em parte significativa de suas obras. Aliás, já no primeiro livro de Fuentes, num conto intitulado “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, há uma velha bruxa com feições de falcão e bochechas fundas.

As narrativas que estudamos possuem uma série de referências entrecruzadas às quais é preciso atentar, pois nenhum elemento é infundado na composição dos enredos criados por Fuentes. Inclusive, de acordo com Mendoza (1989, p.191), a escolha do nome *Aura* não foi despropositada. No rol de significações do termo são abarcados: “*un viento suave y apacible*”, “*atmósfera irreal que rodea a ciertos seres*” e ainda, “*ave rapaz diurna, de América, de cabeza desnuda y plumaje negro, que tiene olor nauseabundo y se alimenta de animales muertos*”. É a partir desses indícios, incutidos no título da obra, que ingressamos na narrativa; em outras palavras “*De esta manera, el nombre Aura nos introduce en una realidad hechiceresca, característica en las obras de Fuentes.*”

Por sua vez, para autores como López Cáceres (2010) e Muñoz-Basols (2003), *Aura* atua sob a insígnia da metamorfose, da bruxa e do duplo, além de dispor de um conjunto de características que torna possível relacioná-la essencialmente ao fantástico, mas também à narrativa gótica. Vale salientar que:

El género gótico revive historias y leyendas que han permanecido en la cultura popular como inexplicables. Por esta razón, la trama se ambienta en un locus de acción cargado de elementos arquetípicos que contribuyen a enmarcar lo sobrenatural (MUÑOZ-BASOLS, 2003, p.73).

As narrativas inexplicáveis conservadas na cultura popular a que o autor se refere dizem respeito às histórias que retratam fenômenos sobrenaturais e cenas de horror, situadas preferivelmente em lugares longínquos e misteriosos. Esse tipo de narrativa surgiu como reação ao racionalismo preponderante no século XVIII, na Europa.

A ambientação das narrativas de nosso *corpus* segue esse padrão de situar a narrativa em lugares que evocam mistérios, estabelecendo uma ponte direta com o sobrenatural. Desse modo, “*En los cuentos de Carlos Fuentes se mantiene como escenario preferido la vieja mansión llena de secretos, sótanos y escondites de la historia, como en la vieja literatura de terror anglosajona*” (PÉREZ, 2005, p.34).

Nas primeiras páginas de *Aura* é feita a transição de Felipe das ruas do centro velho da Cidade do México para dentro do casarão de Consuelo, um lugar de penumbra e de odores úmidos, atmosfera tão confusa, quanto à numeração das casas da *Calle de Donceles*:

Te sorprenderá imaginar que alguien vive en la calle de Donceles. Siempre has creído que en el viejo centro de la ciudad no vive nadie. Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 en este conglomerado de viejos palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas. Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas. El 13 junto al 200, el antiguo azulejo numerado – 47 – encima de la nueva advertencia pintada con tiza: ahora 924. Levantarás la mirada a los segundos pisos: allí nada cambia. Las sinfonolas no perturban, las luces de mercurio no iluminan, las baratijas expuestas no adornan ese segundo rostro de los edificios. Unidad del tezontle, los nichos con sus santos trancos coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras y los canales de lamina, las gárgolas de arenisca. Las ventanas ensombrecidas por largas cortinas verdosas: esa ventana de la cual se retira alguien en cuanto tú la miras, miras la portada de vides caprichosas, bajas la mirada al zaguán despintado y descubres 815, antes 69 (FUENTES, 1994, p.9-10).

Podemos verificar através da voz narrativa, expressa em segunda pessoa, que a procura de Felipe pelo número 815 antecipa o conflito que tomará conta da própria personagem. Isso fica anunciado na confusão causada pela sobreposição dos números do conglomerado de casarões coloniais. A justaposição da numeração dos imóveis indicia a sobreposição das identidades de Felipe e do falecido Llorente.

Há ainda a minúcia no detalhamento das características que compõem a paisagem: rochas de *tezontle*, pedras lavradas no estilo barroco mexicano, gárgulas de arenito e sacadas munidas de grades de madeira que protegem da luz e do calor e, simultaneamente, permitem que se possa ver sem ser visto. Da gelosia do casarão de número 815, inclusive, havia alguém à espreita de Felipe, indiciando que sua chegada já era esperada.

Com isso, segundo Manuel Durán (1973, p.92):

Desde el principio Fuentes crea un clima, establece un ambiente. Nos pinta la casona en el corazón de la ciudad de México, en una calle comercial cuyas casas, numeradas dos veces, introducen ya una primera nota de incertidumbre, confusión, irrealidad: Lo mismo que los números de esa calle, las identidades de los personajes se van a hacer confusas, van a superponerse unas a otras. Un detalle realista se convierte en símbolo que prepara y anticipa lo que va a suceder.

A incerteza, a confusão e a irrealidade prenunciadas pela ambientação de *Aura* são recorrentes em outras narrativas do *corpus*. Teremos igualmente o retrato de casas antigas e/ou mansões aparentemente desabitadas em “La buena compañía”, “La gata de mi madre”, “La bella durmiente” e “Calixta Brand”.

Esse tipo de ambientação contribui com a caracterização de uma atmosfera propícia à irrupção do sobrenatural nas narrativas. Conforme a declaração de Florencio, de “La gata de mi madre”: “– *Leticia, una casa tan vieja como esta esconde muchos secretos, cuenta muchas vidas. Las casas tienen historias. A veces, no son historias amables...*” (FUENTES, 2004, p.72).

As narrativas de que tratamos têm suas histórias situadas em casas que são muito grandes e antigas e, ainda, seu funcionamento, na maior parte das vezes, parece não depender do mundo exterior – o que estabelece a existência de dois universos na história. Quer dizer, geralmente, a dinâmica interna dos espaços em que se desenvolvem as tramas não está atrelada aos acontecimentos externos e às convenções sociais.

Geralmente esses casarões sombrios constituem-se como os domínios exclusivos de personagens femininas, que se utilizam deles para realizar seus propósitos. Comandam explicitamente tais territórios, conforme suas vontades, as personagens Aura-Consuelo, Emérita, Zenaida, Serena, e por certo período, Calixta Brand.

De acordo com Durand (1997, p.242) a “feminização da casa, como a da pátria, é traduzida pelo gênero gramatical feminino das línguas indo-européias, *domus* e *patria* latinas, *ê oikia* grega”.

Do mesmo modo, para o autor a casa constitui um microcosmo do corpo humano, uma espécie de cosmo secundário cuja configuração iconográfica produz uma identificação dos quartos com os órgãos, das janelas com os olhos, das escadas com as veias, do sótão como o museu dos antepassados, e das trancas e fechaduras como a representação dos segredos e da intimidade – conforme representaram, inclusive, escritores como Balzac e Rilke. “A casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente. A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita” (DURAND, 1997, p.243).

De fato, veremos que as personalidades de Aura-Consuelo, Emérita, Zenaida, Serena, Alberta e de Calixta Brand passam por uma identificação relacionada intimamente com o ambiente em que se desenvolvem as histórias.

Calixta, em seu esmero no cuidado da casa dos Durán-Mendizábal amplifica o potencial regenerativo do jardim e mesmo do imóvel que outrora esteve abandonado. Por sua vez, os misteriosos duos femininos Zenaida-Serena e Aura-Consuelo engendram seus planos em meio à escuridão e ao isolamento proporcionado por suas casas, que servem de prisão e/ou labirinto, operando como teias que virão a capturar Alex e Felipe, respectivamente. Por sua vez, Emérita ao longo de sua vida executa o banimento de um número vasto de fantasmas de sua velha casa, mas com sua morte eles regressam e fazem Leticia prisioneira. E, finalmente, temos Alberta, que está enclausurada na mansão do engenheiro Baur, condenada a repetir eternamente uma mesma história.

Inclusive, em “La buena compañía”, somos informados que “*Todas las ventanas del caserón eran ojos viciosos insertados en una cabeza inquieta*” (FUENTES, 2004, p.165). Tal impressão, tida pela personagem do médico ao ver a casa de Baur, retrata um exemplo nítido da associação da casa ao corpo humano. O comentário da personagem é expresso por meio de uma linguagem poética, que permite apreciações e níveis de interpretação múltiplos. De qualquer forma, os “*ojos viciosos insertados en una cabeza inquieta*” aduzem a uma gama de imagens que, se não sombrias, são ao menos perturbadoras. É possível entender que, pertencentes a uma cabeça inquieta, tais olhos têm o vício de perscrutar mentes e almas daqueles que vagam pelo deserto. Em outras palavras, a casa torna-se vivificada e é como se ela observasse os transeuntes do deserto.

Sendo assim, simultaneamente, o ambiente das narrativas por vezes precipitam os enigmas que se sobrepõem continuamente nos enredos, e ainda, delatam aquelas que regem tais mistérios: Aura-Consuelo, Emérita, Zenaida, Serena e Calixta, personagens que consideramos bruxas sob nossa perspectiva de análise.

Quando Felipe é introduzido nos aposentos da anciã Consuelo, a caracterização de uma atmosfera de escuridão – que não permite a distinção entre dia e noite – faz com que não seja dada a devida importância à presença da coelha que habita a mesma cama que a anfitriã da casa.

Conforme descobrimos posteriormente o nome do animal é Saga, que significa feiticeira, adivinha e/ou aquela que faz encantos ou malefícios.

Com o desenvolvimento da trama é possível identificar que a coelha é, na verdade, um animal doméstico mediador entre duas esferas, a do real e a do sobrenatural. Ela é aquilo que se designa como um animal familiar, companhia típica das bruxas – tal qual os gatos pretos – e servirá Consuelo em seu propósito de produzir um espectro que irá cativar Felipe: Aura.

De acordo com Manuel Durán (1973, p.93):

Confusión entre lo humano y lo animal, y poco más tarde el conejo huye y la anciana exclama: ‘Volverá’. Pero quien vuelve no es el conejo, sino la joven y radiante Aura. En este momento ya tenemos, o podríamos tener, una serie de datos: si pensáramos en la magia, en la brujería como marco de la obra, veríamos en seguida que si la vieja es una bruja y el conejo es un animal familiar, le servirá de intermediario para sus brujerías, y podrá transformarse en una persona irreal, proyección de la voluntad y de los deseos de la bruja. Aura reaparece en lugar del conejo, luego Aura es de algún modo el resultado de una transformación hecha posible por el conejo, dominado por una fuerza mágica. El hecho de que el héroe no acabe de ver del todo a Aura es extremadamente significativo, ya que la muchacha, construida de aire, sueños y encantos mágicos, apenas si acaba de formarse, y debe de tener los bordes blandos y como transparentes.

Sob a insígnia profética da narração em segunda pessoa, com a fuga da coelha, Consuelo anuncia “*Volverá*”, mas quem surge é Aura. Sua movimentação é provida de tanta leveza que ela parece flutuar, como adiante descreve Felipe. Em geral, ele não ouve os passos daquela que lhe é apresentada como a sobrinha da anfitriã, mas apenas o leve ruído produzido pelo tecido de sua saia verde.

Em diversas ocasiões, Aura repete exatamente os mesmos gestos que Consuelo; ambas, “*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” (FUENTES, 1994, p.50). Isso indica que o comportamento de uma está atrelado ao da outra. No decorrer da história fica mais evidente que as aparições e a atuação de Aura estão definitivamente sob o comando de Consuelo. Quer dizer, Aura pode ser considerada como um espectro que constitui um duplo da personagem de Consuelo.

O motivo mítico do duplo demarca presença em diversas civilizações desde milênios passados; há registros dele nas culturas nórdica e germânica, assim como entre os povos da América pré-colombiana e do Egito Antigo (DWORZAK, 2005, p.61).

Inserida em meio a uma série de eventos que evocam o sobrenatural, constatamos que a presença do duplo, em seus diversos formatos, constitui mais um dos recursos do fantástico na composição dos enredos.

Além disso, nesse tipo de narrativa, em que há a presença do sobrenatural, é recorrente o motivo da bruxa acompanhada por um animal familiar, que lhe presta serviços mágicos.

Em “La gata de mi madre”, Emérita aparece sempre acompanhada de sua gata Estrellita. Inclusive, há uma curiosa semelhança entre elas: ambas possuem um olho azul e o outro amarelo. Leticia, inclusive, relata que sua mãe:

Se desplazaba con dificultad de manera que la llevé hasta el baño, abrazada a la gata, y la esperé un momento. Sentí asco cuando adiviné que mi madre y su gata orinaban al mismo tiempo. Era inconfundible. Dos chorritos distintos.

Salió encorvada, abrazada a la gata (FUENTES, 2004, p.59).

Emérita mantinha o animal sempre próximo a ela, quer dizer, não se afastava da gata em nenhuma ocasião, sequer para ir ao banheiro. Ali ambas faziam até suas necessidades biológicas simultaneamente. Isso, somado à semelhança das cores características dos olhos de ambas, resulta num conjunto de fatores que estabelecem pontos de identificação entre a personagem de Emérita e Estrellita.

No entanto, não podemos considerar a interpretação de que a gata Estrellita seja um duplo de Emérita. Esse caso é diferente do que aparece em *Aura*, em que há uma perfeita simbiose entre Consuelo e seu duplo, Aura. Em “La gata de mi madre” o processo de associação entre Emérita e a Estrellita não gera dependência da gata em relação à sua dona, mas o inverso é verdadeiro. Quer dizer, as atitudes de Emérita indicam que ela não podia deixar de ser acompanhada pelo animal, pois sabemos, depois, que ele era decisivo para sua

segurança; mas, com a morte da dona, a gata continua a viver – pelo menos até que Leticia a jogue da sacada da casa para a rua.

Ora, sabidamente, os gatos são os animais considerados como preferidos das bruxas. Isso porque, supostamente, teriam uma ligação íntima com o diabo (KRAMER; SPRENGER, 2011).

Conforme registra Florencio Corona, a gata Estrellita era um “*súcubo infernal*”, “*una bestia asociada al Demonio*” que protegia Emérita dos fantasmas que rondavam sua casa (FUENTES, 2004, p.77).

No caso de *Aura*, de alguma maneira oculta, a coelha parece auxiliar Consuelo na constituição espectral de seu duplo, Aura. De acordo com Falvo (2007, p.58), o fantástico, os mitos do duplo e da feiticeira chegam a ser agentes propulsores de *Aura*.

Ressaltamos ainda que o duplo tem presença constante no sistema de crenças dos mexicanos primitivos, a exemplo de Quetzalcóatl, que é um duplo (DURÁN, 1973, p.132).

Se, por um lado, Estrellita fornece proteção à sua dona, Emérita, e ambas possuem como pontos de identificação alguns traços fenotípicos em comum, por outro lado, entendida como duplo, Aura representa uma parcela significativa do esforço de Consuelo em fustigar a morte e a ação do tempo à qual estamos todos fadados. A principal função de Aura é seduzir e cativar Felipe, até que ele, através do efeito de determinado ritual, passe a ser o general Llorente.

