

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

João Felipe Alves de Oliveira

**Na Companhia do Outro Rosto da Realidade: Carlos Fuentes e o Diálogo  
com a Literatura Fantástica**

Juiz de Fora

2011

João Felipe Alves de Oliveira

**Na Companhia do Outro Rosto da Realidade: Carlos Fuentes e o Diálogo  
com a Literatura Fantástica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Márcia de Almeida

Juiz de Fora

2011

## Resumo

A presente dissertação intenciona abordar o livro de contos *Inquieta Companhia* (2004), do escritor mexicano Carlos Fuentes, sob o prisma da literatura fantástica. No entanto, ao invés de simplesmente tentar enquadrar tais relatos no gênero em foco, e assim obedecer a critérios de filiação, optaremos por trabalhar com a noção de diálogo literário, postura que o próprio autor incentiva na percepção crítica de suas obras. Tendo isso em vista, analisaremos o estatuto do conto fantástico na contemporaneidade, esclarecendo como essa modalidade narrativa se transformou e se reconfigurou na transição do séc. XIX para o séc. XX, gerando representações literárias diferenciadas. Portanto, desvelando as potencialidades do fantástico hoje, tentaremos estabelecer como o livro de Fuentes se constitui como uma manifestação revitalizadora da tipologia literária em questão, articulada através do diálogo literário e do jogo ficcional. A leitura dos contos será alicerçada em três preceitos teóricos principais: as noções de herança literária e de tradição, segundo o escritor argentino Jorge Luis Borges, e o conceito de desleitura, do crítico norte-americano Harold Bloom.

**Palavras chave:** Fantástico. Conto. Desleitura.

## Abstract

This dissertation aims to approach the collection of short stories *Disturbing Company* (2004), by the Mexican writer Carlos Fuentes, analyzing it through the prism of the fantastic literature. However, rather than simply trying to affiliate the stories to the genre in question, and thus obeying affiliation criteria, we choose to work with the notion of literary dialogue, which is the point of view the author himself encourages to the critical perception of his work. From this reason, we will analyze the position of the fantastic short story in contemporaneity, clarifying its reconfiguration during the transition of the nineteenth century to the twentieth, which generated atypical literary representations. Therefore, unveiling the potentiality of the fantastic genre in the present days, we will try to establish how the book of Fuentes is a revitalizing manifestation of fantastic literature, and how it is articulated through the literary dialogue and the fictional game. The reading of the stories will be based on three main concepts: the notions of literary heritage and of tradition, according to the Argentine writer Jorge Luis Borges, and the concept of Misreading, conceived by the North-American critic Harold Bloom.

**Key-words:** Fantastic. Short Stories. Misreading.

## SUMÁRIO

Introdução .....	p.06
1. Recepção das Obras Fantásticas de Carlos Fuentes na América Latina ...	p.10
2. A Instância do Fantástico Discussão .....	p.24
2.1- O fantástico tradicional, o neofantástico e o realismo maravilhoso ...	p.24
2.2 - Implicações do fantástico executado como conto .....	p.36
3. Inquieta Companhia: Retorno ao Fantástico .....	p.46
3.1 - A Fixação pela Imagem .....	p.46
3.2 – A releitura dos contos de Bruxaria e do Gótico .....	p.66
3.3 – Os Fantasmas e a Busca pelo Passado .....	p.89
Considerações Finais .....	p.110
Referências Bibliográficas .....	p.113

## Introdução

A presente dissertação intenciona abordar o livro de contos *Inquieta Companhia* (2004), do escritor mexicano Carlos Fuentes, sob o prisma da literatura fantástica. No entanto, ao invés de tentar enquadrar tais relatos no gênero em questão, e assim obedecer a critérios de filiação, optei por trabalhar com a noção de diálogo literário, visto que, o próprio autor, em seu livro de ensaios *Eu e os Outros* (1988), adota a postura de, como sugestão para a percepção crítica de suas obras, fazer do diálogo com a tradição literária o meio principal de explorar os diversos matizes de sua obra. Fuentes argumenta que definir sua prosa conforme determinado gênero ou reduzi-la a um estilo não é a forma mais apropriada de desvendar as intenções e potencialidades dos textos, uma vez que o diálogo com a literatura ocidental (e, por vezes, oriental) é uma via mais reveladora. Sendo assim, creio que o caminho apontado pelo escritor seja fecundo para a leitura dos contos que me propus a estudar, e minha pesquisa guia-se nessa direção.

Como há muito sou leitor de literatura fantástica, ao esboçar uma idéia para ser desenvolvida no âmbito acadêmico do mestrado em estudos literários, resolvi tentar conciliar a afetividade que nutro pelo insólito com a revisão de alguns aspectos da crítica literária na contemporaneidade. Outra preocupação foi a de evidenciar o texto literário sempre em primeiro plano, partindo dele para tecer considerações e análises teóricas que fossem propícias ao enriquecimento do olhar sobre os relatos, sem utilizá-los como mera ferramenta para atingir conclusões ou aplicar teorias distantes do que acredito ser a proposta de Fuentes. Dessa forma, tento me manter próximo da obra, privilegiando seus aspectos estéticos, e recorrendo ao arcabouço teórico a fim de tornar o confronto com o texto mais profundo e delineador.

A escolha por *Inquieta Companhia* se justifica por ser uma obra contemporânea de grande qualidade que dispõe de um repertório de componentes do gênero fantástico. Muito já se escreveu sobre o cânone da literatura fantástica e, dificilmente, um trabalho que envolvesse Poe, Hoffmann ou Borges, conseguiria trazer algo de inovador para o campo de estudos dessa linha. Porém, embora Carlos Fuentes também seja um autor canônico e amplamente estudado, a porção de sua obra que pode ser considerada como fantástica é um território relativamente intocado. Apesar de, até o final da década de sessenta, vários de seus livros terem incursionado pelo mágico e o misterioso, recebendo significativa atenção crítica, da década de setenta em diante tal receptividade foi transferida mais para questões históricas,

e o fantástico foi relegado quase que a uma região de limbo. Em decorrência disso, *Inquieta Companhia* não obteve grande repercussão no universo acadêmico, e quase nada tem sido escrito sobre o livro nesse meio. Com isso, ao selecionar tal conjunto de contos como meu objeto para a dissertação, procuro não só desvendar sua importância como manifestação revitalizadora do fantástico na produção literária atual, como também evidenciar sua relevância dentro da arqueologia da vasta obra de Fuentes.

Ao focar a escrita do autor mexicano pela ótica que proponho, de certa forma estou rompendo com dois preceitos da sua fortuna crítica mais recente: não estou abordando-o como romancista, nem como escritor preocupado em representar a realidade, envolto em questões sobre identidade e História. Dessa forma, me afasto do centro das discussões em voga sobre a ficção de Fuentes, porém pretendo encontrar respaldo na própria produção literária do escritor. Até o presente momento, ele já publicou oito volumes de contos, além de algumas novelas, o que é suficiente para explicitar que ele exercita com bastante regularidade a forma breve. Além disso, dentre seus livros, seis ele mesmo classifica como literatura fantástica (*Inquieta Companhia* sendo o último deles), e em vários outros faz uso dos recursos do insólito [*Terra Nostra* (1973) e *La voluntad y la fortuna* (2008) são apenas dois exemplos mais famosos]. Sendo assim, penso que é legítimo considerar Fuentes, além de romancista, ensaísta e roteirista de cinema, como contista do fantástico.

Tendo em vista essas considerações, a dissertação pretende desvelar a pluralidade de camadas de sentido nos contos escolhidos, atentando para o diálogo com a tipologia literária em questão e para o jogo ficcional. Sendo assim, contemplamos variadas facetas que circundam o projeto de escritor de Fuentes, a fim de explorar os relatos com agudeza e eficácia.

No primeiro capítulo, intitulado “Recepção das obras fantásticas de Carlos Fuentes na América Latina”, há um mapeamento da recepção crítica do primeiro livro publicado por Fuentes, *Los Días Enmascarados* (1954), o qual é constituído de contos fantásticos, e uma avaliação de como o posicionamento crítico do autor, perante o uso do fantástico, se modificou no decorrer dos anos. São abordadas as tensões entre narrativa fantástica e narrativa realista/regionalista, assim como a discussão se o possível compromisso do autor com questões imediatistas de seu tempo seria relevante no fazer literário. Enfatiza-se também a liberdade que todo escritor possui de escolher seus precursores na concepção de sua escrita, e assim construir sua herança literária, sem se restringir a programas artísticos reducionistas e exigências críticas que demandam fidelidade de temas e modos de narrar nativistas. Com isso, espero situar o trabalho de Fuentes no âmbito da literatura latino-americana da segunda

metade do séc. XX, perceber os desdobramentos posteriores da produção do autor e sua recepção, para localizar melhor a análise dos textos de *Inquieta Companhia*, de 2004.

O segundo capítulo, “A Instância do Fantástico em discussão”, se distancia do enfoque no autor mexicano e trata de explicitar alguns pressupostos teóricos concernentes à literatura fantástica. Serão revisados os conceitos de Todorov, imprescindíveis no entendimento do fantástico tradicional do séc. XIX, complementados e confrontados com o pensamento dos que crêem em uma rearticulação do gênero no séc. XX, como o fazem Jean Paul Sartre, James Alazraki e Harold Bloom. Ainda será trabalhada a relação das narrativas insólitas com o formato do conto, categoria dentro da qual despontam mais profusamente. Para tanto, algumas teorias do conto serão visitadas (como a de Poe, retomada por Cortazar, e algumas definições mais recentes de Bloom), sistematizando os mecanismos do fantástico executado como conto e as estruturas configuradas nessa execução. Esse capítulo funciona como uma disposição das concepções teóricas a serem mobilizadas mais adiante na análise dos contos de Fuentes.

No capítulo final, cujo título é “*Inquieta Companhia*: retorno ao fantástico”, passo à leitura dos contos, tentando desvelar como todos os fatores previamente discutidos emolduram a presença do fantástico nesses textos, e como aí se desdobram as noções de diálogo, influência e jogo. Nesse ponto ficam explicitados os postulados teóricos que de fato são vitais para a investigação que realizo. Apesar de ter recorrido a muitos críticos e pensadores para alicerçar o desenvolvimento de meu pensamento e minha leitura da obra de Fuentes, três conceitos desempenham especial função na minha análise: o primeiro é o de herança literária articulado por Jorge Luis Borges, em seu ensaio “O Escritor Argentino e a Tradição” (1932). Nele, o escritor argentino argumenta que todo escritor, a despeito de seu país de origem, tem o direito de reivindicar toda a herança literária ocidental para consolidar os propósitos de sua escrita, sem quaisquer obrigações de se restringir ao localismo. O segundo conceito, também borgiano, encontra-se em “Kafka e seus Precursores” (1951), e centra-se na construção da tradição; Borges elucida sobre como essa se constrói às avessas, sendo que são as obras do presente que definem como o passado deve ser lido. O último conceito é o de *desleitura*, pensado pelo crítico norte-americano Harold Bloom, em seu livro *Um Mapa da Desleitura* (1975). Bloom defende que não existe escrita, e sim reescrita; sempre que um escritor escreve, ele está reescrevendo outras tantas obras que vieram anteriormente, e assim efetuando uma desleitura. Na verdade, não haveria textos, somente a relação entre textos.