Segundo Shaw (2005, p.112):

En el piso de arriba sobrevive doña Consuelo, viuda de un general francés del emperador Maximiliano. Bruja arquetípica, se aprovecha de los encantos físicos de su doble (Aura) para inducir al protagonista a sellar, con la profanación de la hostia, un pacto diabólico que lo convierte en la reencarnación del difunto general.

Por sua vez, concordamos que Consuelo possa ser considerada uma bruxa arquetípica, porque são evidentes, na personagem, os traços que caracterizam tal arquétipo. A anciã prova sua capacidade de tangenciar o tempo e os acontecimentos do seu entorno de acordo com sua vontade. Utiliza-se, para isso, de fórmulas mágicas, do cultivo de plantas exóticas e de uma coelha para criar um duplo de si própria, Aura – imagem de Consuelo quando jovem, ela auxilia no objetivo de cativar Felipe e no processo de regeneração da personalidade do falecido Llorente.

Ainda que confeccionada de farinha normal ou de pão ázimo, tal qual uma hóstia, o alimento referido por Shaw (2005) tem a forma era de uma *“muñequita endeble, de trapo, rellena de una harina que se escapa por el hombro mal cosido: el rostro pintado con tinta china, el cuerpo desnudo, detallado con escasos pincelazos”* (FUENTES, 1994, p.43).

Essa caracterização do artefato, surgido à mesa em que Felipe degusta sua última refeição, é feita em meio à descrição da atitude hipnótica e sonâmbula que acaba por tomar conta dele, mas que já era há muito tempo perceptível nas atitudes de Aura e de Consuelo. Ademais, Felipe é retratado *“mirando con asco esa muñequita horrorosa que tus dedos acarician, en la que empiezas a sospechar una enfermedad secreta, un contagio. La dejas caer al suelo”* (FUENTES, 1994, p.43).

Ainda que esteja acordado, a atitude de Felipe indica um estado de letargia. A capacidade de raciocínio e de discernimento dele foi afetada, restando apenas uma diminuta percepção que lhe indica uma espécie de contágio pelo sobrenatural que se manifesta por ali.

Na sequência, uma boneca idêntica a que havia acabado de cair no chão do refeitório aparece em posse de Aura – no quarto onde ela dispõe do artefato na última vez em que faz sexo com Felipe antes de ele desvendar ser Llorente:

Tienes la bata vacía entre las manos. Aura, de cuclillas sobre la cama, coloca ese objeto contra los muslos cerrados, lo acaricia, te llama con la mano. Acaricia ese trozo de harina delgada, lo quiebra sobre sus muslos, indiferentes a las migajas que ruedan por sus caderas: te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas, llevas a la boca al mismo tiempo que ella, deglutes con dificultad: caes 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 la peluca negra, enmarañada, entreverada con lentejuela de plata. Aura se abrirá como un altar (FUENTES, 1994, p.47).

No trecho citado é perceptível a realização de um ritual que subverte diversos símbolos da tradição cristã. Trata-se de um ritual de Missa Negra, em que se profana uma hóstia, que, nesse caso, tem a forma de um boneco. Há ainda a presença de uma representação de Cristo na cor preta, pendurado como um enforcado, com vestimenta de seda vermelha, pernas abertas, as costas feridas e em sua cabeça, sobre uma peruca preta, uma coroa de urze – um tipo de planta arbustiva de folhas estreitas e flores pequenas que podem ser de várias cores.

A cena descreve que Aura primeiramente afaga e depois esfarela a hóstia entre suas pernas. Indiferente às migalhas que rodeiam seu quadril, come uma fração do alimento, pouco palatável, e o compartilha com Felipe. Em seguida, ela estende seu corpo à semelhança da imagem do Cristo preto, com os braços e pernas abertas. Conforme afirma Felipe, Aura se abre como um altar.

Desse modo, são manifestos diversos elementos que evidenciam uma subversão da missa católica. Por exemplo, em contraposição à reverência e ao beijo dado na hóstia, que precede sua partilha, representando, no catolicismo, a comunhão com o corpo de Cristo, por sua vez, Aura acaricia a hóstia, provavelmente antecipando o ato lascivo de esmigalhá-la, sentar-se em cima dela e praticar sexo em meio às migalhas.

Já a imagem do Cristo pintado ou confeccionado na cor preta, representado como um enforcado, com as pernas abertas e trajado de vermelho, também seria considerado ofensivo por qualquer cristão. Isso porque altera a caracterização de uma representação considerada sagrada pelos seguidores da doutrina. Além disso, as cores preta e vermelha são facilmente associadas ao satanismo.

Essa associação, primeiramente, forma parte da psique humana, que relaciona naturalmente a cor preta com a escuridão da noite e o vermelho com o sangue. “Desta solidez das ligações isomórficas resulta que a negrura é sempre valorizada negativamente. O diabo é quase sempre negro ou contém algum negror” (DURAND, 1997, p.92). Em segundo lugar, como podemos perceber, essa relação está pautada num longo processo, operado especialmente pelo discurso religioso cristão – e ainda hoje propagado por diversas religiões e pelos meios de comunicação – acerca das supostas associações com o diabo e suas preferências.

Com o advento da Caça às Bruxas, perseguição religiosa e social iniciada no século XV, houve um esforço maciço, metódico e truculento, por parte da Igreja católica, de sobrepujar, de uma vez por todas, as antigas religiões pagãs. No intuito de restabelecer seu domínio sobre a população, a Igreja instaurou um discurso que identificava divindades dos cultos pagãos com o diabo cristão. E inclusive, em meio a esse processo, toda mulher foi identificada como uma potencial bruxa, conforme o discurso instituído na época.

Mesmo que haja registros anteriores, a figura da bruxa arquetípica cristalizou-se e ganhou seus mais decalcados contornos diante da Inquisição. Esta foi promovida pela Igreja Católica e resultou num massacre que afetou principalmente mulheres. Foram elas as maiores

vítimas porque mais do que destituídas de suas tradicionais funções como parteiras, curandeiras e herboristas, elas passaram a ter suas vidas ditadas por novas normas de controle social, quer dizer, aquelas que sobrevivessem à perseguição inquisitorial – que consistia em coação, tortura física e psicológica, violência sexual e até pena de morte, em geral pela fogueira. Operando em conjunto com os tribunais civis, a Contra Reforma consistiu num esforço para combater o efervescente sincretismo religioso (entre cultos pagãos e católicos) e manter o controle sobre a população, especialmente no âmbito da sexualidade. As regras de conduta social e sexual que foram impostas culminaram num estrito controle sobre a mulher, rotulada como uma encarnação do mal e convencendo-se ela própria de sua malignidade (BARSTOW, 1995; GAZETTA, 2003; MUCHEMBLED, 1979).

Publicado em 1484 pelos dominicanos Henry Kramer e James Sprenger, *O Martelo das Feiticeiras* ou *Malleus Maleficarum*, propunha-se como um completo manual de caça às bruxas, uma espécie de bíblia do inquisidor:

Durante três séculos o *Malleus* foi a bíblia dos Inquisidores e esteve na banca de todos os julgamentos. Quando cessou a caça às bruxas, no século XVIII, houve grande transformação na condição feminina. A sexualidade se normatiza e as mulheres se tornam frígidas, pois orgasmo era coisa do diabo e, portanto, passível de punição. Reduzem-se exclusivamente ao âmbito doméstico, pois sua ambição também era passível de castigo. O saber feminino popular cai na clandestinidade, quando não é assimilado como próprio pelo poder médico masculino já solidificado. As mulheres não têm mais acesso ao estudo como na Idade Média e passam a transmitir voluntariamente a seus filhos valores patriarcais já então totalmente introjetados por elas (MURARO, 2011, p.16).

A associação da transgressão sexual à transgressão da fé, numa sociedade fundamentalmente teocrática, constituiu um ponto de apoio fundamental, tanto para as ideias pregadas no *Malleus*, quanto à própria Inquisição. Entre outras significativas mudanças comportamentais influenciadas pelo advento da Inquisição (e que se estendem após o período), podemos citar a condição feminina de ter, necessariamente, que ser tutelada por um homem ao longo de toda a sua vida, quer seja o pai, marido ou filho(s).

A referência ao maior acesso das mulheres ao estudo na Idade Média, acima citada, não diz respeito necessariamente àquele ensino formal ofertado em certos locais pelas escolas, mas ao conhecimento transmitido entre mulheres acerca da saúde humana e dos ciclos que regem o corpo feminino. Assim, houve um interdito das práticas rudimentares de contracepção e outras ligadas à sexualidade e à saúde.

O Martelo das Feiticeiras, através de suas teses centrais, revela uma profunda misoginia ao considerar toda e qualquer mulher uma bruxa em potencial, pois, sendo filhas de Eva, todas as mulheres são pecadoras e responsáveis pela introdução e pela propagação do mal no mundo e, portanto, devem ser vigiadas, controladas, tuteladas e punidas por qualquer desvio de conduta.

Além da persistente dicotomia entre discurso cristão *versus* discurso pagão – que às vezes mais destaca do que desvaloriza aquilo que pretende abolir, ou seja, tudo o que não é cristão – outra estridência do livro *Malleus Maleficarum* é a incoerência entre os supremos poder e bondade de Deus frente à permissão dada por ele mesmo para que o Diabo tente e aflija os homens, inclusive, com o auxílio das mulheres.

Interessa-nos ainda frisar que, no contexto da Inquisição, *O Martelo das Feiticeiras* foi decisivo na destituição das mulheres das funções desempenhadas por elas até aquele momento e nas quais elas estavam conquistando destaque, tais como os papéis de parteira, médica, curandeira, farmacêutica, boticária, herborista, benzedeira, vidente, proprietária rural, concubina, taberneira, entre muitos outros exemplos.

Para Barstow (1995) tais atividades exercidas pelas mulheres não as tornavam possuidoras de exorbitantes poderes (nas esferas econômica e política), mas foi suficiente para serem temidas, e por conseguinte, perseguidas.

De acordo com Muraro (2011, p.16) *O Martelo das Feiticeiras* é a “testemunha mais importante da estrutura do patriarcado e de como esta estrutura funciona concretamente sobre a repressão da mulher e do prazer”.

Ainda que as raízes do patriarcado e da repressão ao feminino sejam muito mais profundas e até anteriores à Idade Média, a Inquisição configurou-se como um acontecimento e decisivo para os rumos da humanidade. Isso porque condensou e reforçou novamente os laços de dominação masculina – que podem ter sido ameaçados e/ou afrouxados diante das tantas funções desempenhadas pelas mulheres no âmbito da saúde, sexualidade e natalidade. Há ainda que se considerar os aspectos políticos e econômicos que envolviam as denúncias de bruxaria e heresia. Nesse quesito estão inseridas as disputas por poder, bens e terras. Anciãs, viúvas e mulheres solitárias, por exemplo, certamente tinham desvantagens consideráveis, por serem mais suscetíveis às acusações de bruxaria. E, ainda que os homens também pudessem ser acusados de bruxaria, eles muito mais raramente o eram do que as mulheres (BARSTOW, 1995).

Partimos do princípio de que a literatura, bem como as artes em geral, se utiliza, entre outros, de elementos que povoam o imaginário coletivo, a história das sociedades e a cultura humana como um todo.

Sendo assim, ao tratar do arquétipo da bruxa em literatura fantástica, há que se considerar toda a engrenagem de um longo processo histórico que afeta tanto o imaginário coletivo, quanto a sociedade como um todo, especialmente no que diz respeito às relações estabelecidas entre os homens e as mulheres.

De acordo com Eisler (1996, p.13-14):

Além disso, como na história de Eva provocando a Queda da humanidade e o *Malleus Maleficarum* (livro consagrado pela Igreja do século XV como manual dos caçadores de bruxas), a mulher é uma criatura pecadora, “carnal”, que só serve para a procriação, para prover o homem de filhos. Portanto, a mulher, junto com a sexualidade humana, deve ser severamente, na verdade violentamente, controlada.

No mito bíblico adâmico, Eva sucumbe à tentação da serpente e prova o fruto proibido, da árvore do conhecimento. Ainda que Adão tenha aceitado a oferta de Eva e também tenha comido o fruto, apenas ela é responsabilizada pela Queda. Essa culpa foi rememorada pelos inquisidores do Santo Ofício, e a punição das filhas de Eva, reivindicado. Isso significou o cerceamento da mulher e da sexualidade humana, através de truculência, sadismo e execuções pela fogueira.

As heranças desse passado histórico da humanidade ecoam no imaginário coletivo e consequentemente, na literatura. Isso pode ser aprofundado, inclusive, com base em *Aura* e *Inquieta Compañía*, pois se trata de narrativas que encerram conteúdos arquetípicos relacionados à imagem da bruxa, tais como seu disfarce temporário em moça bonita (*Aura*), e o animal encantado de uma velha esquisita (“La gata de mi madre”), entre outros exemplos.

Diante disso, um aspecto importante que nos interessa apontar é o sincretismo religioso presente em determinadas narrativas. “Calixta Brand” apresenta uma analogia com um relato do catolicismo, conforme veremos adiante. E, algumas das personagens femininas do *corpus* encarnam o arquétipo da bruxa e, simultaneamente, manifestam a crença na religião católica. Tomemos como exemplo o seguinte trecho de “La gata de mi madre”, narrado por Leticia, em um diálogo com Florencio:

Mi madre parecía una vieja tiránica, grosera, frágil. No. Esto me lo dice él. Era muy fuerte. Su fe era auténtica. Era capaz de matar por su fe. Una cosa

era la apariencia de su vida cristiana superficial y hasta grotesca, y otra la realidad profunda de su relación con Dios.

– Eras su hija. ¿Nunca te diste cuenta de algo tan claro?

Negué con la cabeza perpetuamente baja.

– Tu madre se disfrazaba detrás de su beatería y su intolerancia. Pero nosotros – Guadalupe y yo – no podíamos vencerla. Bajo la superficie tenía la voluntad de la fe. Era invencible por eso. Era sagaz. Se hacía acompañar de una bestia asociada al Demonio. Su gata Estrellita era un súcubo infernal que la protegía de nosotros.

– ¿Mamá los conocía a ustedes?

– No. Nos sospechaba. Se pertrechaba con nuestras propias armas. Nos obligaba a escondernos, a espiarla, a fingir. La farsa de la Guadalupe la venció. Entendió que nosotros entendíamos y sólo esperábamos. Su fe era sobrenatural, mágica. Se defendía con las armas del Diablo (FUENTES, 2004, p.77).

Desde o início da história, a caracterização de Emérita era demarcada pelo seu caráter hermético e carrancudo, a imposição de seu modo de vida sisudo e recôndito à filha, seu desprezo pela criada Guadalupe e seu apego à gata Estrellita, além do seu contentamento por viver próximo à Basílica da Virgem de Guadalupe.

Assim, o retrato de Emérita como uma mulher portadora de uma fé autêntica e que vivenciava uma profunda relação com Deus, contrasta com a superficialidade da devoção que poderíamos atribuir a ela, devido a suas atitudes ambíguas, tal como o afeto desmesurado por um animal, em oposição aos maus tratos dispensados à criada. Ou ainda, pela condição imposta à filha para que recebesse sua herança: casar-se com o advogado Pérez, “*un sesentón alto, flaco, tieso y más ciego que un murciélago*” (FUENTES, 2004, p.47), ainda que isso causasse desgosto a Leticia.