Esse terceiro capítulo, mais longo, é subdividido em três seções, cada uma focando em um conto diferente. Na verdade, *Inquieta Companhia* é composto de seis contos longos (em torno de quarenta páginas cada um), e dentre eles selecionei três que acredito conterem os aspectos mais expressivos relativos a uma desleitura do fantástico. A seleção funcionou também para dinamizar meu texto, impedindo que eu caísse em redundâncias, visto que as seis histórias guardam possibilidades de leitura, por vezes, bastante semelhantes. Dessa forma, em cada seção procurei destacar uma construção distinta envolvendo o insólito, estabelecendo uma proposição específica contida em cada relato na retomada de componentes tradicionais do gênero, os quais são manejados sob uma perspectiva revitalizadora e diferenciada. Na primeira seção, “A Fixação pela Imagem”, trato, no conto “O Amante do Teatro”, do homem esquecido pelos seus semelhantes, o homem insignificante, que encontra na obsessão pela imagem a concretização do desejo. A segunda, “A Releitura do Gótico e da Bruxaria”, relativo ao texto “A Gata de minha Mãe”, reflete sobre a retomada da narradora feminina jamesiana, dotada de uma psicologia complexa, evidenciando como há a recriação de uma atmosfera gótica e a utilização dos embates da neurose demoníaca, sendo que a simbologia das bruxas é revisitada. A terceira seção, intitulada “Os Fantasmas e a Busca pelo Passado”, foca o conto “A Boa Companhia”, discutindo como, para Fuentes, a recuperação do passado acarreta em deformação, e que a realidade é suscetível de, inesperadamente, converter-se num mundo fantasmático, uma vez que os espectros sempre estão presentes na jornada dos vivos para encontrar uma origem.

No processo de leitura, tento diagnosticar o retorno à literatura fantástica realizado por Fuentes como uma continuação e, simultaneamente, uma ruptura das preocupações e abordagens do autor: rompe-se com a primazia das questões de identidade mexicana e latino-americana e com a reflexão sobre as complicações do presente no México. Ao mesmo tempo, dá-se prosseguimento e aprofunda-se o tratamento literário do tempo enfermo e não linear, da solidão do homem no fantasmal labirinto urbano, e dos limiares entre vida e morte. Assim, espero demonstrar como o autor mexicano consegue, através do diálogo com a herança que escolhe, surpreender com seu projeto literário e apresentar um modo crítico e extremamente válido de perceber a literatura e os conflitos do homem no mundo.

## 1- Recepção das obras fantásticas de Carlos Fuentes na América Latina

A perspectiva do fantástico e dos efeitos decorrentes dessa expressão literária são recursos consistentemente entranhados na ficção do escritor mexicano Carlos Fuentes. Desde sua primeira obra, o livro de contos *Los días enmascarados* (1954), a presença do insólito é propulsora da tessitura narrativa e estabelece não somente o tom e a atmosfera dos relatos, como também funciona como um mecanismo de diálogo com toda uma tradição ocidental no gênero, além de conter as propostas do autor quanto ao fazer literário e sua visão do homem e do mundo.

Porém, a vertente fantástica não pode ser considerada como o componente dominante e exclusivo em toda a vasta obra de Fuentes, uma vez que o escritor utiliza de outras modalidades narrativas na feitura de seus trabalhos. Mas certamente é um aspecto relevante e desvelador da sua prática literária, principalmente se considerados seus contos e novelas. A fortuna crítica do autor geralmente o percebe mais como um romancista empenhado em narrar a identidade mexicana e destrinchar as complexidades existentes entre o presente de seu país e o resgate de um passado pré-colombiano rico culturalmente, porém igualmente complexo em seus desdobramentos, que não cessa de projetar ecos, transformando o México em um lugar perdido entre a nostalgia de um passado mítico e o desconcerto de um presente incerto. Por esse viés, torna-se plenamente justificável uma apreciação crítica que ressalte o cunho social e histórico das obras de Fuentes, o que usualmente faz com que outros aspectos do trabalho do autor fiquem relegados a segundo plano.

Num primeiro momento, é imprescindível a compreensão de como se inicia a proposta fantástica nos textos de Carlos Fuentes e de como essa é recebida, de forma a elucidar como se instaura na produção inaugural do escritor e tem continuidade no que ele publica na atualidade.

Em 1954, ao lançar *Los días enmascarados*, Fuentes obteve uma resposta negativa de grande parte dos críticos, os quais viam, nos seis contos fantásticos da coletânea, uma falta de compromisso social e uma distância da realidade mexicana e mais ainda do realismo socialista em voga no contexto da época. Como aponta o crítico mexicano Rafael Olea Franco, em seu ensaio *Literatura fantástica e nacionalismo: de “Los días*

*enmascarados*” a *Aura* (1998), muito da reação a essa primeira incursão ficcional de Fuentes baseava-se no pressuposto equivocado de que o autor estava tentado fazer, dentro da literatura mexicana, uma obra passível de ser considerada universal, e com isso sacrificava a proximidade com o México real e rejeitava a representação das vicissitudes passadas ou presentes do povo mexicano. Segundo esses posicionamentos detratores, a literatura fantástica não era uma forma diferenciada de expressar a realidade, simplesmente não a expressava e seria destinada a leitores burgueses, sem preocupação com a autenticidade. É válido lembrar que, na década de cinquenta do séc. XX, o Regionalismo predominava na ficção mexicana, assim como também no restante da América Latina, e o pensamento intelectual se ocupava mais da proposição de projetos localistas do que em buscar as ferramentas críticas que possibilitassem avaliar inovações estéticas e realizações literárias destoantes dos padrões vigentes na época. Franco salienta também que muitos críticos depreciaram as narrativas de Fuentes por verem nelas uma afiliação à literatura de língua inglesa (com a qual o autor mexicano realmente tinha muito contato, haja vista sua formação nos Estados Unidos e na Europa, e sua predileção por autores como Charles Dickens e Henry James), que seria “decrépita” e não teria muito a oferecer ao discurso literário que deveria ser feito no México. Para eles, o livro seria esteticamente purista, podendo até ser bem escrito, sendo, contudo, permeado por uma falsa imaginação esotérica, com o autor emergindo apenas como mais um títere de Otávio Paz.

No entanto, apesar dessas visões depreciativas, houve uma menor parcela de críticos que teve um outro olhar sobre a obra, tendo a lucidez de apontar que não era totalmente válido julgar uma obra literária apenas por critérios políticos e sociológicos, sendo imprescindível que se recorressem a categorias estéticas e mais estritamente literárias, a fim de que os contos pudessem verdadeiramente ser apreciados de forma mais condizente com o que propunham.

Franco detecta naquela primeira rejeição a *Los días...* uma condenação do fantástico, e pondera que a presença dessa linguagem literária fora um fator decisivo para a não aceitação de uma incursão no gênero no contexto artístico do México do começo dos anos cinquenta do séc. XX, concluindo que o livro foi lido, na maior parte, de forma errônea.

O próprio Fuentes não se importou muito com o descaso sofrido pelo seu livro de estréia, ficando contente de, a despeito do julgamento desfavorável, a obra ter sido bem recebida pelo público leitor e a primeira edição ter se esgotado relativamente rápido (em menos de um ano, sendo um sucesso comercial para os parâmetros de venda de livros no México).

É interessante notar que uma obra que parecia imbuída de problemas e marcas mexicanas (e latino-americanas também) tenha sido tão rejeitada no momento de seu aparecimento no cenário literário. O próprio título da obra remete aos *nemontemi*, os cinco últimos dias que completam o calendário asteca, nos quais era suspensa toda atividade, uma vez que o ano de 360 dias já havia terminado, havendo assim cinco dias sobressalentes, “escondidos”, que não faziam parte do calendário oficial. Tal alusão se refere ao poema “El ídolo en el átrio” (1928), de José Juan Tablada (“Y al final los días resgazados/los “nemontemi”...Cinco enmascarados/ con pencas de maguey”), em que há a descrição de um sacrifício humano realizado antes dessa espécie de feriado asteca, e da posterior placidez que reinava [essa mesma temática também foi trabalhada por Octavio Paz no poema “Piedra del Sol”(1957)].

Portanto, as narrativas de Fuentes mantinham uma intertextualidade não apenas com a literatura inglesa, como também já se relacionavam com a literatura mexicana e latino-americana, o que não foi salientado ou detectado pelos críticos que as denegriam. Os próprios enredos dos contos são fortemente calcados no passado pré-colombiano e a presença de sua herança na contemporaneidade, como, mas acentuadamente, em *Tlactocatzine*, *del Jardín de Flandes* e *Chac Mool*. Nesse último, Felisberto, um funcionário público descendente de uma família mexicana poderosa e tradicional, porém falida, adquire uma imagem de barro de um ídolo asteca, Chac Mool, divindade das águas e mensageiro dos deuses, que gradativamente parece ganhar vida, enlouquecendo o seu dono e levando-o à morte por afogamento.

É inegável como nesse texto há o uso de técnicas bem demarcadas dentro da narrativa fantástica convencional, muito praticada na Europa do séc. XIX, às quais foram elucidadas e expostas por Todorov (1975): a narrativa transcorre narrada em primeira pessoa, sem que o leitor saiba até que ponto pode confiar nos fatos contados por Felisberto em seu diário ou se eles são frutos de uma percepção delirante, o que mantém a hesitação durante toda a leitura sobre o fato insólito; é retomado o tema do ídolo pagão que ganha vida e é destrutivo, protótipo narrativo eternizado no conto *A Vênus de Ille* (1847), do escritor francês Prosper Mérimée; além de haver a presença de ecos kafkanianos na profissão burocrática do protagonista, o que só reforça a sua posição absurda.

Tais semelhanças com a literatura européia não desproveem o texto de Fuentes de valor, pelo contrário, atestam uma releitura de uma herança literária e a revitalização de uma temática dentro de um novo contexto, o que só comprova a força arquetípica de uma situação narrativa e sua validade atemporal e universal. Ainda assim, as marcas do *local* estão

presentes no conto, como o passado pré-colombiano, que surge primeiro como totem, como imagem inócua, e perpassa o estágio fantasmal até se tornar vivamente corrosivo e opressivo, constituindo-se em uma figura que passa para a literariedade. Chac Mool, como deus livre, era generoso e benéfico na distribuição de seus dons naturais. Ao ter seu culto extinto pelos espanhóis, ele se reduz a pedra “artificial e cruel” (Fuentes, 1954, p. 12), a imagem do passado esmagado. Sua subsequente comercialização e exposição, em um mundo que já não é mais o dele, transforma-o em algoz e em entidade vingadora, resultando no fim trágico da narrativa.