As informações trazidas por Florencio a respeito de Emérita contemplam uma nova perspectiva na interpretação do caráter e da conduta da personagem. Passamos a conjecturar se a imposição de Emérita quanto ao casamento da filha com o advogado não seria um esforço de prevenir um sofrimento ainda maior. Isso porque, com a morte da mãe, Leticia viria a ficar desamparada, tanto frente à espreita dos fantasmas, quanto no aspecto da convenção social.

Além disso, a noção de que Emérita tinha uma relação verdadeira com Deus, e ainda, uma fé sobrenatural, mágica e autêntica se contradiz e com uso das armas do Diabo em sua defesa, que seria, no caso, sua associação à gata Estrellita. Isso porque nos preceitos da moral cristã, a fé e o cumprimento dos dez mandamentos bastam como garantia de salvação – observadas essas normas, o que acontecesse seria desígnio de Deus e deveria ser aceito.

Ademais, “não matarás” consiste em um dos dez mandamentos e, através de Florencio, sabemos que Emérita assassinou o próprio marido e depois o enterrou na sala. Quer dizer, essa sequência de atos criminosos evidencia que ela não segue à risca a conduta estipulada pelo cristianismo.

Dessa forma, a personagem de Emérita apresenta uma ambiguidade. Isso porque ela transita entre o sagrado e o profano, relacionando-se com Deus católico e também com o Diabo. Emérita tem devoção pelo cristianismo, ao mesmo tempo em que transgredir a referida doutrina, matando um ser humano e se fazendo acompanhar por uma gata como meio de obter proteção – isso, considerando-se a superstição de que tal animal é representante do diabo na terra, assim como o bode (MUCHEMBLED, 2001, 1979).

De acordo com Muñoz-Basols (2003, p.197):

El gato ha sido siempre el animal predilecto de la bruja, lo ha tenido como su demonio familiar más próximo, y en la tradición ha llegado a simbolizar la encarnación misma de Satanás. Una sola ojeada (hojeada) a los innumerables expedientes y a las actas en torno a la hechicería, comprueba que varias de las brujas sentían una fuerte atracción por este animal.

No fragmento, a referência aos gatos como animais preferidos das bruxas é reiterada. A tradição de que tais animais sejam representantes infernais forma parte, pelo menos, do ideário ocidental, bem como consta no *Malleus Maleficarum* (KRAMER; SPRENGER, 2011) e em diversos outros documentos que registraram audiências, reuniões e cerimônias pautadas no assunto da bruxaria. De fato, o texto literário em questão retoma a crença de que os gatos são aliados do diabo e que eles oferecem proteção especial aos aliados das trevas.

Através da gata da cor branca, que, segundo crenças populares, representa a magia de banimento e proteção, Emérita relacionava-se com o sobrenatural a fim de garantir amparo contra um mal que ela desconfiava rondar sua casa. Por fim, suas suspeitas se confirmaram, pois numerosos fantasmas de judeus, muçulmanos e índios queimados pela Inquisição no Auto de Fé de 1649 dominaram sua casa e aprisionaram Leticia.

Sendo assim, a despeito do sincretismo religioso, consideramos que Emérita enquadra-se na categoria de bruxa arquetípica por tratar-se de uma personagem misteriosa, possuidora de saberes ocultos e que opera o apotropismo, evitando durante longo período a possessão pelos fantasmas.

A filha de Emérita, no entanto, não apresenta as mesmas potencialidades que a mãe e sucumbe à dominação fantasmagórica. Prisioneira, Leticia relata:

Me obligan a hacer la limpieza. Me dan de comer carnes crudas de animales desconocidos. Bailan desnudos en el patio bajo las granizadas. A veces él se afeita completamente pero al poco tiempo vuelve a tener vello de animal en todas partes. Ella nunca se quita el manto virginal ni el sambenito SOY LA MUJER ANÓMALA (FUENTES, 2004, p.77).

Diante desse relato, notamos o processo de animalização de Florencio, que nos primeiros dias após ter casado com Leticia tratava de depilar-se por completo constantemente. Mesmo assim, logo seu corpo era tomado por uma densa penugem. Agora, que havia se revelado como um ser sobrenatural, ele pouco insistia em dominar o crescimento de seu tecido felpudo. Inclusive, ele também é retratado “*todo verde, cubierto de ramas y hojas que salen de sus orejas pero no logran esconder el bosque de vello animal, renacido en todo su cuerpo tan esmeradamente rasurado*” (FUENTES, 2004, p.75). E, além disso, passa a ter o hálito sulfuroso – tal qual se acredita que tenha o diabo (MUCHEMBLED, 2001).

Além disso, a dieta oferecida à prisioneira – e da qual talvez compartilhem os fantasmas – consiste em carnes cruas de animais desconhecidos. Junto à dança realizada sob granizos, podemos considerar a possibilidade de tratar-se de algum tipo de ritual satânico.

No trecho citado, Florencio dança com Guadalupe, a índia que havia trabalhado na casa de Emérita e que desaparecera sem dar explicações. Vestida com o manto da padroeira do México, representando a Virgem de Guadalupe, numa noite de procissão a índia faz um gesto obsceno para insultar Emérita, que, fulminada pelo ódio, morre.

Posteriormente à morte de Emérita, desencadeia-se a possessão e torna-se manifesto que a índia Guadalupe formava parte desse grupo de fantasmas. No século XVII, ela havia sido condenada à fogueira inquisitorial, juntamente com Florencio. De regresso à casa que era deles, Guadalupe passa a usar constantemente o sambenito com a inscrição “*Soy la mujer anómala*”, sobreposto ao manto festivo sacro de Virgem Maria.

O sambenito é uma espécie de vestimenta em forma de saco que se enfiava pela cabeça e vestia aos condenados nos Autos de fé. Aquele trajado por Guadalupe, continha a dita inscrição, que consta a designação da virgem Maria pelos satanistas, conforme aparece, por exemplo, no *Malleus Maleficarum* (KRAMER; SPRENGER, 2011).

Em seguida, prossegue Leticia:

Él a veces se acerca a mí, sobre todo cuando estoy humillada fregando el piso, y me explica a medias algunas cosas. Él y ella andan rondando esta casa desde el Auto de Fe de 1649. Entran y salen. No depende de ellos. A

veces hay fuerzas que no los dejan entrar. Otras veces, hay debilidades fácilmente vencibles (FUENTES, 2004, p.77).

São expostos por Florencio alguns pormenores do encaço fantasmagórico. Ele conta a Leticia que se tratava dos perseguidos e condenados às fogueiras do Auto da Fé de 1649, no México – o maior Auto de Fé realizado no país e, segundo alguns autores, na América Latina (BOJORQUEZ, 1992, p.95).

Em meio a essa situação, Leticia deixa transparecer sua angústia e confusão diante dos acontecimentos quando manifesta que “*Allí están los dos, Florencio mi marido y Guadalupe La Chapetes. Me miran. Se abrazan. Se besan sólo para humillarme. No. Me equivoco. Avanzan tomados de las manos al centro del patio donde las llamas arden*” (FUENTES, 2004, p.75). Em outras palavras, sua hesitação é mais acentuada em alguns momentos do que em outros, pois, algumas vezes ela duvida do que presencia, e em outras, fica desolada e considera que os fantasmas “*Aparecen. Desaparecen. Se ven en la oscuridad. La luz del día los vuelve invisibles. Pero yo sé que siempre están allí*” (FUENTES, 2004, p.77). Quer dizer, Leticia afirma que pode ver os fantasmas na escuridão da noite, mas duvida da ausência deles à luz do dia, e ainda que não os veja, acredita que estão observando-a. Por sua vez, resulta intrigante que mesmo sendo vigiada ela tenha, supostamente, conseguido tempo e condições para escrever tão longa e detalhada história, e ainda, conseguido jogar pela fresta da sacada o seu relato, sem ser percebida. Com isso, mais uma vez estamos diante do inexplicável, da hesitação e do amálgama dos mundos do sobrenatural e do real que fundamentam o fantástico.

O fantasma de Florencio relata ainda que, vez por outra, quando lhes acabavam as forças, eram obrigados a saírem de cena por um tempo, mas eles persistiam em suas artimanhas até que fosse possível retornar. Aliás, ele justifica que Leticia era mantida como prisioneira para que ela ateasse fogo nele e em Guadalupe. Isso fazia com que regressassem à forma vigorosa, purificados – não apenas ambos, mas todos os numerosos fantasmas que ali estavam presos por toda a eternidade, sob a forma de ratos (FUENTES, 2004, p.78- 80).

Resta ainda atentarmos à ênfase dada, na história, ao fogo como elemento de purificação. Dia após dia o casal de fantasmas devia ser queimado, para a perpetuação, de si mesmos, e de toda a coletividade da qual faziam parte. De acordo com Durand (1997, p.331) é “o fogo o elemento sacrificial por excelência, aquele que confere ao sacrificado a destruição total, alba das totais regenerações. Estes costumes vêm inscrever-se na grande constelação dramática da morte seguida da ressurreição”.

Sabemos que Florencio e Guadalupe haviam sido amantes quando vivos, e mesmo após a morte, seguiam juntos, dançando nus pela casa e oferecendo-se em sacrifício pela continuidade do grupo a que pertenciam.

Essa prévia para o rito sacrificial estabelecida com a dança, presente em determinadas culturas, tem conotação erótica. Segundo Durand (1997, p.336, grifo nosso):

Erótica não só no sentido de que numerosas danças são diretamente uma preparação ou um substituto do ato de amor, como também porque a dança ritual desempenha sempre um papel preponderante nas cerimônias solenes e cíclicas que têm por finalidade assegurar a fecundidade e sobretudo a *perenidade do grupo social no tempo*.

Interessa-nos, especialmente, o aspecto da dança como intuito de assegurar a continuidade do grupo, e que deve ser executada periodicamente. Pois, é exatamente isso que vemos retratado na narrativa em pauta, aliado, é claro, ao fogo como elemento de purificação. Sacralizados, ambos os elementos, o fogo e a dança, viabilizam a estabilidade almejada pelo grupo de fantasmas.

Conforme Durand (1997, p.328-336) existe uma associação do fogo à fricção rítmica da dança, que além de poder ser relacionada ao sexo, tem parentesco com os ritos sacrificiais. Como exemplo o autor cita Quetzalcoatl, deus que se sacrificou em uma fogueira para originar o Sol e a Vênus, e o deus Macuilxochtil, que rege a aurora e a primavera, mas também os jogos, a música, a dança e o amor. Nesse entorno estaria encerrada a constelação dramática da morte seguida da ressurreição.

Como podemos observar, os conteúdos pertencentes aos mitos e ao imaginário são evidenciados em determinados episódios das histórias. Por sua vez, o sobrenatural, nas narrativas de que tratamos, estabelece uma relação com a sacralidade que circunda a ritualização presente em algumas cenas. Isso porque os rituais precipitam transmutações inexplicáveis, tais como o regresso dos fantasmas de “La gata de mi madre”, ou ainda, o restabelecimento da personalidade de Llorente em *Aura*. Encontramos paralelos com essa característica, por exemplo, em “La bella durmiente”.

Vimos que, em *Aura*, o sobrenatural é preponderante no episódio do ritual da missa negra, mas ele também se faz evidente nos ritos de sacrifício dos gatos e de um bode. Inclusive, em uma das cenas Consuelo faz imprecações e gesticula fervorosamente aos pés de um altar composto de imagens de arcanjos, anjos caídos, santos, demônios torturando condenados e vísceras conservadas em frascos de álcool (FUENTES, 1994, p.24-25).

Conforme Manuel Durán (1973, p.98):

Pues el amor de Aura por Felipe es tan difícil, tan exasperadamente intenso, que necesita renovar sus fuerzas constantemente: no sólo a base de sacrificios, sino también gracias a una constante colaboración con las fuerzas demoníacas: y el precio que hay que pagar por su ayuda es la profanación, el sacrilegio. La sangre del animal sacrificado parece dar nueva vida a la persona que lleva a cabo el sacrificio: el paralelo con los ritos aztecas es indiscutible, mientras que las profanaciones y los sacrilegios, que también abundan en las novelas de Fuentes, parecen proceder de la tradición europea medieval y moderna: pactos con el demonio, blasfemias del Marqués de Sade, en ambos casos dentro de la tradición cristiana y en rebelión, al mismo tiempo, contra esa tradición.

De acordo com a interpretação do autor, Aura necessita renovar constantemente a vitalidade através de sua cooperação com as forças malignas, o que envolve a profanação, o sacrilégio e o sacrifício animal – que, supostamente, revigora aquele que realiza o sacrifício. Com isso, simultaneamente, são estabelecidas conexões com a tradição cristã, subvertida, e ainda, com a religiosidade asteca.

A personagem realiza uma série de rituais considerados satânicos – semelhantes aos descritos no *Malleus Maleficarum* como práticas das bruxas – subvertendo diversos elementos sagrados para a tradição cristã. Ao mesmo tempo, na narrativa em pauta, esses eventos estabelecem uma relação com os ritos sacrificiais supostamente presentes entre os astecas. Sendo assim, os eventos da narrativa conectam-se com o oculto e o sagrado – nem que seja às avessas – e colaboram com a irrupção do sobrenatural, e desse modo, auxiliam na constituição do fantástico.

Inclusive, em *Aura*, a relação sexual praticada em meio aos farelos de hóstia representa a profanação de um artefato sacro da doutrina cristã e, após a consumação desse ato sexual específico, Felipe personifica Llorente.

Por sua vez, em “La bella durmiente” Alberta apenas pode ser despertada através do contato de sua pele com a do médico. Ela acorda completamente somente quando eles praticam sexo. Assim, na narrativa em questão pode-se considerar que, de certo modo, há uma ritualização do sexo, bem como sua sobrenaturalização. Isso porque o ciclo mortuário narrado depende da repetição periódica do ato sexual para que Alberta seja trazida de volta à consciência, pelo médico – o que desafia os critérios da razão.

Anteriormente, insistimos no caráter cíclico da narração feita por Alberta, a repetição incessante e periódica de uma mesma história, ao longo de um período de, pelo menos, 30

anos. Vimos que, além disso, nessa narrativa de Fuentes, os limiares entre os domínios dos mortos e dos vivos torna-se cada vez mais confuso. A passagem do cemitério, ainda que breve, laureia o momento da verificação de que, ao menos duas das personagens dessa história estão mortas, Alberta e Georg – e, há muito tempo. Com isso, temos o estabelecimento de dois mundos, o dos vivos e o dos mortos.

Em meio a isso tudo, é possível traçar, inclusive, um paralelo entre a personagem de Alberta e a de Scherazade – a narradora do *Livro das mil e uma noites* (2005). Nesse livro, conta-se que, tendo sido traído certa vez, o rei decidiu que desposaria diariamente uma entre as mais belas donzelas do reino, que no amanhecer seguinte às núpcias, seria executada. Scherazade, tendo sido escolhida e obrigada a casar-se com dito soberano, para escapar à condenação contava histórias infinitas ao esposo, com o cuidado de criar um entrave na trama justamente quando o amanhecer se aproximava, aguçando a curiosidade do rei, que adiava a execução.

As histórias que compõem o referido livro formam parte da tradição árabe e, como foram sendo agregadas ao longo de muitos séculos, suas versões variam. Além disso, tais narrativas expressam a visão islâmica acerca do amor e do erotismo. A imagem sedutora de Scherazade mostra-se fortemente presente nas obras de diversos poetas orientais, comprovando que ela permeia o imaginário coletivo (OMRAN-UNIPLI, 2010, p.27-28).

De acordo com Omran-Unipli (2010), erotismo, sexo, prazer e amor formam parte desse ideário que circunda a narradora do *Livro das mil e uma noites*. Emblema do mito dos poderes femininos, Scherazade representa a mulher como fonte de prazer, como esperança de felicidade eterna, e também como a perdição masculina. “Assim, a presença da voz feminina na literatura de língua árabe é capaz de seduzir e de acender o mais adormecido dos desejos masculinos” (OMRAN-UNIPLI, 2010, p.28-29).

De uma maneira muito específica, essa capacidade de sedução feminina é explorada na caracterização de Alberta. Ainda que esteja inerte em princípio, gélida, o médico sente-se intensamente atraído por ela.

Mis sensaciones eran como la corriente alterna en electricidad. Por momentos acariciaba un cuerpo ardiente, convulso, que clamaba amor. Ya no había duda, era mujer, era dueña de una piel más blanca que su rostro sombrío, como si la cara hubiese estado expuesta a un sol inclemente y el cuerpo sólo conociese la sombra. Quizá porque las zonas oscuras de la piel - los pezones grandes, redondos como monedas olvidadas en el fondo de una cueva, el vello negro ascendiendo hasta cerca del ombligo - eran tan

sombrías que iluminaban el resto del cuerpo tendido, excitante y vivo cuando yo lo tocaba, exangüe apenas lo abandonaba (FUENTES, 2004, p.179).

O trecho acima ilustra as impressões e sensações tidas pelo médico diante de Alberta. À primeira vista, ele até duvidou tratar-se de uma mulher, por ela estar quase completamente oculta em meio às roupas de cama. Quando desvenda todas as partes do corpo dela, o médico fica extasiado e é tomado por um arrebatamento comparável a uma corrente elétrica.

Já o curioso contraste entre a cor do rosto e a do corpo de Alberta é justificado por Georg como efeito da extrema escuridão dos pelos dela em oposição ao tom alvo da pele. O caráter sombrio da personagem feminina fica reiterado na comparação dos bicos dos seios dela com moedas esquecidas no fundo de uma caverna – imagem fúnebre, e ao mesmo tempo uterina, que logo é apaziguada pela atribuição do adjetivo “vivo” ao corpo da mulher. Na sequência, conforme relata Georg:

Me desnudé rápidamente, abracé a la mujer, consigné el palpito acelerado de su sangre, el revivir de su piel entera, froté con placer mi pene erecto contra la selva de su pubis, ella gimió, yo penetré su sexo con fuerza, con temblor, hasta lo más hondo y escondido de la vagina, sintiendo cómo mis pelos frotando contra su clitoris la excitaban fuera de todo control, tomando cuidado de que sólo el vello, como ala de pájaro, tocara la intimidad de su placer, tan externo como profundo era el mío (FUENTES, 2004, p.179).

Se analisada à luz da moral, da ética e de nossas leis, essa cena seria considerada um crime. Isso porque Alberta estava inconsciente e sob os cuidados médicos de Georg, quando ele resolve ter relações sexuais com ela.

Além disso, como podemos perceber, a cena retrata uma hiperestesia sexual atribuída a Alberta por Georg, expressa na descrição exagerada do tamanho e das formas das partes íntimas dela – a exemplo da designação de “selva” para um púbis que teria o formato de asa de pássaro e que talvez quase chegasse a comunicar-se com o umbigo da mulher, e como se não bastasse, seria possuidora de uma vagina que além de profunda teria recantos escondidos.

A atribuição de uma erotização extrema ao corpo feminino comunica um excesso. E, “Certamente o excesso se pode dirigir tanto para a virtude como para o pecado; mas com o Anjo em baixa, o exagero para o mal impressiona mais, e o mal é sempre o sexo” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.173).

Alberta, ainda que esteja inconsciente – e morta – exerce um poder de sedução avassalador sobre Georg. Saberemos, posteriormente, que ela carrega um fardo. Em “La bella

durmiente” ao invés de utilizar-se da narração de histórias em favor da preservação da própria vida – como teria feito Scherazade – Alberta, já morta, narra repetidamente uma mesma história em prol de salvar-se “*de una muerte cada noche gracias a la voz de una mujer que murió hace treinta años*” (FUENTES, 2004, p.200). Uma vez mais, a linguagem poética fuentiana, aliada à sucessão de incertezas estabelecida pelo discurso fantástico impede-nos de afirmar seguramente o que tal fragmento pode literalmente significar. Sendo assim, um enigma fica instaurado, pois são insondáveis os mistérios que circundam as personagens.

Scherazade, a cada noite cuida de salvar a própria vida contando diversas histórias para um rei ensandecido, e com isso, posterga sua execução. Alberta, noite após noite, por motivos ocultos, repete uma mesma história, a de Emil Baur, que “*en verdad nadie sabe quién es – o qué es*” (FUENTES, 2004, p.157).

Assim como outras personagens do *corpus*, Baur é enigmático. Ainda que seja retratado como um ancião decrépito e em estado de “*ruina humana*” (FUENTES, 2004, p.165), ele consegue manter Alberta sob sua supervisão, e ainda, atrair periodicamente o médico Georg para a sua casa, para depois conscientizá-lo de sua condição de fantasma. As três personagens desempenham seus respectivos papéis na repetitiva história fantasmagórica iniciada quando Baur decide trazer os cadáveres de Alberta e de Georg da Alemanha para o México.

É importante salientar que Alberta, pelos dados fornecidos pela narrativa, parece que tanto é a esposa de Baur, quanto o fantasma de uma mulher que, em vida, foi amparada pelo médico Georg von Reiter – também o causador de sua morte.

Pode-se considerar que essa ambivalência da personagem feminina é ilustrada nos questionamentos que o médico faz a si mesmo, diante da paciente:

¿Pude pensar, para mi vergüenza y horror, que ese cuerpo de mujer vivía dos momentos separados pero contiguos, instantáneos aunque sucesivos, como una luz eléctrica que se enciende y se apaga sin tregua? ¿Que uno de esos momentos era el de la vida y el otro el de la muerte? ¿Y que esta misma, la muerte, alternaba en Alberta el fallecimiento somático, el cuerpo sin vida ya y la muerte molecular, en la que los tejidos y células siguen respondiendo a estímulos externos por cierto tiempo? (FUENTES, 2004, p.179).

O trecho acima evidencia a hesitação de Georg frente ao estado de Alberta, que para ele parece oscilar, sucessivamente, entre de a vida e a morte. Essas considerações sobre a personagem feminina, cuja existência é comparada ao acender e apagar instantâneo

proporcionado pela luz elétrica, nos auxiliam a refletir sobre as informações trazidas pela narrativa acerca de tal personagem.

Por um lado, na Alemanha, Alberta, por ser uma menonita⁷, foi feita prisioneira dos campos de concentração nazistas e durante certo tempo foi protegida por Georg.

Por outro lado, no México, Alberta, a menonita, foi retirada da comunidade em que vivia para casar-se com Emil Baur e depois disso nunca mais saiu de seu quarto – por décadas.

Se Alberta é apenas uma, ela talvez passe a eternidade como prisioneira de Baur, e em permanente expectativa pelo retorno do fantasma de Georg, que parece ser o único capaz de fazê-la recobrar a consciência e levá-la dali, conforme ilustra a passagem cena final da narrativa.

Parece-nos improvável que haja duas Albertas, menonitas, por conta de vários pontos de intersecção entre aquela que seria a esposa de Baur e aquela que seria a amante de Georg.

Ainda assim, há um momento em que é evidenciada uma disjunção, ao menos, entre a narradora e a personagem de Alberta. Isso porque enquanto ruma sem destino para mais adentro do deserto de Chihuahua, acompanhada de Georg, Alberta, simultaneamente, relata que observa essa mesma cena da janela do casarão de seu esposo, Baur. Em outras palavras, o episódio narrado por último, longe de resolver os mistérios semeados ao longo de toda a história, expressa mais uma vez, uma contradição, uma perturbação da lógica e da causalidade, um conflito entre real e irreal, a razão e a desrazão dentro do universo narrativo.

Além de tratar da persistência dos mortos-vivos, quer dizer, de uma dimensão em que se logra sobrepujar a morte, na narrativa há uma fragmentação – ou uma duplicação – da personalidade de Alberta, a menonita, e até mesmo de Georg. Permanecem insondáveis as motivações e implicações desses e de outros fatos, pois estamos abordando um texto em que o sobrenatural e o inexplicável são imperativos.

Algumas relações podem ser estabelecidas entre “La bella durmiente” e “La buena compañía”. Ambas as narrativas tratam das histórias de mortos-vivos. E, assim como Georg, Alex não sabia que estava morto até determinado momento. Mas, enquanto a condição ambígua de Alberta, a menonita, fica pendente, no caso de María Serena e María Zenaida a

⁷ Sabidamente, o nazismo apregoava a pureza da raça ariana e o extermínio dos grupos não arianos, o que incluía os menonitas.

dicotomia estabelecida é estridente. É evidente a existência de dois mundos, o dos vivos e o dos mortos.

Desde o início da história é evidenciado o caráter oposto de uma tia de Alex em relação à outra. “– *Nos dividimos la sala – dijo cabizbaja la tía María Zenaida –. Ella recibe de noche. Yo de día. Déjame mostrarte tu recámara*” (FUENTES, 2004, p.89).

A associação de María Zenaida com o dia e de María Serena com a noite percorre toda a narrativa. Enquanto uma delas tem hábitos diurnos, a outra é exclusivamente noturna; uma é subalterna, recebe ordens – Zenaida – enquanto a outra, Serena, é considerada “*más inteligente*” e, segundo indícios, comanda as atitudes da irmã (FUENTES, 2004, p.95). Apesar disso, elas permanecem unidas em prol de objetivos pouco compreensíveis, mas que em suma, envolvem o ato de cativar Alex.

A díade feminina estabelecida por Zenaida e Serena é facilmente identificável às deusas lunares Selena e Hécate. Na mitologia, os aspectos menos sombrios são atribuídos à Selena, enquanto Hécate é basicamente nefasta. O dualismo entre dia e noite, bom e mau é frequentemente revisitado em literatura e também forma parte do ideário mítico-imaginário (DURAND, 1997). Assim como Alejandro, que “*Se dio cuenta en el acto de que en esta casa la normalidad estaba exiliada*” (FUENTES, 2004, p.107), comprovamos, por fim, que a normalidade está exilada nesta narrativa – bem como em todas as que compõem nosso *corpus*.

Uma série de fatores colabora com a construção do fantástico e a instauração do sobrenatural na narrativa. A iluminação da casa é feita apenas por candelabros, o que torna difícil, à noite, a percepção do ambiente e dos elementos dispostos ao redor das personagens. Há uma proibição de que Alex utilize a porta principal, interdição cercada por motivações ocultas, que em meio a outros pequenos mistérios, possibilita a experiência dos limites da razão apregoado por Bessière (1974) para o texto fantástico.

As cenas que registram a sequência de acontecimentos inexplicáveis que se sucedem desde a recusa de Alex em comer a barra de chocolate tacitamente ofertada pelas tias, até que ele ouça, por trás da porta, que estava morto – fato constatado pelas tias e que lhes causa imensa satisfação – constituem eventos que, além de anunciarem a eminência do sobrenatural, afirmam a autoridade das anciãs, Zenaida e Serena, sobre as ocorrências que as cercam. Trata-se de momentos que evidenciam o domínio das duas personagens femininas sobre tudo o que ocorre no território que a elas pertence.

O chocolate ofertado pelas tias e recusado por Alex, supostamente causa a morte do cão que teria comido a guloseima. Com isso, Alex declara que “*Un relámpago le cruzó la mente. Por más peligrosas que fuesen las calles de México, más peligrosa era la casa de las tías*” (FUENTES, 2004, p.108). Diante disso, com receio de realizar as refeições oferecidas pelas tias, Alex chega a disputar alimentos jogados em uma lata de lixo com um andarilho cego – o mesmo que foi inquirido pela polícia por conta da suspeita de envenenamento do próprio cão.

Na sequência, após ouvir que estava morto, Alex, contrariado, se dirige ao seu quarto, onde vê um pijama de menino sobre a cama, muitos brinquedos espalhados e, inclusive, uma banheira, na qual havia um pato flutuando e uma sereia que emite um canto que o faz entrar na água. Durante esse banho, ele perde todos os pelos do corpo. Aterrorizado, quando estava prestes a fugir, as tias chegam e terminam de dar banho nele. Na cena subsequente, metamorfoseado em menino, ele é colocado para dormir em um pequeno caixão localizado no porão. Em seguida, uma das tias declara: “*Ay, Alex. Hubieras comido el chocolatito. Nos hubiéramos evitado esta escena*” (FUENTES, 2004, p.118).

Segundo os episódios descritos, as tias possuíam algum plano misterioso que envolvia Alex comer o chocolate. Mas, ainda que o sobrinho não tenha “colaborado” com elas, seus objetivos, por fim, não deixaram de ser concretizados.

Sob a óptica de Durand (1997, p.237-241), tanto a involução à infância sofrida por Alex, como a transferência de seu lugar de repouso, de uma cama para um caixão, podem ser interpretadas como cenas em que se expressam imagens de intimidade, regresso e repouso fúnebre.

Sabe-se que a “assimilação dos valores mortuários ao repouso e à intimidade encontra-se também no folclore e na poesia” (DURAND, 1997, p.239). Em outras palavras, consta em distintas culturas a recorrência do isomorfismo sepulcro-berço ou o berço fúnebre.

Consideramos que, ao menos para os fantasmas de Zenaida e Serena, consta o porão como lugar de intimidade funerária e refúgio. Parece que esse lugar torna-se ainda mais agradável para elas com a companhia de Alex – transformado pelas tias em criança novamente.

Sendo assim, observamos que as personagens de María Zenaida e María Serena orquestram o trânsito entre o real e o sobrenatural na narrativa em pauta. O modo misterioso como tais personagens atuam, os interditos que impõem ao hóspede e os meios ocultos aos

quais lançam mão para atingir um objetivo – que acreditamos que seja o de transmutar e cativar Alex – nos reportam diretamente à matriz arquetípica de bruxa que estabelecemos para nosso trabalho. Pois, assim como outras personagens femininas de que tratamos, elas manipulam os acontecimentos ao seu redor, por meio de artifícios misteriosos e/ou ritualísticos.