Fuentes, de fato, escreve com recursos que não advêm de um projeto literário regionalista, mas é incontestável que, de uma outra maneira, ele reflete sobre o México e insere essas reflexões em seus escritos, o que nos faz pensar que o problema dos críticos não era somente em relação a filiação literária, que se afastava das questões dos projetos mais locais, e sim devia-se a uma incompreensão ou preconceito contra a linguagem do autor, que, em *Los Días Enmascarados*, é predominantemente fantástica. Na tradição literária mexicana, até então, realmente, o fantástico não era uma modalidade prestigiada, sendo que, na América Latina, esse gênero só encontrava maior respaldo na região do Rio de La Plata, onde escritores, como Horácio Quiroga e Felizberto Hernandez, desde o começo do séc. XX, já praticavam o fantástico e gozavam de popularidade e de aceitação crítica. Mesmo Jorge Luiz Borges tendo publicado a sua *História Universal da Infâmia* em 1935, sua obra só teria aclamação mundial mais para o fim da década de cinquenta, e Fuentes não estava seguindo nenhum modismo, ainda distante do *boom* latino-americano e dos rótulos do realismo maravilhoso. A tolerância ou abertura crítica para proposições literárias calcadas no maravilhoso ainda não eram tendências muito definidas ou difundidas durante a década de cinquenta na América Latina como um todo, o que acarretava em uma inclinação para o favorecimento de obras com compromisso social mais imediato. Nem mesmo a obra-prima de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), cuja trama, apesar da situação maravilhosa em que se desenvolvia, continha maior comprometimento social que os primeiros contos de Fuentes, obteve aval crítico instantâneo.

O entendimento da recepção crítica dessa primeira obra de Fuentes é necessário para percebermos como o autor, desde o começo de sua carreira literária, manteve afinidade com o gênero fantástico e praticou-o. Embora tal opção literária não repercutisse de forma inteiramente complacente no ambiente crítico, o escritor não se inibiu em novas explorações na literatura fantástica, mas essas não ocorreram tão prontamente. Suas duas obras subsequentes, *La Región Más Transparente* (1958) e *Las Buenas Consciencias* (1959) não

continham elementos insólitos tão proeminentes, estando mais relacionadas, a primeira, com um mosaico social balzaquiano, e, a segunda, com uma estética realista. Os dois romances foram mais plenamente aceitos e elogiados pela crítica mexicana e latino-americana e, apesar de trabalharem a relação com o subconsciente e com os símbolos, não foram notados componentes fantásticos que pudessem comprometer o seu compromisso ou a sua validade como literatura supostamente propícia ao momento de sua publicação.

Ainda assim, esses romances contêm imensa iniciativa vanguardista e ruptura com a prosa feita no México nessa época. Georgina García-Guitérrez (1998), crítica da obra de Fuentes, salienta como, até a década de cinquenta, a poesia mexicana estava se renovando, mas o romance não, e o autor em questão foi figura crucial no processo de renovação da prosa. Ele conferiu um novo tratamento literário à cidade, usando moldes inovadores, pois, embora os romances mexicanos abarcassem desde a vida no campo até a crônica revolucionária, tudo isso era feito de forma demasiadamente convencional, com inexpressiva experimentação técnica e de conteúdo. Com *La región más transparente*, Fuentes destrói o romance da Revolução como epopéia e o denuncia como uma narrativa que já estava monolítica, enunciando um novo estado para o romance mexicano, mais alinhado com as vanguardas da modernidade, inclusive influenciando outros romancistas, com o pensamento de que o localismo não é a única ambição literária possível.

Outro fator significativo, apontado por García-Guitérrez, é como os primeiros livros publicados por Fuentes provocaram uma intensa revisão crítica sobre as fronteiras entre as letras estrangeiras e as nacionais. Alguns críticos permaneceram resistentes às estratégias de Fuentes, vendo como perigosa a proximidade do seu trabalho com a literatura anglo-saxã, julgando frívolo o emprego que ele fazia de técnicas da prosa de Faulkner e John dos Passos. Todavia, os escritos de Fuentes foram aclamados por personalidades célebres como Alfonso Reyes e Julio Cortazar, que apreciaram a forma como ele conseguia utilizar recursos literários tipicamente anglo-saxões ou franceses para atingir o cerne de temáticas e elementos extremamente mexicanos, e ainda conseguindo ser amplo e universal.

Assim, fica claro como Fuentes, desde o início de sua carreira literária, era um opositor ao localismo exacerbado e às amarras que tal condição acabava por impor ao ofício do escritor, oprimindo sua livre vocação e seu gênio. O próprio autor conta, em seu livro ensaístico *Eu e os Outros* (1989), como conviveu, na década de cinquenta, no México, com intelectuais que proclamavam que ler Kafka era ser antimexicano e ler Proust se prostituir (Fuentes, p.30, 1989). As suas obras iniciais já combatem veementemente esses

posicionamentos e deixam nítido que a literatura mexicana é importante por ser literatura, e não porque é mexicana, e que a cultura é feita de conexões, e não separações.

Livros como *Los días enmascarados* e *La región más transparente* podem ser vistos como tentativas bem sucedidas de consolidar as propostas e a visão do autor quanto ao próprio estatuto da literatura em seu país e mostram como o escritor pode descobrir e eleger sua própria tradição. O fantástico é praticamente o ápice desse movimento de relações literárias vastas e de resistência ao isolamento do localismo, haja vista ser um gênero praticado quase somente na literatura européia e norte-americana do séc. XIX que, ao ser deslocado para um outro contexto, acaba por gerar tensões. No caso de Fuentes, o resultado dessa polarização de opiniões e argumentos parece bastante positivo, por permitir o questionamento de formas estagnadas e a introdução do experimento narrativo. Mesmo que as inovações não tenham sido plenamente aceitas, ainda assim conduziram a proposições de fazeres literários menos unilaterais.

Oito anos após o lançamento de seu primeiro livro, Fuentes volta a incorrer no gênero fantástico, lançando em 1962 a novela *Aura*, surgida a partir de conversas do autor com o cineasta Luis Buñuel (e quase filmada por este). O curioso é que, a respeito dessa obra, a postura crítica foi bem diferente, pois o livro foi celebrado pelos críticos quase com unanimidade, sendo ressaltadas as qualidades de sua prosa experimental e do desenrolar onírico da trama, em que realidade e fantasia se mesclavam a ponto de não ser possível demarcar as fronteiras entre elas. No lapso de tempo entre *Los días enmascarados* e *Aura*, é nítida a mudança da percepção crítica mexicana, sendo que a novela estava sendo julgada por seus méritos estéticos e criativos e pela opção que o autor fazia por um gênero sem tradição vasta na América Latina, contribuindo para a diversidade literária latino-americana e alcançando uma boa resposta dos leitores, sendo que *Aura* teve relativo êxito comercial.

A partir do final da década de cinquenta, Fuentes passou a ser internacionalmente reconhecido, e *Aura* fez parte de um momento em que sua carreira literária estava se consolidando. A grande conquista da novela talvez tenha sido a de marcar uma apreciação crítica que não se pautava nem na escolha ou não do fantástico, nem na representação sócio-política, para avaliar a obra. A partir daí, as outras obras fantásticas do escritor mexicano, publicadas nas décadas seguintes, não enfrentaram a mesma barreira restringidora que *Los días enmascarados* sofreu, podendo ser analisadas sob novos prismas, mais coerentes com suas proposições literárias. Hoje, *Aura* é considerada, como salienta Selma Calasans (1988), uma obra-prima do fantástico latino-americano, que fortemente contribuiu para a formação de uma tradição no gênero na América Latina. A estudiosa Bela Jozef define o relato como

um “desdobramento de um personagem dentro de uma caverna de Eros” (JOZEF, 1971, p.306), e chega a afirmar que se trata da melhor prosa do escritor mexicano. Mais a frente será explorada a relação dessa novela com o enunciado fantástico na obra de Fuentes, e como ela se articula com a construção de tal enunciação em textos mais recentes.

Mesmo com um posicionamento crítico mais tolerante para com o fantástico na América Latina, principalmente da década de sessenta em diante, essa categoria não deixou de ter opositores, os quais clamavam haver sobremaneira um problema de *ambientação* nessas obras. Comungando desse parecer, o crítico Manuel Pedro Gonzáles (1967), acusa a literatura fantástica latino-americana de carecer de espontaneidade, classificando-a de produto de caráter exótico, importado e artificial. Ele postula que, enquanto nas literaturas do norte (as européias e norte-americanas), o relato fantástico está entranhado na tradição e espírito dessas paragens, o mesmo não aconteceria na América Latina, em que as tentativas de produção de obras fantásticas (ele estende seu comentário também ao gênero policial) seriam, na verdade, literatura exibicionista, cerebral e artificial, destinadas a serem lidas por uma minoria ociosa e frívola. Novamente aqui, temos a questão das postulações críticas que rejeitam uma abordagem ficcional que se distancia da representação realista-naturalista e que veem somente a proposta de cunho local e político como condizente com as questões latino-americanas.

É inegável, como já foi apontado anteriormente, que a produção literária fantástica é demasiadamente enraizada na literatura européia e teve bom acolhimento e funcionamento no seu aparecimento nos textos de escritores norte-americanos, constituindo-se em quase uma exclusividade dessas literaturas até o séc. XIX. Desde o romance gótico inglês e o romance *noir* francês do séc. XVII, passando por um estabelecimento do conto fantástico no início do séc. XIX, com Hoffmann na Alemanha e Puchikin e Gogol na Rússia, além das inovações psicológicas no gênero, nos contos do Edgar Allan Poe, ainda na primeira metade daquele século, os mecanismos e estruturas da narrativa fantástica realmente foram fixados pelas “literaturas do norte”, como aponta Gonzáles. Mesmo já passado o auge romântico e difundidos os movimentos de Realismo e Naturalismo, é ainda dessas literaturas que o fantástico receberá grandes contribuições, como na abordagem da loucura e da monstrosidade em alguns dos contos de Guy de Maupassant (“O Horla”, “A Mãe dos Monstros”); na atmosfera de fusão do plano real e do onírico na prosa do também francês Gerard de Nerval (*Aurélia e Sílvia*), e na fantasmagoria sutil, invisível e ambígua nas obras do norte-americano Henry James (plenamente configurada em *The Turn of the Screw*). Vale ressaltar que os escritores relevantes do séc. XIX que trabalhavam com o fantástico são

muitos, e que aqui destacamos somente alguns expoentes. Já no princípio do séc. XX a grande renovação do uso da linguagem fantástica veio com outro europeu: Kafka.

Apesar disso, a presença mais significativa de um gênero na tradição literária de alguns países não torna impossível o uso bem sucedido dele em outros contextos, e o fantástico não está impedido de estabelecer conexão com a sensibilidade de leitores latino-americanos e de ser uma opção de recurso literário também para escritores latino-americanos. Como bem aponta Borges, em seu ensaio *O Escritor Argentino e a Tradição* (1932), é plenamente aceitável e recomendável que, na criação de seu projeto, um escritor recorra a filiações literárias que ele considere que têm afinidade com a sua produção, não tendo que se restringir à obrigação de imprimir em seus trabalhos traços ou temas locais diferenciadores e exclusivos, o que poderia resultar em uma artificialidade excessiva, e exemplifica:

Além disso, não sei se é necessário dizer que a idéia de que uma literatura deve definir-se pelos traços diferenciais do país que a produz é uma idéia relativamente nova; também é nova e arbitrária a idéia de que os escritores devem buscar temas de seus países. Sem ir mais longe, acredito que Racine não teria nem sequer entendido uma pessoa que lhe houvesse negado o título de poeta francês por ter buscado temas gregos e latinos. Acredito que Shakespeare teria se assombrado se houvessem pretendido limitá-lo a temas ingleses, e se lhe houvessem dito que, como inglês, não tinha o direito de escrever Hamlet, de temática escandinava, ou Macbeth, de temática escocesa. (BORGES, 1932, 291).