Como podemos perceber, há vários pontos de intersecção entre as narrativas estudadas. Até o presente momento, de modo geral, enfocamos as análises das personagens femininas de nosso *corpus* sob a perspectiva de suas relações com o real e o sobrenatural, estudamos o motivo mítico do duplo, a ambiguidade forma parte de muitas dessas personagens, alguns aspectos da feminização das casas em que se situam as narrativas, os elementos ritualísticos e/ou apotropaicos que exprimem os mistérios ocultos velados pelas personagens femininas e a construção da concepção tradicional de bruxa, que se alavancou na Inquisição, fundamental na identificação da mulher como o indutor do mal no mundo.

A seguir, nossas análises estarão dirigidas aos aspectos que estabelecem a ligação da mulher com os elementos da natureza, o cultivo das plantas, os ritos de regeneração e de criação, além disso, buscaremos identificar as correlações das personagens femininas do *corpus* com as deusas da mitologia, o que servirá para identificar o perfil de mulher estabelecido no *corpus* e assim darmos um passo a mais rumo à investigação das personagens em pauta.

5.3 A PERSONAGEM DA BRUXA E AS REPRESENTAÇÕES AGRÁRIAS

Anteriormente, vimos que o estabelecimento de um diálogo com as tradições judaico-cristãs ocorre em algumas das narrativas que estudamos. Em “Calixta Brand”, a preferida de *Inquieta Compañía* por Carlos Fuentes, inclusive, há um paralelo com o mito de Lilith, fundamental na compreensão do arquétipo da bruxa.

Sicuteri (1998, p.13-111) nos relata que Lilith foi a mítica primeira mulher de Adão, não originada a partir da costela, mas do mesmo pó que ele, pelas mãos de Deus. Lilith logo reivindica ficar por cima nas posições do coito – e não por baixo, conforme estabelecido por

Adão. Porém, com a recusa dessa paridade, Lilith, enfurecida, profana o nome de Deus e se afasta.

Adão procura Deus e reclama do abandono de Lilith. A primeira companheira de Adão não admite ser relegada a condição de inferioridade e submissão e opta por viver exilada na terra dos demônios, com os quais supostamente passa a copular, gerando a quantia de cem demônios por dia. Deus, enfurecido com a transgressão, amaldiçoa Lilith, que é banida para sempre da Terra. Ela passa então a habitar permanentemente os domínios infernais. A perda de Adão é reparada com a criação de outra companheira, Eva, a partir de sua costela, pelas mãos de Deus.

Diferentemente de Lilith, a personagem de “Calixta Brand”, homônima, no entanto, não reivindica paridade com seu marido, Esteban. Contudo, é ele que se incomoda profundamente a ponto de interpretar como um ataque o fato que descobriu por acaso: Calixta produzia literatura. Para Esteban esse é um modo que sua mulher encontra para desafiá-lo e se mostrar superior a ele – mesmo que ela nunca tenha evidenciado intenções de provocar o marido ou de tornar-se escritora.

Mi odio venía de la envidia a la superioridad intelectual de mi mujer, así como de la impotencia que genera saberse inútil ante lo que nos rebasa. Antes, yo estaba reducido a quejarme por dentro y cometer pequeños actos de agravio. Ahora, ¿había llegado el momento de demostrar mi fuerza? Pero, ¿qué clase de poderes podía demostrar ante un ser sin poder alguno? Porque Calixta Brand, día con día, perdía poderes (FUENTES, 2004, p.139).

Para Esteban, a vida cotidiana havia se tornado o campo de batalha de uma guerra unilateral e até certo ponto não declarada explicitamente por ele, quer dizer, que até certo ponto ele procurava não demonstrar abertamente. Contudo, consternava-se de que a esposa se esmerasse tanto no cuidado da casa e do jardim, ao mesmo tempo em que conseguia tempo para escrever tão bem, conforme constatou pouco antes de queimar os escritos que ela havia lhe entregado após muita insistência dele.

Diante disso, percebemos que a atuação de Calixta se insere no âmbito da regeneração, do florescimento e da criação. Sob seus cuidados a casa, o jardim e todas as suas plantas prosperam. Além disso, a capacidade criativa dela é expressa na sua relação com as artes, quer seja a restauração da casa e do afresco, quer seja na produção literária.

Com isso, podemos identificar Calixta com Deméter e Prosérpina, divindades agrícolas, que expressam seu poder criador e regenerador de maneira cíclica. Assim como conta o mito, o ocaso de Deméter, na ocasião do rapto da filha Prosérpina, traz à terra infertilidade.

Igualmente, com a paralisia que acometeu Calixta, a derrocada veio tanto para ela quanto para seu jardim. *“El derrame del alféizar empezó a ocultarse detrás del crecimiento desordenado del jardín. El delicioso huerto arábigo diseñado por Calixta obedecía ahora a la ley de la naturaleza, que es la ley de la selva”*. Até mesmo o jardineiro Ponciano, que outrora se queixava que Calixta fazia todo o serviço, agora se negava a trabalhar, pois *“Dijo que el jardín estaba embrujado o algo así”* (FUENTES, 2004, p.138).

Quer dizer, sem o cuidado e o controle de Calixta, as plantas crescem em dimensões e velocidade desproporcionais, ao ponto de Ponciano afirmar que o jardim estava *“embrujado”*. Diante disso, é reiterada a ligação da personagem de Calixta com o simbolismo floral e vegetal que caracteriza a mãe terra, matiz que a aproxima de Deméter e Prosérpina, divindades telúricas de proteção e nutrição, de acordo com Durand (1993).

A enfermidade de Calixta desequilibra a ordem microcós mica do jardim. Isso muda com a chegada da personagem de Miguel Asmá, cuja *“única imperfección eran dos cicatrices hondas en la espalda”* (FUENTES, 2004, p.147). O jardineiro-enfermeiro, que gradualmente é delineado como um anjo, além de dedicar-se ao cuidado de Calixta, intervém no restabelecimento da harmonia da vegetação, fazendo com que floresçam, simultaneamente, plantas típicas das quatro estações do ano.

Conforme podemos perceber, a personagem de Calixta é ambígua, pois transita por duas instâncias, em princípio, antagônicas. Simultaneamente, ela identifica-se com determinados aspectos característicos do arquétipo da bruxa, e inclusive, conta com a proteção e o cuidado angelical.

Por um lado, vimos que a justaposição de Calixta com a bruxa arquetípica é produzida pela via do domínio floral e vegetal que a personagem orchestra, além da sua atuação em processos de criação, quer dizer, no campo das artes. Além disso, veremos adiante, que ela lança ao marido uma espécie de maldição envolvendo um retrato de si mesma.

Por outro lado, a partir de determinado momento da história, Calixta passa a ter proteção celestial. Relacionado ao amparo angelical, certo dia, um acontecimento insólito e inverso do que vivenciou Lilith se passa com Calixta. Ao contrário do desterro lilithiano,

rejuvenescida, ela ascende aos céus juntamente com Miguel Asmá – livrando-se definitivamente da opressão e até da violência sexual a que foi submetida por Esteban.

Desse modo, confirmam-se os valores da verticalidade ascensional defendidos por Eliade (1981, p.119):

Pero ya desde ahora podemos señalar la virtud consagrante de la ‘altura’. Las regiones superiores están saturadas de fuerzas sagradas. Todo lo que se acerca al cielo participa, en mayor o menor grado, de su carácter trascendente. La ‘altura’, lo ‘superior’, es asimilado a lo trascendente, a lo sobrehumano. Toda ‘ascensión’ constituye una ruptura de nivel, una transición al más allá, un exceder el espacio profano y la condición humana. Huelga decir que la ‘altura’ debe su sacralidad al carácter sagrado de las regiones atmosféricas superiores y, por tanto, en última instancia, a lo sagrado del cielo.

Conforme o fragmento apresentado, há uma virtude reconhecidamente sagrada na altura. E, sendo as regiões superiores consideradas providas de forças sagradas, tudo o que é relativo a elas é, igualmente, consagrado.

Em última análise, pode-se considerar que Calixta transcende a condição humana ao ascender aos céus. Isso porque as imagens ascensoriais estabelecem conexões com o divino, quer dizer, a altura é consagrada como virtuosa, transcendente e sobre-humana pelo imaginário humano. Assim, a ascensão de Calixta relaciona-se intimamente com o sagrado do céu.

Em relação a esse evento, inclusive, é possível estabelecer um paralelo entre a narrativa em pauta e a história da Virgem Maria. Em “Calixta Brand” há uma justaposição com a transcendência divina do imaginário mariano, ainda que deste último a assunção venha formar parte recentemente – posto que data dos anos 1950, tendo sido instituída como dogma pelo Papa Pio XII, na Constituição Apostólica *Munificentissimus Deus*.

Rememoremos ainda que a personagem de Remédios, a Bela, também ascende aos céus em *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez (1967). No caso, o acontecimento é aceito como factível e real; apenas lamentado pela tia que assiste à cena devido à perda de seus lençóis brancos, que ascendem juntamente com Remédios, arrebatados pelo vento.

De maneira díspar, a ascensão de Calixta aos céus é tomada com espanto por aqueles que observam a cena, como a cozinheira Cuca, a criada Hermenegilda e Ponciano, o jardineiro. Eles “*miraban asombrados el milagro (o lo que fuera) hasta que Miguel con*

Calixta en sus brazos desaparecieron de nuestra vista en el instante en que ella movía la mano en gesto de despedida” (FUENTES, 2004, p.153).

Diante do mistério da ascensão de Calixta, os sentimentos que Esteban, por sua vez, deixa transparecer são a contrariedade e o arrependimento: “*¿Cómo ha podido ese joven robarme mi amor? Algo de inteligencia me quedaba para juzgarme como un perfecto imbécil*”. E, após alguns instantes, ele declara: “*Lo que no puedo, deseándolo tanto, es pedirle perdón*” (FUENTES, 2004, p.153).

Quer dizer, diante da cena extraordinária as personagens manifestam um misto de credulidade e incredulidade, razão e desrazão. A sensação de assombro se mistura à aceitação de que a subida aos céus de Calixta e Miguel seja factível. Do maduro Esteban parte o lamento pela perda de seu “amor” para um jovem, evidenciando, uma vez mais, seu caráter soberbo – o que inclui a personagem julgar-se “*un perfecto imbécil*” como expressão de um derradeiro sopro de inteligência. Ou seja, contraditoriamente, Esteban, que até então somente maltratara a esposa, logo que ela se vai, a chama de “*mi amor*” e lastima sua perda.

A ascensão de Calixta aos céus, considerado um “*milagro (o lo que fuera)*”, mostra que o evento, tão incomum, é considerado inexplicável. Outros acontecimentos da mesma espécie, quer dizer, que não possuem explicação, dizem respeito às mudanças que sofrem as representações da pintura da parede da casa e o retrato de Calixta.

Havendo ou não surpresa por parte das demais personagens envolvidas na cena em pauta, é inegável a relação estabelecida com a tradição de García Marquez e o realismo mágico, e ainda, com o imaginário mítico mariano da tradição bíblica.

Entretanto, conforme apontamos, na narrativa em pauta verifica-se a hesitação e a oscilação entre aceitação e não-aceitação diante de eventos sobrenaturais, critérios que nos permitem classificá-la como fantástica, apesar do diálogo estabelecido com outras categorias. Como exemplo disso, podemos citar a momentânea consternação de Esteban ao se deparar com a face de Miguel Asmá retratada no remate espontâneo do afresco milenar em que, outrora, havia a imagem de um árabe com o rosto desfigurado e irreconhecível.

Caminé recio fuera del jardín. Entré a la casa. Algo me perturbó. El cuadro me atrajo. La imagen del árabe tocado por un turbante se había, al fin, aclarado, como si la mano de un restaurador artífice hubiese eliminado capa tras capa de arrepentimientos, hasta revelar el rostro de mirada beatífica y labios crueles, la nariz recta y la cabeza rizada asomándose sobre las orejas. Era Miguel Asmá. Ya no cabía sorprenderse. Sólo me

correspondía correr escaleras arriba, llegar a mi recámara, mirar el retrato de Calixta Brand.

La imagen de mi mujer había desaparecido. Era un puro espacio blanco, sin efigie.

Era el anuncio – lo entendí – de mi propia muerte.

Corrí a la ventana, asustado por el vuelo de las palomas en grandes bandadas blancas y grises (FUENTES, 2004, p.152).

O trânsito entre o real e o sobrenatural diante de acontecimentos insólitos é evidenciado. A perturbação de Esteban diante do quadro restaurado instantânea e misteriosamente se dilui para dar lugar a outro acontecimento interpretado pela personagem como um presságio de morte: a imagem da esposa na foto havia desaparecido. Em seguida, Esteban se assusta com o voo das aves enquanto contempla a cena da subida aos céus com a declaração “*Vi lo que me fue permitido ver*” (FUENTES, 2004, p.152).

Assim, averiguamos que há, em “Calixta Brand”, indicativos característicos do discurso fantástico, tais como o sobrenatural e inexplicável crescimento, caótico e veloz, das plantas do jardim, que estariam “*embruadas*”, assim como a própria presença e a prestação de serviços do anjo maimônide na casa de Esteban, a metamorfose e o desaparecimento da imagem que retratava Calixta, e inclusive, o surgimento de uma fonte torrencial em meio ao jardim antes extremamente árido. Em meio a isso, é possível ponderar que o conjunto da narrativa permite que ela seja considerada fantástica, conforme defende Vax (1974).

Interpretado por Esteban como um presságio de morte, o retrato de Calixta sublimara sua imagem. De maneira similar, em “La bella durmiente”, o retrato de Georg – ou de Baur – localizado à cabeceira da cama de Alberta, parece que também se transmuta. Quer dizer, Georg se reconhece na foto, mas Baur afirma ser uma imagem de si mesmo anos antes – e esse mistério não é solucionado na história.

No entanto, diferente do que acontece com o retrato de “La bella durmiente”, a transmutação do retrato de Calixta parece anunciar o cumprimento de uma profecia e/ou de um sortilégio.

‘¿Tuve derecho a casarme contigo? Lo peor hubiera sido nunca conocernos, ¿puedes admitir por lo menos esto? Y si muero antes que tú, Esteban, por favor pregúntate a ti mismo: ¿cómo quieres que yo, Calixta Brand, me aparezca en tus sueños? Si muero, mira atentamente mi retrato y registra los cambios. Te juro que muerta te dejaré mi imagen viva para que me veas envejecer como si no hubiera muerto. Y el día de tu propia muerte, mi efigie desaparecerá de la fotografía, y tú habrás desaparecido de la vida’.

Era cierto (FUENTES, 2004, p.142).

Em outras palavras, parece haver um encanto atuando sobre o retrato. Se morresse antes que o marido, a imagem de Calixta apareceria envelhecida dia após dia, conforme a passagem dos anos. E, no dia da morte de Esteban, a imagem dela desapareceria do retrato.

No ato da impreciação que é feita envolvendo o retrato, Esteban duvida de que seja “*cierta la predicción de esta bruja infame, Calixta Brand*” (FUENTES, 2004, p.142). Mas, quando a imagem do retrato desaparece, exatamente no dia da ascensão de Calixta, Esteban lembra-se do prognóstico de sua morte.