Sendo assim, há certa arbitrariedade no discurso crítico que postula uma “fidelidade” que o escritor tem que cumprir de forma a consolidar uma obra comprometida com as temáticas nacionais e o que elas demandam. O fato de o fantástico não ter, até o início do séc. XX, uma tradição sólida na América Latina não necessariamente predispõe que esse gênero nunca possa vigorar nas propostas de autores que veem nele uma linguagem propícia a uma prosa polissêmica e que rompa com padrões literários contrários a própria liberdade criativa. Borges ainda afirma que a restrição local é um empobrecimento, e que, para o escritor argentino, a herança literária não está somente em seu país, e sim em toda a cultura ocidental, sendo que ele tem direito a essa herança. Para ele, as intenções e projetos não importam muito, as reais repercussões emanarão da obra em si, e o que permanecerá dela estará mais ligado à sua execução como texto do que às tarefas do autor segundo exigências críticas: “Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; ensaiar todos os temas, e não podemos nos prender ao argentino para sermos argentinos: porque ou ser argentino é uma fatalidade e, nesse caso, o seremos de qualquer modo; ou ser argentino é uma mera afetação, uma máscara.” (BORGES, 1932, p.296). O que Borges coloca para o escritor argentino funciona também para o escritor latino-americano em

geral, o qual pode fazer de toda a tradição literária ocidental a sua herança. É o que Carlos Fuentes pratica, não aprisionando suas narrativas em estruturas e tratamentos mais difundidos e arraigados na ficção mexicana do que o fantástico, explorando e adaptando um gênero na execução de seus textos quando esse lhe fornece a margem para alcançar intenções específicas.

Nessa direção das relações da literatura latino-americana com a européia e norte-americana, é imprescindível o que Antonio Candido reflete em “Literatura e Subdesenvolvimento” (1970). O crítico brasileiro esclarece que o vínculo com a literatura européia não é uma opção, mas um fato quase natural, o qual faz com que as literaturas americanas sejam galhos e reflexos da produção metropolitana. Por isso, as influências teriam que ser vistas como vinculações normais no plano da cultura, as quais devem ser encaradas com serenidade, sem que seja necessário negar radicalmente as estruturas, modelos e recursos originários das matrizes européias ou norte-americanas (a partir da década de cinquenta do séc. XX, os Estados Unidos tornam-se forte referência literária na América Latina). Cândido ainda salienta que é possível a integração transnacional, em que não haverá cópia mecânica ou imitação, e sim uma assimilação recíproca: há a participação do escritor latino-americano nos recursos de que se apropria, o que os transforma em bem comum. Ele ilustra essa interdependência através do escritor Maria Vargas Llosa, o qual emprega, em sua obra, o fluxo de consciência e outras técnicas narrativas advindas da prosa de William Faulkner, mas o faz aprofundando-as e fecundando-as de tal forma que elas tornam-se mecanismos legitimamente seus. Na adaptação e ajustamento de tais recursos, há uma assimilação crítica que valida a influência estrangeira em Llosa, cumprindo seu desígnio particular no fazer literário. Sem dúvida, Fuentes, ao agenciar o fantástico, comunga dos mesmos procedimentos do autor peruano, conferindo aceitação universal ao tratamento de sua ficção ambientada no México.

Outra perspectiva relevada por Candido é a de que, mesmo com o destaque mundial alcançado por escritores cosmopolitas latino-americanos como Borges e Julio Cortazar, permanecem posicionamentos críticos que se opõem ao universalismo. Ele cita Manuel Pedro González (o mesmo que atacou *Los días enmascarados*) como portador do discurso que condena esses escritores ao afirmar que eles carecem de personalidade e são alienados culturais por sua dependência da estética exterior. O crítico brasileiro é contrário ao ponto de vista de González, argumentando que se trata de uma atitude que na década de setenta já estava começando a ser superada, pois a ilusão de que originalidade equivale ao uso do temário local não se sustenta frente à complexidade literária de autores como os

supracitados, acrescentando também que de nenhuma forma é frívola e alienada a presença do surrealismo em Alejo Carpentier ou a prosa visionária de Cabrera Infante. A relação que tais autores constroem com as “literaturas do norte” na verdade relê e redefine o cânone ocidental, o que gera um movimento artístico com desdobramentos multifacetados e iluminadores de propostas estéticas inovadoras.

Julio Cortazar também questiona a impossibilidade do fantástico na América Latina. Em *Alguns aspectos do conto* (1963), palestra ministrada em Cuba, o escritor argentino dimensiona a sua visão do processo de feitura do conto, explanando tanto sua composição estrutural quanto as escolhas temáticas. Cortazar alerta para a resistência crítica que ele próprio encontrou na Argentina por sua decisão de escrever literatura fantástica, que era considerada por boa parte dos críticos como um resquício de leituras que serviam para a fruição de classes sociais liquidadas, símbolo da cultura decadente das cidades, sem compromisso com a realidade e particularidades do país e do povo. Em contrapartida a esse posicionamento, ele relata uma experiência curiosa, em que um grupo de escritores (ele próprio incluso) participou de uma roda de camponeses analfabetos, lendo contos para estes. Um dos contos lidos, carregado de cor local, escrito no intuito de reproduzir a fala daqueles habitantes da zona rural e conscientizar sobre uma questão política, tratava de um episódio da guerra de independência na Argentina. Essa narrativa foi ouvida com atenção, mas não despertou nenhuma reação ou entusiasmo nos ouvintes, deixando-os apáticos e não provocou o efeito pretendido. Em seguida, foi lido o conto fantástico *A Pata do Macaco*, do escritor inglês W.W. Jacob, e a resposta dos interlocutores foi extraordinária, eles ficaram extremamente interessados e discutiram sobre o conto entusiasmados o resto da noite. Então, Cortazar conclui: “E estou seguro de que o conto de Jacob continua vivo na lembrança desses gaúchos analfabetos, enquanto o conto fabricado para eles, com o vocabulário deles, as aparentes possibilidades intelectuais e os interesses patrióticos deles, deve estar tão esquecido como o escritor que o fabricou.” (CORTAZAR, 1963, p.162). Através desse exemplo, fica claro que a literatura fantástica conta com a receptividade do público no contexto da América Latina, e que o gênero não é algo tão afastado assim da realidade latino-americana.

A universalidade do fantástico e sua força arquetípica serão tratadas mais a frente. Por hora, é válido ressaltar que ele pode funcionar como promoção de uma literatura que resgata prazeres humanos ancestrais, como o ritual de ouvir e contar histórias, proporcionando uma situação que muitas vezes a literatura engajada e didática esquece de englobar ou até mesmo rejeita, em prol de uma escrita que contenha marcas e questões do momento presente. É inegável que essa tendência literária era bastante sólida nos países

latino-americanos e não esmoreceu tanto assim com o decorrer do tempo, haja vista que ainda é mantida a ilusão de uma literatura portadora da “verdade” ou do “real” e transformadora do mundo. Sobre isso, Cortazar comenta:

Quanto a mim, creio que o escritor revolucionário é aquele em que se fundem indissolivelmente a consciência do seu livre compromisso individual e coletivo, e essa outra soberana liberdade cultural que confere o pleno domínio do ofício. Se esse escritor, responsável e lúcido, decide escrever literatura fantástica, ou psicológica, ou voltada para o passado, seu ato é um ato de liberdade dentro da revolução e, por isso, é também um ato revolucionário, embora seus contos não se ocupem das formas individuais ou coletivas que adota a revolução. Contrariamente ao estreito critério que confunde literatura com pedagogia, literatura com ensinamento, literatura com doutrinação ideológica, um escritor revolucionário tem todo o direito de se dirigir a um leitor muito mais complexo, muito mais exigente em matéria espiritual do que imaginam os leitores e críticos improvisados pelas circunstâncias e convencidos de que seu mundo pessoal é o único existente, que as suas preocupações do momento são as únicas preocupações válidas. (CORTAZAR, 1963, p.160-161).

A prosa fantástica de Fuentes foi acusada de desligamento dos problemas sociais imediatos, ou seja, de não atentar para as preocupações do momento. Entretanto, como Cortazar afirma, isso não pode servir de argumentação solidamente embasada para julgar o trabalho de um escritor e definir sua obra como pertinente ou não ao seu suposto compromisso local, à língua que escreve e à tradição literária existente e recomendada pela crítica. De certa forma, Fuentes corrobora o ponto de vista de Cortazar, dizendo (em entrevista concedida ao *Jornal Globo* em 2006), que o compromisso do escritor é primeiramente com a linguagem e a imaginação, e não com a política. Apesar de muitos dos trabalhos de Fuentes lidarem intimamente com questões claramente políticas, como, por exemplo, *A Fronteira de Cristal* (1996) e *A Cadeira da Águia* (2003), é nítido que a sua preocupação primordial não é advogar uma ideologia, e sim se direciona para a estética e estesia presentes nos textos. Nesse sentido, ele vai ao encontro das perspectivas de Borges e Cortázar.

Quanto à *ambientação* latino-americana que, segundo Gonzáles, não favoreceria à prosa fantástica, Fuentes pensa diferente, e defende que na América Latina a presença de uma atmosfera *barroca* é dominante (algo que Alejo Carpentier também defende), e essa aceção barroca dá vida ao monstruoso (“a monstruosidade final do acessível e do inacessível”), fazendo surgir o horror supremo de quem nasce de um corpo morto, “— e me pergunto se não nascemos todos de um corpo morto na América Hispânica” (parte de palestra realizada na Universidade de Los Angeles, em 1982, tradução nossa<sup>1</sup>). Deprendemos dessa

---

<sup>1</sup>No original: “*la monstruosidad final de lo accesible y de lo inaccesible*”; “*y me pregunto si no nacimos todos de un cuerpo muerto en la América Española*.”

postura do autor mexicano que, para ele, o espaço hispano-americano é propício a monstruosidade das mais variadas formas e ao horror advindo dessas gestões monstruosas. É o que fica evidente em seus contos fantásticos, nos quais a presença do monstruoso e o tom narrativo mais ligado a uma estética do horror são características bem mais acentuadas do que nos relatos fantásticos de Cortázar e Borges, por exemplo.