Sendo assim, verificamos que, entre a ascensão reservada à divindade feminina mais honorífica do catolicismo, a Virgem Maria, operando uma oposição ao banimento de Lilith, Calixta está situada num limiar tênue, entre bruxa e divindade. Conforme esperamos ter demonstrado, a perspectiva que a considera como bruxa, conta com elementos tais como a impreciação sobre o retrato de si mesma, o domínio sobre a criação artístico-literária, o crescimento e a regeneração vegetais. Sob a outra perspectiva, pode-se considerar a proteção angelical e a ascensão como evento que a tornaria transcendente da condição humana. Mas, acreditamos que Calixta possa conjugar ambas as possibilidades, afinal, estamos lidando com textos que se furtam à explicação lógica e à causalidade.

Falta acrescentar, ainda, que uma relação muito próxima aos mistérios que envolvem os retratos de Calixta e Georg pode ser estabelecida com os espelhos que são citados em “*La buena compañía*”.

Sabemos que muitas especulações e crendices envolvem o “misterioso” objeto capaz de refletir imagens, o espelho. Conforme é defendido por Durand (1997, p.100), “o espelho não só é processo de desdobramento das imagens do eu, e assim símbolo do duplicado tenebroso da consciência, como também se liga à coqueteria, e a água constitui, parece, o espelho imaginário”.

Desse modo, no âmbito do imaginário, o espelho está relacionado à duplicação da consciência, ao desdobramento do eu e à água, espécie de espelho primordial – posto que é um elemento que naturalmente reflete imagens.

Em “*La buena compañía*”, na iminência de ser metamorfoseado em menino, as tias de Alex retiram do quarto o espelho anteriormente disponibilizado para o sobrinho. Sendo assim, consideramos que alguma relação oculta pode existir entre o espelho e a transmutação de da personagem, que, inclusive, ocorre dentro de uma banheira cheia de água. Em outras palavras, o banho parece ter precipitado o que Durand (1997, p.100) chamou de “desdobramento das

imagens do eu”, quer dizer, a transformação de Alex, de adulto em criança, arquitetada por María Zenaida e María Serena.

Por sua vez, em “La bella durmiente”, temos a caracterização de um ambiente típico do fantástico. Além de estar situada em um velho casarão que emana neblina, a história se desenvolve em uma atmosfera provida de uma densa penumbra que contrasta com a espécie de jogo de espelhos proporcionada pelo crepúsculo desértico, como relata o médico Georg:

Rodeado del atardecer en el páramo convocaba, porque el paisaje era vacío y eterno, todas las imágenes de mi pasado, pero con un perfil que mis ojos irritados no tardaron en ubicar. Cada noticia sobre mi vida se duplicaba y hasta triplicaba en este trayecto a lo largo de un paisaje vacío que, por el hecho de serlo, podía contener todas las historias imaginables, las de la vida recordada y las de la vida olvidada, las de lo que fue y las de lo que pudo haber sido... ¿Espejismos? El diccionario los define como ilusiones ópticas. ¿Su razón? La reflexión de la luz cuando atraviesa capas de aire de densidad distinta.

Los objetos lejanos nos entregan una imagen invertida. Debajo del suelo como si se reflejasen en el agua. O arriba de ella, cuando de verdad hay agua: en el mar. Me entretuve hilando un enigma (FUENTES, 2004, p.163).

Em meio à travessia pelo deserto de Chihuahua, no México, a personagem é envolvida pelos devaneios propiciados pela paisagem crepuscular. Comparado a uma série de espelhos interpostos, as imagens suscitadas multiplicam impressões do passado e alimentam histórias imagináveis sobre a vida de que se tem lembrança e a esquecida, sobre o que foi e o que poderia ter sido. Quer dizer, passado e presente, imaginação e realidade se mesclam, se multiplicam e se confundem, engendrando enigmas e conduzindo a personagem a um estado mórbido de consciência.

Esse entrecruzamento de ideias, memórias e impressões prenuncia a transmutação de personalidade pela qual passará a personagem – de Jorge Caballero a Georg von Reiter. E, diferentemente das demais narrativas em que ocorrem metamorfoses (de personalidade ou corpóreas), não há indícios de que em “La bella durmiente” a transformação seja manipulada pela personagem feminina que protagoniza a narrativa.

Em *Aura*, “La buena compañía”, “La gata de mi madre” e até mesmo em “Calixta Brand”, as personagens femininas efetivam um protagonismo que pode ser considerado manipulador, ademais de misterioso. Os indicativos dos saberes ocultos dessas personagens, por sua vez, são identificáveis em todo o *corpus*.

Aura, por exemplo, traz como insígnia a cor verde, que está presente nas cortinas do casarão, nos olhos e nas roupas de Aura-Consuelo. Essa cor está associada à luxúria, à convenção de uma nova vida, além de simbolizar a sexualidade, a primavera e a renovação da vida (MUÑOZ-BASOLS, 2003).

E, conforme vimos, Aura, o duplo, representa o afã da bruxa Consuelo pela continuidade de sua vida com Llorente. “*Siempre vestida de verde. Siempre hermosa, incluso dentro de cien años. Tu es si fière de ta beauté; que ne ferais-tu pas pour rester toujours jeune?*” (FUENTES, 1994, p.39). Quer dizer, Consuelo, cuja preferência de cor sempre foi o verde, desde muito tempo ostentava orgulho de sua beleza e de sua juventude. Além disso, foi capaz de traçar os mais intrincados estratagemas para perpetuar sua existência e trazer de volta à vida o seu amado, Llorente.

De acordo com Durand (1997, p.223):

A cor, como a noite, reenvia-nos, assim sempre para uma espécie de feminilidade substancial. Mais uma vez, tradição romântica ou alquímica e análise psicológica convergem para evidenciar uma estrutura arquetípica, e encontram-se com a imemorial tradição religiosa.

Em outras palavras, a cor, por si mesma, remete a uma feminilidade substancial. A conservação dessa relação imaginária pode ser identificada nas tradições romântica e alquímica, na psicologia e na religião.

Aura fascina Felipe com seus olhos verdes que “*fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que solo tú puedes adivinar y desear*” (FUENTES, 1994, p.17).

No caso de *Aura*, a opção, excessiva e reiterada, pela cor verde sobredetermina a integração entre a feminilidade de Aura-Consuelo, a sexualidade, a revitalização da vida e a natureza.

Além disso, os esforços de Consuelo para alcançar seus objetivos e envolver Felipe contam com um ambiente pouquíssimo iluminado, um duplo possivelmente constituído a partir da coelha Saga, plantas misteriosas, sacrifícios de animais e outros rituais obscuros.

Segundo Durán (1973, p.93), *Aura* possui todos os elementos do fantástico e tem como técnica narrativa o *crescendo*, quer dizer, o uso do jogo de luzes, a descrição de plantas misteriosas, vozes, ruídos, alusões ao erotismo e ao amor à beira do horror e da morte.

Os aspectos da falta de iluminação e das plantas misteriosas que auxiliam na composição hermética do ambiente são prestigiados nas impressões iniciais de Felipe quando ingressa na casa de Consuelo:

El olor de la humedad, de las plantas podridas, te envolverá mientras marcas tus pasos, primero sobre las baldosas de piedra, enseguida sobre esa madera crujiente, fofa por la humedad y el encierro. Cuentas en voz baja hasta veintidós y te detienes, con la caja de fósforos entre las manos, el portafolio apretado contra las costillas. Tocas esa puerta que huele a pino viejo y húmedo; buscas una manija; terminas por empujar y sentir, ahora, un tapete bajo tus pies. Un tapete delgado, mal extendido, que te hará tropezar y darte cuenta de la nueva luz, grisácea y filtrada, que ilumina ciertos contornos (FUENTES, 1994, p.11).

Conforme o fragmento, a composição do jardim de Consuelo conta com um cheiro característico de lugares úmidos e fechados, ademais de uma vegetação putrefata. Esse odor “*espeso*” possui uma atuação soporífera sobre a personagem de Felipe (FUENTES, 1994, p.11). Impedido de acender um fósforo para iluminar seu caminho por uma voz que ecoou do interior de algum cômodo, ele é orientado a contar os degraus para situar-se em meio à escuridão da casa desconhecida.

Há semelhanças entre a cena descrita por Felipe, de *Aura*, e a relatada por Alex, de “La buena compañía”, quando adentra o porão de María Zenaida e María Serena:

Descendieron. El olor de musgo era insoportable, irrespirable. Se acumulaban los baúles de otra época. Las cajas de madera arrumbadas. La tétrica luz de esta hora de la noche. ¿Por qué no encendían la luz eléctrica? ¿Por qué lo conducían a un espacio apartado pero descombrado del sótano? (FUENTES, 2004, p.117-118).

De modo semelhante a Felipe, Alex adentra um espaço desconhecido, tomado pela escuridão e por uma vegetação pegajosa e com um cheiro parecido ao do jardim de Consuelo, quer dizer, um odor típico de locais úmidos e que permanecem longo tempo fechados. Além disso, a escuridão toma conta de ambos os lugares e não permite um arrazoamento da situação por parte das personagens masculinas, que são tomadas por um estado mórbido de consciência.

De acordo com Muñoz-Basols (2003), esse tipo de ambientação recria o enquadramento literário necessário ao fantástico. A ação passada em meio à penumbra, ou à completa escuridão, além de diluir as diferenças entre o dia e a noite, reduz significativamente a importância da luz, uma tradicional representante sensorial da racionalidade.

Vimos que quase todas as narrativas que compõem nosso *corpus* dispõem do recurso em questão, especialmente *Aura*, “La buena compañía” e “La bella durmiente”. A ambientação da história em meio às sombras não é predominante somente em “La gata de mi madre” e “Calixta Brand”. Nesta última narrativa, de modo semelhante ao que ocorre em *Aura* e em determinados momentos de “La buena Compañía”, é evidente a importância dada ao jardim e à vegetação, minuciosamente descritos:

Y detrás, el jardín. Jardín de ceibas gigantes, muros de bugambilia y pasajeros rubores de jacaranda. Y algo que nadie supo explicar: un alfaque, banco de arena en la desembocadura de un río. Sólo que aquí no desembocaba río alguno (FUENTES, 2004, p.124).

Diferentemente do jardim de raízes podres e plantas desconhecidas de Consuelo e da vegetação fétida observada em “La buena compañía”, as plantas do jardim dos Durán-Mendizábal são convidativas, contando com por árvores frondosas e mistérios intrincados, tais como o banco de areia existente onde não consta ter havido jamais um rio, mas que em determinado momento passa a verter água vigorosamente.

Nossa insistência quanto à vegetação retratada nas narrativas tem como fundamento a noção de que um aspecto relevante do arquétipo da bruxa diz respeito à sólida relação estabelecida pelas bruxas com os elementos da natureza. Nossas personagens femininas, em geral, expressam essa característica.

Conforme vimos, as tias fantasmas de “La buena compañía” dormem em caixões situados em um porão tomado por musgos e pela umidade.

Acrescentemos ainda que Calixta parece reger o ciclo de vida das plantas de seu jardim, e quando ela adocece, o crescimento da vegetação é desordenado e passa a ser selvagem.

Por sua vez, Consuelo cultiva plantas exóticas, de “*perfume adormecedor y espeso*”, “*plantas de sombra*” que outrora despertaram a curiosidade do capitão Llorente – segundo registros deixados por ele mesmo. Vale atentarmos para outro mistério, que é o acesso ao jardim situado atrás do quarto de hóspedes ser interdito para Felipe, por Consuelo (FUENTES, 1994, p.11, 30).

Em meio a isso, revela-se possível defender que há uma potencial interação dessas personagens femininas relacionada à vegetação. Quer dizer, elas parecem deter – e utilizar-se de – um conhecimento acerca dos princípios que regem o reino vegetal – nascimento, morte e

ressurreição – e ainda, esboçam uma consciência da noção sazonal que intui certa conservação mítica da energia vital.

De acordo com Durand (1997, p.298), no imaginário humano, a vegetação pode ser considerada um indutor da esperança ressurrecional. E mesmo Bachelard, por exemplo, dedicou-se a mostrar, nos poetas modernos, a fantasia do prolongamento vegetal e profético da vida. E, conforme esperamos ter demonstrado, tais características são presentes nas narrativas de que tratamos.

Considerada isoladamente, a propriedade exercida sobre a vegetação e seus ciclos pelas nossas personagens femininas não as torna passíveis de serem caracterizadas como bruxas. Porém, o aspecto da ligação dessas mesmas personagens com a constelação agrícola determina a possibilidade de se considerar um perfil arquetípico de bruxa ao nos determos aos outros elementos que permeiam o *corpus*, e que são atributos que dão suporte à tipologia feminina que nos propusemos a estudar, a da bruxa.

Entre esses atributos, vimos, por exemplo, que constam a transgressão e a profanação de ícones sacros, o lançamento de maldições, o apotropismo, a prática de diversos tipos de ritos – tais como os sacrificiais – bem como a mística associação com animais, entre eles os actualmente considerados como representantes e condutores das trevas, os gatos.

Nesse ínterim, é preciso sublinhar que o aspecto gastronômico desempenha um papel relevante na construção do fantástico e na expressão de determinada perspectiva do arquetipo da bruxa.

Em nosso *corpus*, por um lado, são feitas referências positivas aos alimentos, tal como em “Calixta Brand”, a menção aos pratos árabes, aos sete anjos que, supostamente, ficariam ao redor da comida e ainda, ao sabor de mel que tomava conta da cozinha desde a chegada do jardineiro-enfermeiro:

*Ay, don Esteban, viera las recetas que me da el joven Miguelito.
– Ah sí, ¿cómo qué?
– No, nada nuevo. Es la manera de explicarme, patrón, que en cada plato que comemos hay siete ángeles revoloteando alrededor del guiso.
– ¿Los has visto a estos "ángeles"?
Doña Cuca me mostró su dentadura de oro.
– Mejor todavía. Los he probado. Desde que el joven entró a la cocina, señor, todo sabe a miel, ¡viera usted! (FUENTES, 2004, p.147).*

Em outras palavras, é instituído um processo sacralizante da gastronomia pelo anjo Miguel. A través da expressão “*todo sabe a miel*” temos a referência metafórica e poética à

doçura instaurada na cozinha, e sendo assim, ao bem-estar que passa a prevalecer no lugar. Com isso, fica estabelecida uma integração entre o mundano e o sagrado pela via dos alimentos.

Com a chegada de Miguel, as refeições passam a constituir-se como momentos de deleite coletivo de degustação dos alimentos. Disso resulta uma tendência a aumentar os laços de comunhão, pois as personagens passam por diversos momentos agradáveis juntas.

Desse modo, podemos considerar que as referências gastronômicas trazidas pela narrativa em questão tratam daquilo que Durand (1997, p.193-223) defende como uma ativação benéfica dos princípios sensoriais, que inclui o processo imaginário de comunhão entre os pares, integração com o divino e, finalmente, transcendência.

Por outro lado, a caracterização negativa e desagradável dos alimentos e da bebida, que é verificável em *Aura*, “La buena compañía” e “La gata de mi madre”, estabelece uma estridente oposição com os valores benéficos anteriormente relacionados à comida.