Podemos considerar que Fuentes, na confecção de sua literatura fantástica, adotaria o que Beatriz Sarlo chama de partidarismo estético. No ensaio “O Olhar Político” (1997), a crítica argentina atribui essa posição a Borges, alegando que mesmo que esse escritor negasse criar a partir de qualquer referencial externo à literatura, seu trabalho expressa o desespero e possibilidade de mudança advindos da modernidade não apenas literária, mas também intelectual e social. Por esse viés, o olhar político seria um olhar irônico sobre a arte e o mundo, que sinaliza a crise da criação e dos discursos, introduzindo o princípio da contradição e questionando a tradição literária e histórica, mas também inaugurando aspectos fundadores através da releitura do passado e imaginando modelos de resposta. Ao contrário do que se pode pensar, o olhar político proposto pela autora não exclui a dimensão estética, e sim a centraliza, fazendo com que o crítico que olha dessa forma perceba “os rumores diferenciados da sociedade no terreno da arte.” (SARLO, 1997, p.60).

As proposições de Sarlo se ajustam melhor a apreciação da obra de Fuentes do que, por exemplo, as de Gonzales, uma vez que elas permitem que se visualize o rumor diferenciado gerado por Fuentes. O escritor, ao inserir na cena literária mexicana o princípio de contradição e ruptura através da publicação de *Los días...*, apontou para formas inovadoras de representação do real, respondendo ao discurso crítico que postulava que o escritor latino-americano deveria se restringir ao retrato fidedigno de características nativistas. A ficção de Fuentes está mais próxima da de Cortázar do que da de Borges, no sentido de que incorpora mais matizes sócio-culturais do presente do que o constante distanciamento da realidade objetiva e concreta feito pelo mestre argentino, mas os três autores compartilham do partidarismo estético esboçado em “O Olhar Político”. Olhar para a produção do mexicano rejeitando o fantástico pela sua suposta alienação ou valorizando apenas as obras que recorrem com mais força à História, são atitudes críticas consideravelmente débeis, que nem chegam a se firmar como uma perspectiva política tal qual a enunciada por Sarlo, pois ignoram o diálogo e a releitura da tradição na esfera das artes.

O caso de Fuentes não é algo único no panorama literário da segunda metade do séc. XX, sendo que, por vezes, ocorre um descompasso significativo entre o que o escritor produz e as expectativas dos intelectuais e da crítica. Foi o que aconteceu na Itália, quando

Primo Levi, depois de quinze anos sem publicar nada, lançou seu terceiro livro, *Histórias Naturais* (1966). Esse volume era composto de contos fantásticos, cuja recepção deixou a maioria da crítica e dos leitores perplexos, como se fosse indevido o sobrevivente dos horrores de Lager se desvincular da literatura de testemunho e explorar o território do insólito. Não parecia adequado que Levi deixasse de representar os horrores de sua experiência no campo de concentração para se dedicar a escrever estórias que pareciam ser destinadas ao mero entretenimento do leitor. Contudo, o próprio autor afirma que se consolidou como escritor somente quando atingiu a liberdade criativa propiciada pela feitura desses relatos fantásticos, os quais dão prosseguimento, de uma outra forma, à visão inaugurada em seus trabalhos autobiográficos. O estudioso brasileiro Maurício Santana Dias (2005), ao avaliar as narrativas breves do autor italiano, afirma que, na época de sua publicação, foram incompreendidas ao serem tomadas como um desvio de rota, sendo que leitores e críticos não perceberam que continham indiretamente a reivindicação do direito que todo escritor tem de criar o que bem quiser. Desse modo, muito da riqueza da tessitura dos contos passou despercebida e, só alguns poucos, como Italo Calvino, apoiaram e valorizaram a empreitada de Levi.

Os relatos fantásticos de Fuentes, como vimos na recepção crítica de *Los días...*, já foram vistos como deméritos e produções deslocadas e, ainda hoje, a despeito de algumas respostas favoráveis, ainda permanecem negligenciados. Prova disso é que seu livro de contos insólitos mais recente, *Inquieta Companhia* (2004), o qual é o objeto da presente dissertação, permanece em relativa obscuridade. O pouco que foi escrito sobre ele encontra-se na mídia (resenhas em jornais, revistas e blogs) e quase nada foi produzido no âmbito acadêmico, reação crítica bem diversa do que os romances historicistas do autor costumam provocar. Isso talvez denote um afastamento de críticos e leitores semelhante ao que ocorreu com Primo Levi na ocasião da publicação de *Histórias Naturais*, os quais podem estar demandando do autor mexicano uma constância na abordagem literária que ele próprio não estaria disposto a manter ininterruptamente.

Esse primeiro capítulo mapeou a apreciação do início do projeto literário de Fuentes que contém o fantástico, assim visando delinear como ele se enquadra no cenário literário latino-americano da segunda metade do séc. XX. Através disso, poder-se-á, nos capítulos posteriores, localizar melhor a posição de *Inquieta Companhia* na contemporaneidade, tornando mais tangível que o escritor mexicano, hoje com uma carreira literária completamente sólida, ainda reivindica para si o direito à liberdade criativa, mesmo que suas proposições não sejam compreendidas de imediato.

Fuentes demonstra como pode ser viabilizada a construção do ambiente no espaço mexicano em que o fantástico irá se instaurar, e como essa construção funciona de forma coerente tanto com as marcas locais quanto com as influências universais, não sendo um produto importado e sem pertinência com questões latino-americanas, e sim possuindo sua autenticidade e legitimidade, num esforço para injetar, num continente desgastado pela prosa naturalista, novos intentos no fazer literário.

## **2- A instância do fantástico em discussão**

### **2.1- O fantástico tradicional, o neofantástico e o realismo maravilhoso**

Para a abordagem da literatura fantástica, tem-se disponível uma gama considerável de ferramentas críticas, por vezes fundamentadas em teorias destoantes, sendo necessária uma seleção cuidadosa dos aparatos teóricos a fim de que eles correspondam às demandas do objeto de estudo. O filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov não foi o primeiro estudioso a formular uma sistematização na análise da literatura fantástica, sendo precedido, entre outros, pelo crítico francês Roger Callois e pelo escritor estadunidense H.P. Lovecraft. Contudo, a *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), de Todorov, permanece ainda como um estudo extremamente aguçado e rígido sobre o tema, de escopo mais amplo do que os estudos antecedentes, mesmo que não atenda a todas as peculiaridades de obras fantásticas mais contemporâneas.

O trabalho de Todorov ainda é tão pertinente devido à rigidez com que ele organizou as categorias que compõe os textos em que quaisquer elementos fantásticos se dão, promovendo distinções coerentes e realçando os alcances da narrativa para além dos efeitos mais óbvios. Como ponto de partida, ele propõe que um gênero só pode ser definido em relação aos gêneros que lhe são vizinhos e, no caso do fantástico, tais gêneros seriam o *maravilhoso* e o *estranho*. O primeiro se constituiria em uma tipologia narrativa em que o elemento fantástico fosse plenamente aceito dentro do seu universo ficcional, rompendo completamente com a ordem do real e do natural e instaurando uma outra ordem regida por leis desconhecidas (nessa especificidade cabem desde os contos de fada até os contos de horror de Lovecraft). O segundo definiria uma narrativa em que, aparentemente, ocorreriam fatos sobrenaturais, porém eles seriam explicados racionalmente, o que extingiria a possibilidade do fantástico e manteria o universo narrado em sincronia com a realidade, sem ruptura com as leis naturais [um exemplo seria *O Manuscrito de Sagarosse* (1815), de Jan Potocki].

O fantástico se definiria não como gênero autônomo, e sim como uma condição entre o estranho e o maravilhoso, pautado completamente na *ambiguidade*, sem que a narrativa forneça uma conclusão que admita o sobrenatural ou o negue através de uma solução lógica (o exemplo perfeito seria *A Volta do Parafuso*, de Henry James). Todorov diverge significativamente de Lovecraft, o qual explana, em seu *Supernatural Horror in*

*Literature* (1973), que o fantástico não estaria no texto em si, e sim no efeito que esse provoca nos leitores, na experiência particular de cada um deles, principalmente o sentimento de medo. Sendo assim, para o autor norte-americano, o fantástico dependeria de uma impressão específica, da intensidade emocional que a obra potencialmente desperta, o que para o crítico formalista não é uma condição para que a literatura fantástica ocorra, visto que, para ele, o medo e terror podem estar presentes, mas não são indispensáveis. Peter Penzoldt e Roger Caillois também avaliam o fantástico muito atrelados na suscitação do sentimento de medo, definindo-o como resultado da ruptura da ordem estabelecida e da irrupção do inadmissível no cerne da legalidade cotidiana. Eles estão corretos ao associar o fantástico com o rompimento da normalidade, mas Todorov também acerta ao não admitir a restrição da literatura fantástica ao horror, o que seria uma visão demasiadamente romântica, haja vista as novelas horríficas floresceram no período romântico europeu.

Para ele, obrigatoriamente, o fantástico é inerente à ambiguidade, e sua chave de leitura está na *hesitação* do leitor, e não no medo provocado, haja vista que quem lê deverá encarar o universo ficcional como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma leitura que implique a aceitação do natural ou a do sobrenatural. Tal hesitação pode também ser experimentada pelo personagem, mas não é obrigatório que o seja. Outra obrigatoriedade é que o leitor tem que recusar uma leitura poética ou alegórica do texto fantástico, pois mesmo estes sendo gêneros vizinhos do fantástico, não podem ser confundidos com ele; o fantástico inapelavelmente implica ficção, a poesia não. Os formalistas russos trabalham com a idéia da intransitividade das imagens poéticas, pela qual a linguagem da poesia não exige uma evocação ou descrição de mundo, e Todorov, que comunga dessa visão, nega a leitura poética. A alegoria também não seria comum ao fantástico, uma vez que funcionaria como uma proposição de duplo sentido (o literal, que se apaga, e o espiritual, que permanece), e ela tem que estar explicitamente indicada dentro do texto, caso contrário toda literatura seria alegórica. O fantástico seria anulado pela alegoria, pois ele está ligado ao sentido literal, que na alegoria é apagado, não havendo nela uma leitura dependente da ambiguidade e da hesitação.

Talvez aí Todorov incorra num excesso de rigor e trabalhe com algumas acepções muito restritas, principalmente envolvendo a alegoria, o que acaba por limitar e turvar sua visão para as possibilidades do fantástico na literatura do séc. XX. O filósofo alega que a literatura fantástica terminou no final do séc. XIX, tendo como últimos exemplares alguns contos de Maupassant. Isso porque a *hesitação* se transformaria em *adaptação*, em decorrência das imensas repercussões da obra de Kafka, a qual inverte as convenções

fantásticas ao transformar a exceção do absurdo em regra da normalidade do mundo. Assim outra linguagem estaria sendo criada, uma que talvez estivesse sobrepondo o maravilhoso e o estranho, mas que não corresponderia mais ao fantástico tradicional. Mas de fato isso assinalaria o fim do fantástico e o começo de um outro gênero?