Conforme o trecho a seguir, extraído de “La buena compañía”:

La tía Serena no acudió a la cena. Alex esperó diez minutos. Quince... Sentado a la mesa, sólo vio los restos de la comida del mediodía. La sopa estaba fría. Las carnes también, pero tenían el aspecto desagradable de ser sobras, comidas a medias, pedazos de grasa arrancados con garras al lomo de algún animal y desechados con asco (FUENTES, 2004, p.102).

Na narrativa em questão, o aspecto detestável dos alimentos aumenta gradativamente até culminar em um arranjo que causa extrema repugnância: restos de comida frios, sopa e carnes sebosas, em pedaços que mais pareciam ter sido dilacerados de algum animal e arremessados à mesa. Na cena que se passa em seguida, a mesma personagem:

Levantó la tapa del platón frente al cuarto de Zenaida. Los insectos devoraban las carnes. ¿Qué eran? Arañas, cucarachas, alimañas, simples hormigas... Se movían. Tapó apresuradamente el platillo. Se deslizó al levantar la tapadera de la otra comida. Sólo había una sopa servida. ¿Sopa de tomate? ¿Sopa de betabel, borsch...? No resistió meter el dedo en la sopa y luego chuparlo. Sopa de sangre. Estuvo a punto de gritar. Chupó sangre (FUENTES, p.102-103).

Observamos que, das refeições oferecidas a ele em princípio, compostas de carnes frias, sopa de verduras e pão com chocolate, Alex passa a deparar-se com a oferta tácita de um

chocolate – supostamente envenenado – e, finalmente, em frente aos quartos das tias, no chão, ele encontra duas bandejas: uma delas com comidas putrefatas, cobertas por uma efervescência de vermes, aranhas, baratas e formigas e, na outra, uma sopa de sangue – enfim, a caracterização um mundo morto é feita pela personagem.

Podemos ser remetidos ao mesmo conjunto de imagens alimentícias horríveis e repugnantes diante da menção de Leticia, de “La gata de mi madre”, que conta que ela é obrigada, por seus verdugos demoníacos, a comer carnes cruas de animais desconhecidos (FUENTES, 2004, p.77).

De modo semelhante, a dieta seguida em *Aura* pode ser considerada asquerosa, pois é composta, basicamente, de vísceras, tomates assados e vinho.

Aura apartara la cacerola. Tú aspiras el olor pungente de los riñones en salsa de cebolla que ella te sirve mientras tu tomas la botella vieja y llenas los vasos de cristal cortado con ese liquido rojo y espeso. Tratas, por curiosidad, de leer la etiqueta del vino, pero el limo lo impide. Del otro platón, Aura toma unos tomates enteros, asados (FUENTES, 1994, p.21).

Nesse trecho, inclusive, são evidenciadas imagens de putrefação. A refeição mencionada – rins com tomates assados – costumeira na casa de Consuelo, não instiga os órgãos sensoriais e o apetite. A propósito dos tomates assados, que não são apresentadas referências a algum tipo de preparação, tal como a inserção de um tipo de recheio, o que poderia impedi-los de se precipitar e/ou desmanchar após ou durante o preparo. Sendo assim, a ilustração feita por Felipe expressa a caracterização de uma refeição mole e pegajosa.

Além disso, as declarações reiteradas da personagem acerca do vinho “*particularmente espeso*”, também chamado de “*líquido rojo y espeso*” – imagem que imediatamente remete ao sangue – ademais da ininteligibilidade do rótulo, constituem indícios que fazem com que se considere a possibilidade de que não se trate exatamente de um vinho comum, ou até mesmo que não seja essa a bebida que Felipe deduz que tenha ingerido.

Considerando que se trate de um vinho, o excesso de limbo que causa a impossibilidade da identificação da garrafa, ademais de indicar seu envelhecimento, também comunica uma condição de abandono do produto, e ainda, sugere falta de higiene e cuidado, já que a garrafa suja é colocada à mesa e o seu manuseio em meio aos alimentos pode causar algum tipo de contaminação por fungo, por exemplo.

Salientamos ainda o estado de entorpecimento das personagens de Alex e de Felipe – a última, possivelmente influenciada pela ingestão da bebida. Enquanto Felipe hesita quanto à sua capacidade de discernimento e dúvida de seus sentidos, atribuindo ao vinho seu aturdimento (FUENTES, 1994, p.22), não há registro narrativo de que Alex expresse qualquer juízo diante do fato de que o vinho tinto derramado acidentalmente por María Serena sobre a toalha de mesa, de maneira inexplicável, não causou mancha alguma (FUENTES, 2004, p.112-113).

Conforme podemos perceber, os eventos de nosso *corpus* relacionados à comida e à bebida, ao mesmo tempo em que dão ênfase ao sobrenatural e, por vezes, provocam a hesitação das personagens, constituem uma possibilidade de conexão com o universo mítico-imaginário. Pois, de acordo com Durand (1997, p.260-261):

O simbolismo alimentar é nitidamente contaminado pelas imagens cósmicas e cíclicas de origem agrária; o vinho “floresce” tal como a vinha, é um ser vivo que o vinhateiro é responsável e guarda. Todavia, o que aqui sobretudo nos interessa é que a beberagem sagrada é secreta, oculta, ao mesmo tempo que é água de juventude. E o vinho liga-se a essa constelação na tradição semítica de Gilgamesh e de Noé. A Deusa Mãe era cognominada “mãe da cepa de vinha”; essa deusa Sidhuri, “a mulher com vinho”, identifica-se à Calipso da *Odisséia*, deusa que habita uma ilha no centro, no umbigo do mar.

A possibilidade, defendida pelo autor, de integração do complexo alimentar com as imagens regidas pelos princípios cósmicos e cíclicos de origem agrária constitui-se de uma teoria que consideramos passível de ser transposta para a perspectiva analítica que adotamos.

Anteriormente, buscamos identificar imagens de princípios cíclicos e cósmicos, por exemplo, nas tessituras que fizemos sobre o caráter imaginário de integração, intimidade, nutrição, elevação e transcendência relacionado aos alimentos que ocorre em “Calixta Brand”, e ainda, sob a perspectiva das imagens negativizadas, percorremos o caráter nefando, grotesco, fúnebre e de involução suscitado pelas comidas e pelas bebidas de *Aura*, “La gata de mi madre” e “La buena compañía”.

Por sua vez, contribui com nossas reflexões a notícia da identificação do vinho e da constelação de imagens que o cerceia com as deusas de distintas mitologias, tais como a Deusa Mãe, Sidhuri e Calipso – que, inclusive, seriam curiosamente chamadas de “mãe da cepa de vinha” e “a mulher com vinho”. Ainda assim, consideramos que nenhuma de nossas personagens femininas identifica-se completamente com as referidas deidades.

No entanto, a bebida considerada em seus aspectos sagrado, secreto, oculto e de “água da juventude” indicia uma possibilidade de relação com nosso *corpus*. Isso porque é passível de ser constituído um diálogo entre *Aura* e a consideração teórica apresentada. Nessa narrativa, tanto a juventude do duplo de Consuelo quanto à involução de Felipe à personalidade de Llorente estabelecem um mistério que pode vir a estar relacionado, ademais dos rituais que analisamos, inclusive, com a ingestão do vinho.

Em sentido de continuidade, conforme o pensamento de Durand (1997, p.261):

O vinho é o símbolo da vida escondida, da juventude triunfante e secreta. É por isso, e pela cor vermelha, uma reabilitação tecnológica do sangue. O sangue recriado pelo lagar é signo de uma imensa vitória sobre a fuga anímica do tempo. O *wisky* gaélico, o *maie-i-shebah* persa, o *geshtin* sumérico, todos esses símbolos são chamados “água de vida”, “bebida de juventude”, “árvore de vida”. O arquétipo da bebida sagrada e do vinho liga-se nos místicos, ao isomorfismo das valorizações sexuais e maternas do leite. Leite natural e vinho artificial confundem-se na juvenil fruição dos místicos.

A capacidade do vinho, especialmente o tinto, de remeter ao sangue, e assim, de estabelecer uma conexão imaginária com a vida e com o vigor da juventude fez com que diversas culturas relacionassem tal bebida com um alimento primordial, o leite. O vinho possui até mesmo um papel sacramental nos ritos semitas, cristãos, mendeanos, indígenas da América do Sul e germanos (DURAND, 1997, p.261).

No que diz respeito às narrativas de que tratamos, consideramos que o ideário que envolve o vinho é possível de ser relacionado com o inexplicável, o sobrenatural e os mistérios em “La buena compañía”. Já em *Aura*, além dos aspectos citados, a bebida talvez reforce o caráter hipnótico exercido pela beleza do duplo de Consuelo e, inclusive, colabore com o estado de aturdimento de Felipe, que, por sua vez, relata “*el mareo que te producen esos ojos verdes, limpios, brillantes, y te pones de pie, detrás de Aura, acariciando el respaldo de madera de la silla gótica, sin atreverte a tocar los hombros desnudos de la muchacha*” (FUENTES, 1994, p.22). Diante disso, fica evidente o transtorno que provocam em Felipe os traços físicos de Aura, ou melhor, seus olhos verdes. Hesitante em tocar aquela que é objeto de seus desejos, Felipe acaricia a cadeira em que ela está sentada.

Observamos ainda que Alberta, de “La bella durmiente”, é outra personagem feminina que provoca fascínio por sua beleza. Nesse caso, desprovida dos “*hermosos ojos verdes*” de Aura, por sua vez, Alberta é dona de uma beleza exótica e igualmente atraente para Georg,

que também é completamente tomado por um estado de letargia no decorrer da história – ainda que mais relacionado à situação de descobrir-se morto.

Outro caso similar que podemos mencionar ocorre em “Calixta Brand”. Reiteradas vezes, Esteban faz referência à mecha de cabelo loiro que Calixta, graciosamente, afasta dos olhos. Ainda que esse gesto feminino prenda a atenção dele desde o primeiro instante em que a vê, o encanto exercido pela beleza dela sobre o marido não é suficiente para evitar as desavenças conjugais – alastradas especialmente por Esteban, por se considerar inferior à mulher, pelo fato de ela escrever literatura.

Diante de tudo o que foi exposto até agora, concordamos com Durán (1973, p.86) que a personagem mágica que mais frequentemente aparece nas obras de Fuentes é a bruxa.

As personagens de Alberta, Aura-Consuelo, Calixta, Emérita, María Serena e María Zenaida, sob nossa perspectiva de estudo, podem ser consideradas como bruxas, ou pelo menos, portadoras de determinados aspectos fundamentais ao arquétipo da bruxa.

Além disso, todas essas personagens são portadoras de uma identidade ambígua. As múltiplas facetas femininas desempenhadas por elas, no âmbito dos estudos do imaginário, têm correlação com a instabilidade dos ciclos naturais e sua representante máxima, a lua.

A sucessão de apogeu, declínio, morte e renascimento que a lua periodicamente repete, constitui um processo imaginário assimilado pelo pensamento mítico aos ciclos naturais de todos os seres vivos. Durand (1997, p.219) nos atenta ao “isomorfismo das imagens do Regime Noturno, a noite é ligada à descida pela escada secreta, ao disfarce, à união amorosa, à cabeleira, às flores, à fonte, etc.”.

Em nossas análises, percorremos a reviravolta dos valores tenebrosos e noturnos, tais como a descida do menino Alex – levado por suas tias – aos porões escuros e secretos; o disfarce temporário em moça bonita levado a cabo por Consuelo; a união amorosa entre os casais Aura-Consuelo e Felipe-Llorente, Alberta e Georg; a conexão persistente do simbolismo floral/vegetal à personagem de Calixta e a misteriosa fonte da casa dos Durán-Mendizábal.

Em outras palavras, as múltiplas imagens míticas que se relacionam aos aspectos negativizantes da feminilidade são dispersos em meio ao *corpus*.

Em nosso trajeto, buscamos analisar os mais evidentes e expressivos desses aspectos, no intuito de que eles pudessem colaborar com nosso objetivo de compreender as personagens femininas possuidoras de perfis que nos permitem identificá-las como bruxas.

Em meio a esse processo, nos deparamos com expressões da feminilidade extremamente ambíguas. Quer dizer, personagens femininas que não afirmam ou negam plenamente um caráter ou outro. E nisso verificamos uma profunda relação com o fantástico, que se materializa, inclusive, através da ambiguidade.

A ambiguidade, a hesitação, a dúvida e a incerteza são aspectos recalcitrantes do fantástico. De acordo com Todorov (2010, p.36), “‘Cheguei quase a acreditar’: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida”.

Conforme observamos, as personagens masculinas são as que mais evidenciam a hesitação, a dúvida e a incerteza diante da incursão nos universos sobrenaturais e misteriosos, em que reinam, majoritariamente, as personagens femininas. Em geral, elas parecem transitar “tranquilamente” entre os mundos da razão e da desrazão, da realidade e do sobrenatural. Acima de tudo, como em toda a obra fuentiana, nas narrativas que tratamos, especificamente, a minúcia no trato da linguagem se reafirma. Em nosso *corpus*, como esperamos ter demonstrado, Fuentes consegue aliar o fantástico ao universo mítico-imaginário, sobrepondo a ambos, ainda, uma sublime plasticidade e literariedade.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fuentes recupera a tradição fantástica por meio do uso de motivos, temas e estruturas muito específicas. Perscrutando tais particularidades, esperamos ter alcançado nossos objetivos de estudar o perfil de personagem feminina presente narrativas do *corpus*. Para isso, por um lado, nos embasamos fundamentalmente nas teorias de Vax, Bessière e Todorov. A partir do aparato teórico disponibilizado principalmente por esses autores, esperamos ter verificado quais as características operantes nas narrativas que nos permitiriam classificá-las como pertencentes ao fantástico. O procedimento metodológico adotado no decorrer da pesquisa, revelou-se frutífero pois os autores supra citados nos trazem o rol de variedades de temas, motivos e personagens típicas do fantástico. Diante da análise minuciosa dessas teorias, aplicadas ao *corpus*, acreditamos que atingimos o objetivo pretendido.

No mesmo sentido, contamos com o suporte teórico desenvolvido por Gilbert Durand. O autor elabora uma metodologia fundamentada no dinamismo interno das imagens. Tais imagens têm a propriedade de se organizar em narrativa, texto literário ou escrito, objetos peculiares à realização da análise e da crítica literária. Durand optou por considerar a totalidade das motivações simbólicas, quer dizer, delimitou em grandes eixos os trajetos antropológicos que os símbolos constituem, recorrendo a um método de convergência inclinado a evidenciar as constelações de imagens constantes e que aparentam ser estruturadas por certo isomorfismo dos símbolos convergentes. Desse modo, as constelações de imagens, como podemos observar, são um ponto de partida. Tomadas como elementos providos de polivalência interpretativa, as constelações de imagens são úteis no tracejo de uma intersecção ao redor de núcleos organizadores, os arquétipos universais (DURAND, 1993, 1997).