Anteriormente a Todorov, Jean Paul Sartre, no seu ensaio *Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem* (1968), já abordava a literatura fantástica considerando as transformações que ela sofre no séc. XX, assinalando novas proposições e elaborando uma concepção do fantástico contemporâneo que não assinala o fim do fantástico tradicional do séc. XIX (como postula Todorov), e sim se desenvolve como um desdobramento desse, tendo em Kafka seu grande expoente. A grande mudança de perspectiva que ocorreria com o fantástico é que a experiência de hesitação do leitor implícito não seria mais a condição obrigatória para que um texto se definisse como fantástico. O recurso narrativo que produzia a ambiguidade deixa de ser um mecanismo isolado na narrativa e estende-se para o universo todo, o que não implica um impedimento da idéia do convencimento do leitor. Porém tal processo não se dá através da instigação e da dúvida, e sim tenta convencer de que todo o mundo narrado é fantástico, e não apenas alguns detalhes que irrompem dele, como nas narrativas de Kafka, que se constroem não a partir de inserções de componentes que instauram insólito, e sim representam todo um universo tomado pelo absurdo. Sartre também indica que, na literatura fantástica contemporânea, a ênfase é em personagens extremamente humanos, havendo um “retorno ao humano” (SARTRE, 1968, p.112), ao invés da exploração de realidades transcendentais. Com isso, a grande diferença do fantástico do séc. XIX para o do séc. XX, estaria na sua utilização do homem, o qual não seria apenas “matéria-utensílio” e sim o fim que a narrativa pretende atingir. O próprio homem seria o âmago do fantástico, e não fatores ocultos; o argumento do homem racional arremessado em um mundo às avessas é transformado, é o próprio personagem que estaria “às avessas” e teria que lutar, mesmo que infrutiferamente, contra o absurdo de sua situação e o absurdo naturalizado do universo em que ele atua.

Quando Sartre articula esse novo olhar para com a literatura fantástica contemporânea e a postula como continuação do fantástico tradicional, ele o faz porque muito do que observa nas obras do séc. XX já estava presente em outras do séc. XIX. Para ele, o texto fundador, não só de uma nova configuração do fantástico, mas também da modernidade, é *O Capote*, do escritor russo Nikolai Gogol (1842). Nesse conto, ocorre exatamente o “retorno ao humano” que o filósofo francês considera como presença

*fundamental no fantástico contemporâneo, uma vez que o protagonista, o funcionário público Akaki Akaviévitch, termina a estória vagando como um fantasma pelas ruas de São Petersburgo e causando alvoroço entre os transeuntes, sendo que a fantasmagoria aqui não é um recurso para o horror ou gerador de ambiguidade da percepção mental, e sim funciona como a condição mais tangível que a existência de Akaki já atingiu. Como fantasma, o burocrata adquire a visibilidade que nunca teve em vida, recebendo uma espécie de redenção, o que compensa sua vida terrena sem brilho. Portanto, tem-se um exemplo nítido do que Sartre queria expor, e essa perspectiva humana dentro do fantástico seria a grande marca diferenciadora que iria prevalecer nas obras a partir do séc. XX e já se tinha manifestado em Gógol. Todorov também reconhece a imensa influência de O Capote, não só na literatura russa, mas em tudo o que se tornou a literatura fantástica ocidental contemporânea, e vê aí um fim para a construção do fantástico que ele propõe, o que para Sartre é uma transformação e um alinhamento com a modernidade, e não uma anulação.*

*O escritor norte-americano John Barth também apregoa a metamorfose do fantástico do séc. XX, porém o relaciona mais com o pós-modernismo, em decorrência da capacidade dos textos fantásticos de assinalarem um esgotamento literário. Isso não é um aspecto necessariamente novo no fazer literário, uma vez que esse sempre almeja novas formas de expressão e o ineditismo, mas dessas tentativas decorre um esgotamento de possibilidades e recursos que o fantástico sinaliza. No seu ensaio *The Literature of the Exhaustion* (1967), Barth, a partir da análise de alguns contos de Jorge Luís Borges (e mais algumas peças de Samuel Beckett), pretende demonstrar que tal *esgotamento* na verdade é uma reutilização da tradição. Todos os elementos tão comuns na prosa de Borges, como o espelho, o labirinto e os duplos, reforçariam a idéia do esgotamento da tradição, porém também apontariam para uma espécie de bifurcação, de abertura para a criação. Além disso, ele pondera que Borges consegue conciliar uma técnica narrativa avançada, sem eliminar o público convencional e a comunicação com o leitor, usando os limites estéticos sem se perder num vanguardismo exacerbado e inócuo (o que Barth denuncia em muitos artistas seus contemporâneos). A partir dessas considerações, a grande relação da obra de Borges com a pós-modernidade seria que, enquanto a prosa realista tenta reproduzir o mundo que *parece ser* e na proposta modernista o que *poderia ser*, na ficção pós-moderna há a criação de mundos que *não poderiam ser*, os quais admitem contradições internas e conferem estatuto ontológico a objetos e circunstâncias exclusivamente imaginários, favorecendo a consciência pós-moderna de como a realidade é inventada. A literatura, ao invés de tentar exprimir o real, explicitaria infinitamente a invenção.*

As idéias de Barth foram combatidas, inclusive pelo próprio Borges, para quem a literatura é inesgotável, haja vista que ela se faz de leitores, e não autores, e como aqueles nunca lerão o que está escrito nos textos, e sim o que está escrito em suas mentes, não há como prever um esgotamento literário. As propostas do escritor norte-americano e as de Borges são, assim, incompatíveis: enquanto o primeiro busca uma forma de literatura que seja nova sem romper com a tradição, para o segundo as questões sobre o texto se centram mais nas possíveis leituras e interpretações, sendo que a tradição não se constrói num diálogo linear entre passado e presente visando o futuro e sim se elabora no presente, se inventando continuamente. A noção de que é o presente o doador de sentidos do passado fica bem claro no ensaio *Kafka e seus precursores* (1951), em que Borges postula que cada escritor cria os seus precursores, e não o contrário, concluindo:

Se não me equivoco, as heterogêneas peças que enumerei parecem-se com Kafka; se não me equivoco, não todas parecem-se entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um destes textos está a idiossincrasia de Kafka, em maior ou menor grau, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer: não existiria. O fato é que cada escritor cria os seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nesta correlação nada importa a identidade ou pluralidade dos homens. (BORGES, 1951, p. 235).

A percepção de Borges sobre herança literária acaba por diferir das proposições de Barth. Contudo, a visão do escritor estadunidense se faz relevante. É particularmente interessante a noção que ele apresenta da relação do fantástico contemporâneo com a narração de mundos que não poderiam ser, e de como isso está fortemente vinculado a uma necessidade pós-moderna de metaficção, em que a ficção se articula como jogo e se confessa ficção, como metáfora de si mesma, denunciando a própria ilusão da construção do real. Não seria um engano ressaltar essa proposição nos contos borgianos. Tal perspectiva metaficcional não seria exclusiva da literatura pós-moderna, o próprio Borges explicita como ela está presente na literatura desde sempre<sup>2</sup>. Porém Barth, mesmo sabendo disso, propõe que ela se potencializa na pós-modernidade. No caso de Carlos Fuentes, como veremos mais a frente, essa assertiva é completamente cabível, pois, de fato, em suas obras fantásticas, vemos a descrição de um mundo que não poderia ser e o abuso no jogo ficcional.

---

<sup>2</sup> Nos seus ensaios *Magias parciais de Quixote* (1952) e *Nathanael Hawthorne-A literatura como sonho* (1952) Borges exemplifica o processo metaficcional literário desde a *Iliada*, comentando um episódio em que Menelau invade o aposento de Helena e encontra as tapeçarias que sua esposa tecera, que representam exatamente o que havia sido a guerra de Tróia até então. O escritor passa também por um trecho de *Dom Quixote* em que o Cavaleiro da Triste Figura tem os romances de cavalaria de sua biblioteca queimados, sendo que um deles é de autoria de Miguel de Cervantes. Borges aponta ainda uma sequência de *Hamlet* em que o príncipe da Dinamarca encena para seu tio uma peça com enredo semelhante à trama da qual ambos são parte. Finalmente, faz referência à noite 602 das *Mil e Uma Noites*, em que Sherazade narra ao sultão a própria história deles, instaurando a infinitude que a coletânea oriental encerra.

Ao abordar definições do fantástico, Borges difere drasticamente da sistematização rigorosa de Todorov ou mesmo das características inovadoras indicadas por Sartre, adotando uma concepção bem mais abrangente, proclamando que o fantástico foi a linguagem preferida dos escritores do mundo inteiro em todos os tempos, e que o realismo é apenas uma “excentricidade” recente. Ele alega que, desde que os livros eram escritos em papiro e argila, entendia-se que um escritor era alguém que se referia a um lugar distante, muitas vezes imaginário, ou a um passado remoto e mítico, distante do ambiente real no qual vivia o autor, e sem nenhum compromisso de refletir as questões e problemas desse lugar. A idéia de que o escritor teria que se comprometer com a sua época e seu meio, tendo que relatar situações cotidianas ou exprimir posicionamentos segundo correntes políticas ou sociais seria algo relativamente novo, datando talvez do começo do séc. XIV, com o advento do romance picaresco ou o relato das guerras nas sagas escandinavas. Borges vai além e acredita que, em última instância, toda literatura é fantástica.

No prefácio da *Antologia de la Literatura Fantástica* (1940), Adolfo Bioy Casares (que organizou a coletânea juntamente com Borges e Silvina Ocampo), também foca o fantástico no sentido amplo (*lato senso*), e também o evidencia como a forma de narrar mais antiga. Bioy Casares retifica a explanação de Borges, e alerta para como, a despeito dos críticos que requerem uma literatura mais “grave”, a escrita no gênero fantástico aproxima o escritor de seu ofício verdadeiro, o de contar histórias, satisfazendo o público no básico anseio que esse tem de ouvir ou ler contos, mesmo que eles não dissequem polêmicas econômicas ou políticas da atualidade. Por esse viés, chegamos numa acepção que prega a universalidade e atemporalidade da literatura fantástica, o que a torna válida independentemente do momento e do local em que é produzida, não a restringindo a discursos de nação ou mesmo a convenções de períodos literários.

Essa abordagem corresponde bastante ao que Italo Calvino (1981)<sup>3</sup> formula, sinalizando que as produções fantásticas são extremamente significativas por dizerem muito “sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva” (CALVINO, 1981, p. 9), funcionando como mediadoras entre a realidade do mundo e a realidade do pensamento que mora na mente humana e a comanda. Borges reivindica para o fantástico um papel primordial na literatura não só ocidental como universal, e Calvino delinea como esse gênero funciona como o aparato ideal para a expressão do conflito entre a interioridade do indivíduo e o mundo. Ainda para Calvino, a manifestação desse embate na literatura não se limitaria espacial e temporalmente.

---

<sup>3</sup> Prefácio que Calvino faz à antologia que organizou *Contos Fantásticos do Século XIX* (1981).

Percebemos que os posicionamentos tanto de Borges e Bioy Casares quanto de Calvino são mais amplos do que os teóricos que trabalham com uma sistematização rígida, como Todorov e Lovecraft, e, mesmo que não forneçam elaborações de ferramentas críticas precisas para a abordagem do fantástico, são demasiadamente significativas, por propiciarem uma acepção que considera não apenas as estruturas textuais, como também a permanência das possibilidades de conflito e visão de mundo que a literatura fantástica oferece e a sua legitimidade como narrativa primordial.

Por outro lado, o crítico argentino Jaime Alazraki (2001) retoma uma visão *strictu sensu*, e insiste que o fantástico contemporâneo precisa ser analisado por um prisma diferenciado, que o ajuste mais às inquietações surgidas a partir do séc. XX, e para tanto ele propõe a definição de *neofantástico*. Essa concepção não romperia e aniquilaria o fantástico tradicional tal qual pensa Todorov, e sim estaria estreitamente ligada a ele, porém passaria a refletir processos exclusivos decorridos a partir da modernidade, o que o distinguiria do que era narrado nos séc. XVIII e XIX. As Guerras Mundiais, os movimentos de vanguarda, a psicanálise de Freud e o surrealismo seriam fatores determinantes para a transformação do gênero, que não poderia mais ser escrito ou lido da mesma forma que antes. O grande mecanismo que se deslocaria seria o intento de causar medo no leitor, algo bastante presente nos contos fantásticos tradicionais, e que daria lugar à inquietação. Enquanto que o horror se ajustava ao contexto do séc. XIX, por ser um estratagema para derrubar as certezas do cientificismo e positivismo, funcionando como antídoto para o racionalismo excessivo, não seria suficiente ou propulsor da execução das obras fantásticas contemporâneas, e tampouco serviria como condição irrevogável para classificar um texto como fantástico ou não. Com isso, faz-se necessário a busca de novos critérios teóricos adequados para a análise da ficção de autores com Kafka, Borges e Cortazar, e a proposta do neofantástico se viabilizaria nesse sentido.

Alazraki postula que o agente alterador da realidade não vai mais gerar horror como no fantástico tradicional, e o sobrenatural irrompe no cotidiano não para apavorar, e sim para desvelar uma segunda realidade profundamente humana, não necessariamente misteriosa e transcendental. Logo, os textos neofantásticos acabariam por desmascarar o real, que não seria mais do que uma fachada convencionalizada por um racionalismo falho, e permitiriam que se vislumbrasse uma segunda realidade, que apesar de encoberta e fugidia, estaria muito próxima do verdadeiro cerne das questões do homem no mundo, o que torna essa acepção bem próxima da de Sartre, com o “retorno ao humano” no fantástico contemporâneo. Outra perspectiva relevante do crítico argentino é como, no neofantástico, o

elemento insólito deixa de ser um mecanismo destruidor do simulacro de cotidiano e da ordem da narrativa, e se incorpora à tessitura da situação narrada como um todo, tendo, portanto, que ser aceito (e não provocar a hesitação), não havendo como distinguir onde o fantástico começa e o real termina.

Alazraki elabora e aplica sua teoria no estudo que empreende da obra de Cortazar e Borges desde a década de setenta. Para ele, já no primeiro livro de contos publicado por Cortazar, *Bestiário* (1951), todas essas características que compõem o neofantástico já estariam presentes. Podemos constatar que esse dado é, de fato, verdadeiro, pois o insólito está imbricado nessas narrativas de tal modo que não é possível percebê-lo apenas como estratégia de reviravolta ou espanto, e sim como desvelador de instantes que desmascaram o real, e que são raramente captados. Mesmo assim, a prosa de Cortazar não denotaria uma ruptura completa com o fantástico tradicional, mas habilitaria uma nova leitura da tradição, haja vista que certos constituintes, tão prototípicos do gênero, como o duplo (em “Distância”), a casa assombrada (em “Casa Tomada”) e a feiticeira (em “Circe”) recebem uma abordagem renovadora, que revitaliza a convenção e também se alinha com as propostas estéticas surgidas no séc. XX e com as inquietações despertadas nessa época.

Cortazar também refletiu teoricamente sobre o fantástico literário, e certamente suas conclusões influíram fortemente na concepção do neofantástico. Para o escritor argentino, o fantástico irá se instaurar em uma narrativa muito menos como um sistema com regras fixas e restritas e muito mais como um sentimento (*Do Sentimento do Fantástico*, 1970): o fantástico seria algo natural da percepção humana, uma ordem aberta, inconclusivo, em que “já recebemos isso que ainda não chegou” (CORTAZAR, p. 177, 1970). Em outro momento do texto, o autor ressalta o caráter fraturado do fantástico, e diz que ele nunca deverá ser exposto em sua totalidade, sendo que é fantástico justamente por permitir que se conheça dele apenas uma parte. Para Cortazar, o fantástico vai permear apenas a malha narrativa, residindo não tanto nas circunstâncias narradas, e sim produzindo uma “ressonância de pulsação” (CORTAZAR, p.179, 1970) que envolverá personagens e leitores. Ele ainda acrescenta que o espaço e tempo comuns têm que se articular harmoniosamente com o evento insólito, havendo uma osmose entre as circunstâncias habituais e o componente fantástico, através de uma justaposição que forma um todo homogêneo.

Outra contribuição para essa discussão provém do crítico uruguaio Angel Rama, que relaciona a abertura do fantástico produzido por escritores da América Latina (principalmente autores argentinos) com a assimilação feita por eles das vanguardas internacionais, o que teria favorecido a constituição de narrativas cosmopolitas urbanas que,

dotadas de grande impregnação emocional, transmitem uma percepção inquieta da realidade, mesmo que não mantenham o compromisso social da mesma maneira que a literatura regionalista. Porém, na visão dele, isso não seria negativo, como nos posicionamentos já expostos na primeira seção, uma vez que se tratariam de duas correntes literárias resultantes de propostas teóricas distintas (o regionalismo estaria ligado ao sociologismo do séc. XIX e o fantástico teria interface com a literatura européia e os movimentos vanguardistas). Assim, a narrativa insólita poderia ser validada através da sua permeabilidade e pluralidade de significados, contendo uma construção aberta e correntes subterrâneas que movem sua escrita (RAMA, p.49, 1987). Pela postura do crítico, apesar de ele aprofundar seus estudos muito mais nas obras regionalistas, percebemos que ele não vê o fantástico latino-americano como uma proposta errônea e deslocada do seu lugar de enunciação. Ao contrário: o gênero se legitima a partir do momento que passa a apresentar uma produção sólida, fecunda e renovadora na abordagem e na estrutura.

Vale lembrar que o conceito de fantástico que estamos procurando explorar é consideravelmente distinto do de realismo maravilhoso, o qual parte de um pressuposto bastante particular, em que o elemento insólito é naturalizado, muitas vezes até mesmo banalizado, mesclando-se à realidade sem causar qualquer estranhamento ou ruptura. Uma marca recorrente nos textos denominados como pertencentes ao realismo maravilhoso é a de como ele visa o espaço rural, utilizando como repertório temático mitos e lendas locais<sup>4</sup>. As obras realista-maravilhosas dos autores da América Latina, geralmente, são perpassadas pelo material das crônicas da conquista desse continente, com o objetivo de ficcionalizar criticamente a formação e fundação das ideologias e da linguagem do homem mestiço latino-americano. Os maiores expoentes dessa vertente literária são, certamente, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo e Alejo Carpentier, sendo que este último desenvolveu um pensamento teórico bastante influente concernendo o real maravilhoso no prólogo de seu romance *El reino de este mundo* (1949).

Segundo Carpentier, o conceito de real maravilhoso exprimiria a própria realidade americana, a qual emanaria o mágico ou o sobrenatural naturalmente, fenômenos advindos de uma natureza exuberante e uma cultura mestiça, que parecem insólitos aos olhos do estrangeiro. Por esse viés, o maravilhoso não seria uma artimanha ou artifício literário, mas inerente à própria realidade, e sua presença na literatura seria uma forma de ver o mundo. Essa concepção nasceu do contato de Carpentier com o Haiti (cuja História inspirou

<sup>4</sup> O que não quer dizer que seja um recurso exclusivo dos escritores hispano-americanos do séc. XX, já aparecendo muito em narrativas russas do séc. XIX e em outras contemporâneas e não latino-americanas.

*El reino de este mundo*), quando o escritor pôde viver diariamente em contato com uma realidade maravilhosa, em que elementos que supostamente contradizem a ordem natural, como o *vodu*, integram o cotidiano dos haitianos e engendram a crença em uma gama de elementos mágicos que são plenamente aceitos. Para o povo haitiano, então, o sentido do maravilhoso seria um componente essencial da sua história, sua consciência e sua sensibilidade. A partir dessa observação, não haveria exclusão ou contradição em uma perspectiva realista que englobe o simbólico, o sobrenatural e o mítico, e é a partir dela que Carpentier observa o Haiti e expande a condição que ali encontra para toda a América Latina, aplicando-a também à sua criação literária.

Com isso, vemos que o realismo maravilhoso se diferencia consideravelmente da concepção de fantástico que estamos tentando buscar. Isso não se deve tanto ao fato do primeiro ambientar-se mais no meio rural e o segundo no meio urbano, mesmo que tal critério seja válido para distinguir as propostas de escritores que comumente são denominados sob um mesmo rótulo. O ponto central estaria nos pressupostos radicalmente distintos que determinam sua elaboração: o real maravilhoso quer representar uma realidade intrinsecamente maravilhosa, enquanto o fantástico parte do artifício literário, reconhece as estruturas ficcionais e joga com elas.

Outro aspecto relevante que distingue o realismo maravilhoso da fantasticidade na literatura, muito propriamente destacado por Irlemar Chiampi (1980), é que aquele neutraliza na construção do texto quaisquer tentativas de efeitos não só de calafrio no leitor, como também anula a incerteza, o estranhamento e a atmosfera de mistério, não havendo antagonismo entre o prodígio insólito e os dados do real (CHIAMPI, 1980, p.62). Sem dúvida, dentre as marcas do *neofantástico*, o horror não é preponderante e, dessa maneira, causar calafrios nos leitores não é uma função essencial. Mas a estranheza, a tensão entre natureza e sobrenatureza, o desconforto e o mistério são características que permanecem e até se acentuam no fantástico do séc. XX. Não há como pensar em obras fantásticas destituídas desses elementos e, de fato, eles podem sofrer modificações no tratamento, mas nunca estão ausentes.

As ficções de Kafka, por exemplo, contém uma desorientação crescente extraída da invasão violenta da anormalidade numa ordem cotidiana, e o evento desconcertante que gera o conflito não é de forma alguma banalizado, ainda que possa ser incorporado numa nova rotina (como o é a condição de inseto de Gregor Samsa no dia-a-dia de sua família, em *A Metamorfose*). Porém, esse evento é sempre antinatural e nunca é estabelecido como algo que sempre fora inerente ao universo ficcional da obra. Talvez o texto que melhor demonstre

a reconfiguração que Kafka efetua do fantástico é o conto “Um Médico Rural” (1919), cujo narrador, um médico interiorano, após sair de casa para tratar de um jovem enfermo numa noite de inverno, depara-se com uma série de peripécias absurdas: um louco atrela cavalos desconhecidos em sua carroça e viola sua criada, o paciente que primeiramente parecia fora de perigo revela uma chaga profunda e cheia de vermes, os aldeões se reúnem e cantam para contemplar a consulta. Tal desencadear frenético da narrativa não é mostrado como parte de uma ordem natural ou aceitável, sendo agenciado como uma sequência insólita envolta num absurdo nunca explicado, mas que arremessa o protagonista para um estado caótico que o separa de tudo o que uma vez conhecera, preenchendo-o com questionamentos sobre o seu real valor como homem e conduzindo-o para uma eterna fuga. Aqui, as imagens terríveis não geram o horror convencional, contudo, o desconforto e o estranhamento são maximizados, e acabam desembocando em uma situação profundamente humana (como indica o desfecho do narrador, em que ele marcha para um exílio infinito, isolando-se de tudo), procedimento crucial da literatura neofantástica.