O cerne teórico proposto por Durand (1997, 1993) sedimenta um método de orientação epistemológica. A partir dele tentamos identificar os alicerces mítico-imaginários que cerceiam a construção do arquétipo da bruxa, efetivada através das personagens femininas do *corpus*. Para essa análise, nos pautamos, sobretudo, no que o autor denominou *Regime Noturno da imagem*, eixo teórico onde estão associados os valores consagradamente ligados à feminilidade, tais como a maternidade, a nutrição, os ciclos lunares, etc. Em outras palavras, porque “*la noche – tan cercana a la luna y a la mujer – es el arquetipo privilegiado de la*

coincidentia oppositorum. *Porque la noche es descanso, sosiego aunque amenazas y tinieblas*” (DURAND, 1993, p.112).

Tratando-se da figura arquetípica da bruxa, vimos que certos conteúdos representados no âmbito dos mitos e do imaginário aduzem a uma feminilidade nefasta e lúgubre. Em seguida, como segunda etapa de nossos procedimentos metodológicos tentamos identificar quais são esses conteúdos e a que relações mítico-imaginárias correspondem. Quer dizer, de acordo com o apoio teórico fornecido por Durand, perscrutamos as narrativas a fim de averiguar as possíveis conexões entre as personagens femininas emblemáticas de cada narrativa a ser estudada com conteúdos mítico-imaginários e/ou mitos consagrados tais como o de Lilith, Deméter, Prosérpina, Hécate e Selene. Pressupomos, assim, que cada uma das personagens femininas do *corpus*, esboçadas como bruxas, são possuidoras de traços identificáveis dentro do aporte teórico disponibilizado por Durand no *Regime Noturno do Imaginário*.

Ao longo do trabalho, buscamos averiguar como se dá a materialização das personagens femininas enquanto propulsoras e introdutoras do elemento sobrenatural nas narrativas. Contudo, não perdemos de vista a categoria literária a qual pertencem as narrativas e que, afinal, é o suporte de representação artístico-literária da personagem arquetípica da bruxa.

Essa interface metodológica durante as etapas da investigação constituiu-se como um esforço de estabelecer as pontes entre o imaginário e o fantástico, fundamentação obrigatória ao intento de atingir nossos objetivos. Nesse contexto, nosso trabalho consistiu em uma tentativa de fazer um estudo diferenciado sobre as relações entre literatura fantástica e imaginário. Quer dizer, buscamos realizar uma pesquisa pautada por um olhar crítico sobre o encadeamento entre os pré-construídos que orientam a elaboração literária de uma espécie de feminilidade negativizada, a da personagem que se enquadra nos moldes que delineamos para um tipo específico de bruxa. Com isso, pretendemos ter analisado a materialização artística do arquétipo da bruxa em narrativas específicas de Carlos Fuentes.

REFERÊNCIAS

- ALBIN, M. C. **El fantasma de eros: Aura de Carlos Fuentes**. Atenea. Chile, n. 494, p.127-142, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622006000200008&script=sci_arttext>. Acesso em: 04 mar. 2010.
- ANDERSON IMBERT, H. **Historia de la literatura hispanoamericana**. México, Fondo de Cultura Económica, 1965 (2 volumes).
- ARAÚJO, A. F.; SILVA, A. M. Mitanálise e Interdisciplinaridade. Subsídios para uma hermenêutica em Educação e em Ciências Sociais. Portugal: **Revista Portuguesa de Educação**, n. 8, Vol. 1, p. 117-142, 1995.
- ARAÚJO, A. F.; TEIREIRA, M. C. S. Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez. 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/6539/4746>>. Acesso em: 10 jan. 2012.
- AZENHA, J. A. **O Eterno Feminino: Arquétipos Literários em Mujeres** de Eduardo Galeano. Trabalho de Conclusão do curso de Letras: Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista. Araraquara: UNESP, 2009.
- BARSTOW, A. L. **Chacina das feiticeiras: uma revisão histórica da caça às bruxas na Europa**. Trad. Ismênia Tupy. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- BARTHES, R. **Mitologias**. Trad. José A. Seabra. Lisboa: Edições 70, 1957.
- BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974.
- BOJORQUEZ, J. D. Matías de Bocanegra. In: Eladio Cortés (Ed.). **Dictionary of Mexican literature**. Greenwood Publishing Group: Estados Unidos, 1992, p. 95.
- BORGES, J. L. **El arte narrativo y la magia**. Discusión. Buenos Aires, Emecé, 1961.
- CÁCERES, A. J. L. **Carlos Fuentes en el umbral de las certezas: los 'Cuentos sobrenaturales'**. Escandinávia: Aurora Boreal, 2010. Disponível em: <http://www.auroraboreal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=405:carlos-fuentes-en-el-umbral-de-las-certezas-los-cuentos-sobrenaturales&catid=84:ensayo&Itemid=201>. Acesso em: 04 jul. 2011.
- CAILLOIS, R. **Acercamientos a lo imaginario**. Trad. José A. P. Carballo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CAILLOIS, R. **El mito y el hombre**. Trad. Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

CAMARANI, A. L. S.; MARQUES, P. S. O fantástico e o mito em Menalton Braff. In: VOLOBUEF, K.; Alvarez, R. G. H.; WIMMER, N. (Org.). **Dimensões do fantástico, mítico, maravilhoso**. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2011, p. 153-173.

CAMPBELL, J. **O poder do mito**. Trad. Carlos F. Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPBELL, J.; *et al.* **Todos os nomes da Deusa**. Trad. Beatriz Pena. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**: Forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COSTA, J. F. **Ordem médica e norma familiar**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

DEL PRIORE, M. **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

DOTTIN-ORSINI, M. **A mulher que eles chamavam fatal**: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Trad. Ana M. Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DUBLÉ, E. T. **Hechicerías del discurso narrativo latinoamericano**: Aura, de Carlos Fuentes. Disponível em: <<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/09/ethomas.htm>>. Acesso em: 04 mar. 2010.

DURÁN, G. La bruja de Carlos Fuentes. In: Helmy F. Giacomani (Ed.). **Homenaje a Carlos Fuentes**: Variaciones interpretativas en torno a su obra. Madrid: Anaya, 1971, p. 243-260.

DURÁN, G. **La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes**. México: UNAM, 1976.

DURÁN, M. **Tríptico mexicano**. México D.F.: Sep/Setentas, 1973.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Trad. Eliane Fittipaldi. São Paulo: Cultrix, 1988.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, G. **De la mitocrítica al mitoanálisis**: figuras míticas y aspectos de la obra. Trad. Alain Verjat. Barcelona: Hermeneusis, 1993.

DURAND, G. **Mito, símbolo e mitodologia**. Lisboa: Presença, 1982.

DWORZAK, R. H. O mito do duplo e a identidade: do Relato ao Romance Moderno. **Kalíope**. São Paulo, Ano 1, n. 1, p.51-65, 2005. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/3139/2071>>. Acesso em: 18 fev. 2012.

EISLER, R. **O Prazer Sagrado: Sexo, mito e a política do corpo**. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ELIADE, M. **Mito do Eterno Retorno**. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercúrio, 1992.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. 6. ed. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ELIADE, M. **Mitos, sonhos e mistérios**. Trad. S. Soares. Lisboa: Edições 70, 1989.

ELIADE, M. **Tratado de Historia de las Religiones: morfologia e dialectica de lo sagrado**. Trad. A. Medinaveitia. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981.

ENRIQUEZ, E. Da ordem dos sexos à ordem cosmológica. In: **Da Horda ao Estado: Psicanálise do Vínculo Social**. Trad. Teresa Carreteiro; Jacyara Nasciutti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, p.182-207.

FALVO, C. A. **O fantástico em Carlos Fuentes: Aura**. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista. Araraquara: UNESP, 2007.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

FUENTES, C. **Aura**. Madrid: Alianza, 1994.

FUENTES, C. **Inquieta Compañía**. Madrid: Alfaguara, 2004.

FUENTES, C. **La nueva novela hispanoamericana**. México: Joaquín Mortiz, 1980.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Cien Años de Soledad**. España: Real Academia Española y Asociación de Academias de la lengua española, 2007. (Edición Conmemorativa).

GARCÍA-GUTIÉRREZ, G. (Org.). **Carlos Fuentes desde la fortuna crítica**. México DF: Taurus, 2001.

GARCÍA-GUTIÉRREZ, G. La identidade mexicana y la obra de Fuentes. La historia, la cultura. In.: FUENTES, Carlos. **La región más transparente**. Madrid: Cátedra, 1999.

GAZETTA, A. C. **A construção da sexualidade demoníaca**: uma interpretação das memórias discursivas sobre a mulher-bruxa. Dissertação de Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa. Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista. Araraquara: UNESP, 2003.

GAZETTA, A. C. **A construção da sexualidade demoníaca: uma interpretação das memórias discursivas sobre a mulher-bruxa**. Dissertação de Mestrado em Letras: Linguística e Língua Portuguesa. Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista. Araraquara: UNESP, 2003.

HERNÁNDEZ, J. (Org.). **Carlos Fuentes**: territorios del tiempo. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1999.

HILLMAN, J. **Psicologia Arquetípica**: um breve relato. Trad. Lúcia Rosenberg; Gustavo Barcellos. São Paulo: Cultrix, 1995.

JOSEF, B. **Historia da literatura hispano-americana**. Petrópolis: Vozes, 1971.

JOSEF, B. **O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 1974.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KARIC, P. P. (Org.) **Carlos Fuentes**: perspectivas críticas. México: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

KRAMER, H; SPRENGER, J. **O martelo das feiticeiras**. Trad. Paulo Fróes. 22. ed. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 2011.

LEZAMA LIMA, J. **La expresión americana**. Santiago de Chile: Universitaria, 1969.

LIVRO DAS MIL E UMA NOITES. São Paulo: Globo, 2005. Introdução e tradução do árabe por Mamed Mustafa Jarouche.

LOYAGA, L. M.; ESQUIVEL, G. V.; NÚÑEZ, C. V. **El boom latinoamericano**. Trujillo, 2009. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/21605181/El-Boom-latinoamericano>>. Acesso em: 29 nov. 2011.

MACHADO, M. E. da C. **Contributo para uma análise de contos de Alexandre Parafita: Deusas e Bruxas**. Dissertação de Mestrado em Estudos da Criança - Análise Textual e Literatura Infantil. Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho, 2008. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/9063/1/TESE%20-%20Maria%20Eva%20Machado.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2011.

MENDOZA, M. Aura, de Carlos Fuentes: un aquelarre en la calle Donceles, 815. **Anales de literatura hispanoamericana**. Madrid, n. 18, p. 191-201, 1989. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/fl/02104547/articulos/ALHI8989110191A.PDF>>. Acesso em: 04 mar. 2010.

MICHELET, J. **A feiticeira**. Trad. R. Werneck. São Paulo: Círculo do livro, 1991.

MIELIETINSKI, E. M. **A Poética do Mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MIELIETINSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora F. Bernardini, Homero F. de Andrade, Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MOSES, M. V. Magical Realism at world's end. In: **Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics**, Durham, v. 3-I, 2001, p. 105-133.

MUCHEMBLED, R. **La sorcière au village**. Paris: Éditions Juillard-Galimard, 1979.

MUCHEMBLED, R. **Uma historia do diabo: séculos XII-XX**. Tradução de Maria H. Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

MUÑOZ-BASOLS, J. La recreación del género gótico a través de la percepción sensorial: la construcción de la hipotiposis en *Aura* de Carlos Fuentes. In: **ATENEA**. Puerto Rico, p.73-86, 2003. Disponível em: <<http://mayaweb.upr.clu.edu/artssciences/atenea/Atenea-XXIII-2.pdf#page=73>>. Acesso em: 11 jul. 2011.

MURARO, R. M. Introdução Histórica. In: KRAMER, H; SPRENGER, J. **O martelo das feiticeiras**. Trad. Paulo Fróes. 22. ed. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 2011, p. 5-17.

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

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

OMRAN-UNIPLI, M. O feminino na poesia de expressão árabe contemporânea. In: **Revista Litteris**. Rio de Janeiro, n. 5, p. 26-37, 2010. Disponível em: <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/OFEMININO_MUNA.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2012.

ORTEGA, J. **La contemplación y la fiesta**. Notas sobre la novela latinoamericana actual. Caracas: Monte Ávila, 1969.

PAES, J. P. **Os buracos da máscara**: antologia de contos fantásticos. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 7-17.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e post scriptum**. 3ed. Trad. Elaine Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PELEGRINO, A. L. T. Os mitos na narrativa de Carlos Fuentes. In: **Revista Eletrônica Todas as Letras**. São Paulo, n. 3, p. 63-68, 2001. Disponível em: <<http://www3.mackenzie.br/editora/index.php/tl/article/view/936/665>>. Acesso em: 01 dez. 2011.

PÉREZ, M. B. Las criaturas del tiempo: los últimos cuentos de miedo de Carlos Fuentes. **Anales de Literatura Hispanoamericana**. Castilla-La Mancha, n. 34, p. 29-41, 2005. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0505110029A>>. Acesso em: 12 jul. 2010.

PERILLI, C. Entre molinos de viento y metrópolis de cartón: la novela en Carlos Fuentes. **Espéculo Revista de Estudios literarios**. Madrid: n. 18, 2001. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/c_fuentes.html>. Acesso em 04 mar. 2010.

PERILLI, C. Mestizaje y Arielismo en la escritura de Carlos Fuentes. **Espéculo. Espéculo Revista de Estudios literarios**. Madrid: n. 23, 2003. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/mestizaj.html>>. Acesso em: 04 mar. 2010.

PROPP, V. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Trad. Rosemary C. Abílio, Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RIBEIRO, J. S. **Mistérios de Lygia Fagundes Telles**: uma leitura sob a óptica do fantástico. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2008.

RODRIGUES, S. C. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. La nueva novela latinoamericana. In: _____. **Narradores de esta América**. Montevideu: Alfa, 1969.

SAFFIOTI, E. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SHAW, D. **Nueva Narrativa Hispanoamericana**: Boom, Posboom, Posmodernismo. Madrid: Cátedra, 2005.

SICUTERI, R. **Lilith**: a lua negra. Trad. Norma Telles e J. Adolfo S. Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

SOBERANES FERNÁNDEZ, J. L. La Inquisición en México durante el siglo XVI. In: **Revista de la Inquisición**. México, n. 7, p. 283-295, 1998. Disponível em: <<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/der/11315571/articulos/RVIN9898110283A.PDF>>. Acesso em: 13 jul. 2011.

TODOROV, T. A narrativa fantástica. In: _____. **As estruturas narrativas**. Trad. L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução M. C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TRITTER, V. **Le fantastique**. Paris: Ellipses, 2001.

TURCHI, M. Z. **Literatura e Antropologia do Imaginário**. Brasília: Ed. UnB, 2003.

VAX, L. **L'art et la littérature fantastiques**. Paris: PUF, 1974.

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

WARNER, M. **Da fera à loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. Tradução Thelma M. Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WHITMONT, E. **Retorno da Deusa**. Trad. Maria S. Mourão. São Paulo: Summus, 1991.

XANTARA, C. M. O sobrenatural no fantástico. **Letras & Letras**. Uberlândia, n. 20, Vol. 1, p. 25-39, 2004.