Processo contrário encontramos no conto de Gabriel García Márquez, “Um Senhor Muito Velho com umas Asas Enormes” (1972), em que um casal humilde recolhe, após um temporal, um anjo que se acidentara e que não conseguia mais voar. A atípica criatura é colocada no galinheiro da família e é visto por todos apenas como um velho senil com asas de galinha, servindo para que as pessoas que o acharam ganhem algum dinheiro com sua exibição. Não há antagonismo entre o real e o sobrenatural, nem espanto ou enigma, tampouco distúrbio significativo na rotina da família, e a figura do anjo não encerra nenhuma aura de sacralidade ou mistério (como já fica explícito no próprio título do texto), sendo encarado com total naturalidade e completamente pertencente àquela realidade. A partir dos relatos de García Marquez e Kafka, podemos perceber com clareza as diferenças de proposta literária entre o realismo maravilhoso e o fantástico.

Borges e Cortazar praticam essa última modalidade narrativa e a demonstram na ficção e na crítica que realizam, consolidando, na América Latina, uma literatura fantástica que, mesmo tendo forte intertexto europeu, não é uma reprodução do fantástico tradicional, e sim revitaliza e confere novos significados a recursos literários aparentemente desgastados, chegando de fato a estabelecer um neofantástico, como apontado por Alazraki. No caso de Carlos Fuentes, sua obra muitas vezes foi classificada como realismo maravilhoso e até considerada como fundamental na solidificação dessa categoria, mesmo o escritor tendo explicado que nunca tentou circunscrever sua produção a essa proposição literária. Além disso, como admirador e leitor de García Marquez e Carpentier, nunca se interessou em

“invadir” o que ele via como sendo o território por excelência deles (como alegou em entrevista concedida ao *Jornal Globo*, em 2006), observando que eles já haviam explorado com tanta eficácia e profundidade uma tipologia literária, que dificultava tentativas de reprodução ou mesmo continuação da técnica e enfoque deles. Todavia, Fuentes percebe o fantástico como uma instância extremamente válida e próxima das suas proposições, propícia para o jogo ficcional que ele também articula – tal qual Borges e Cortazar – e funcionando como um catalisador ideal para as questões que brotam de seus romances e contos, como o tempo cíclico e espiral, a ruptura com as noções racionais e cartesianas, a polifonia e a fusão de sonhos e realidade.

Para o escritor mexicano, o fantástico seria uma *zebra* literária (comparação desenvolvida em trecho de seu livro *En esto creo*, de 2002), no sentido de que a zebra, embora seja uma presença visível, causa sempre estranheza, da mesma forma que a literatura fantástica. Fuentes retoma uma concepção de Roger Caillois de que o fantástico sempre parte de um duelo com o medo, e daí depreende que a imaginação é o primeiro instrumento de exorcismo contra o terror e o desconhecido, dando vários exemplos desse processo, desde os bestiários europeus e americanos até a literatura gótica inglesa. Ele salienta que na literatura européia há o repertório ideal para a ambientação do fantástico tradicional (castelos em ruínas, aristocracia decadente, aldeias que mantêm tradições milenares), mas afirma que essas possibilidades de cenário não são obrigatórias para a execução do fantástico, creditando a Edgar Allan Poe a renovação de estabelecer, na ficção fantástica, um conflito que se passa não entre um herói e um mal externo, e sim na mente dos personagens, recurso narrativo que chegaria ao ápice com Henry James. A grande contribuição latino-americana para o gênero seriam Borges e Cortazar, que, através de suas obras, demonstraram como a realidade está no outro rosto das coisas, mais além dos sentidos, em um tempo espiralado e num universo não previsível, e que o fantástico é uma maneira de, mesmo fugazmente, captar essa presença fugidia e romper com uma normalidade cotidiana ilusória. Fuentes finaliza seu texto com um questionamento bastante representativo sobre a função do fantástico e sua constante manifestação na literatura, a qual também é útil para propulsar a reflexão acerca do que é o fantástico e o que ele determina: “¿Es la literatura fantástica el fantasma que repara todos los olvidos de los vivos?” (FUENTES, p. 157, 2002).

## **2.2- Implicações do fantástico executado como conto**

Desde que, no séc. XIX, o fantástico se consolida como gênero literário detentor de mecanismos específicos, delinea-se uma relação bastante estreita entre ele e a forma da narrativa curta, o que ocasiona sua manifestação frequente em contos e novelas. O momento exato e autor que configuraram essa ligação não são de fácil rastreamento, pois não há uma convergência crítica do principal precursor ou criador do funcionamento da literatura fantástica enquanto conto. Para Italo Calvino (1981), tal processo se inicia com E.T.A. Hoffmann na Alemanha por volta de 1815, já para Julio Cortazar (1963) isso acontece cerca de duas décadas adiante, com as publicações dos contos de Edgar Allan Poe. O escritor argentino argumenta que nos contos de horror de Poe haveria o equilíbrio preciso entre argumento, sugestão e atmosfera, ficando perfeitamente demonstrado como o conto é o campo ideal para a exploração do horror e da paixão. Além disso, há neles três características essenciais do contista bem-sucedido, que se potencializariam na feitura da narrativa breve fantástica: há uma ênfase no acontecimento a ser exposto, esse acontecimento é falso e o relato possui somente uma finalidade hedônica, evitando completamente o “didatismo” e as “mensagens de ensinamento”. Sendo assim, a instauração do insólito em um espaço textual que não pode se alongar demais atinge resultados exatos e expressivos, havendo uma deformação gradual do cenário humano até a substituição do mundo “normal” pelo fantástico estar completa. Essa técnica narrativa, pelo que Cortazar observa, seria a grande contribuição de Poe e o estabeleceria como figura central da incorporação das possíveis regras no gênero em foco.

Todavia, a primazia do escritor norte-americano não é unânime e chega a ser veementemente combatida. Todorov (1971), por exemplo, nega que Poe seja um autor de literatura fantástica e defende que, na verdade, ele contaria as exceções da vida humana, enquadrando-se no gênero do *estranho* (já explicitado anteriormente) e não obedeceria à *hesitação* que o fantástico demandaria. Harold Bloom (2000) é mais radical e postula que Poe não é fundamental nem para o fantástico nem para o desenvolvimento dos componentes do conto, alegando que, mesmo que ele aborde temas poderosos e universais, seu estilo é lastimável (na verdade, o termo exato que o crítico usa é “abominável”) e seus textos demasiadamente mal escritos. Para Bloom, sua popularidade e aceitação, praticamente universais, adviriam dos benefícios trazidos pelas traduções na sua intensa circulação fora dos Estados Unidos<sup>5</sup>. Também para Bloom, as raízes do conto fantástico estão provavelmente

<sup>5</sup> É válido lembrar que Poe nunca gozou da plena aceitação crítica de seus contemporâneos no seu país, obtendo aval nos Estados Unidos só bem depois de sua morte. Os primeiros que o perceberam como um grande escritor foram os franceses, através das traduções de Charles Baudelaire e dos textos de apreciação que o poeta redigiu.

na Rússia, com Alexander Pushkin e Nikolai Gogol, o que leva a outro eixo espacial para uma tradição. Porém o eixo temporal se mantém, visto que ambos os autores publicaram suas obras na primeira metade do séc. XIX. De qualquer forma, a influência de Poe na Europa é inegável, atingindo também os escritores russos [inclusive Dostoievski declarou que *Crime e Castigo*(1866) é inspirado em “The Tell-Tale Heart” (1843)]. É certo que, juntamente com Hoffmann, e talvez mais do que este, Poe é o responsável pelo enquadramento de narrativas associadas com o fantástico, o horror e o mágico dentro da categoria do conto, delineando as características estruturais, estilísticas e de abordagem que ficariam invariavelmente relacionadas com o gênero, e posteriormente acarretariam releituras ou cópias óbvias e exaustivas.

A teoria do conto proposta por Poe, explicitada na sua resenha “Hawthorne’s Twice Told Tales” (1846) – na ocasião da publicação da segunda edição do livro de Nathaniel Hawthorne - e mais plenamente desenvolvida no seu famoso ensaio “The Philosophy of Composition” (1850), dissecou uma série de componentes que passaram a ficar associados com a feitura bem-sucedida da narrativa breve. Para Poe, o conto sempre tem que atender para o alcance de uma *unidade de efeito*, sendo que essa deve ser pré-estabelecida pelo escritor para que só então os incidentes da intriga e a tessitura narrativa sejam urdidos. Nada no texto pode ser supérfluo, cada sentença e cada elemento da história têm que se encadear de forma precisa e calculada, capturando a atenção do leitor desde a primeira frase e fazendo com que ele siga sem pausas até o desenlace. A vantagem do conto sobre o romance residiria justamente na sua brevidade e, com isso, na sua maior facilidade para a concentração de um efeito ininterrupto a ser transmitido em uma leitura feita em apenas “uma sentada” (Poe, 1846, p.374), o que faz dele uma tipologia de prosa privilegiada pela *impressão* profunda e vertical que consegue provocar no leitor. Outro postulado de Poe é o de como a construção do conto deve se sustentar como acontecimento puro, não se valendo da alegoria ou de didatismo, recursos que acabariam por rebaixar o texto.

Além dos aspectos da forma, ele também foi certeiro na releitura que promoveu da herança gótica, já conferindo certa modernidade a um repertório terrífico. Comumente, nos “romances negros”, a trama se originaria a partir de um indivíduo normal que é conduzido ou arremessado em um mundo anormal, sombrio, fantasmático, em que o conflito se estabelece entre o personagem principal e um mal externo e sobrenatural, que pode surgir

---

Poe primeiramente se torna uma influência declarada para escritores como Villiers de L'Isle-Adame Guy de Maupassant, e depois para os poetas simbolistas franceses. A aclamação universal só viria no séc. XX, com o reconhecimento por parte de autores célebres (Borges, Vladimir Nabokov) e, mesmo assim, sob protesto de parte da crítica estadunidense, como é o caso de Bloom.

na forma de bruxas, vampiros, nobreza decadente, um clero satanicamente corrompido, entre outros seres medonhos. Nessa tipologia narrativa, em geral, também ocorre um acúmulo de episódios horrendos que desencadeia numa perda de verossimilhança, havendo um excesso de horror que pode acarretar em colossal redundância ou até mesmo no patético, em que o *efeito* praticamente se dissipa por inteiro entre tantas peripécias horrendas e inócuas. A estratégia narrativa de Poe é adotar o caminho inverso, pois, ao invés de colocar um personagem *são* num universo assombroso, ele insere um indivíduo perturbado, inquieto, em um mundo normal. São as ações e o tormento psíquico desse indivíduo diante do mundo a força motriz dos contos de Poe, e tal ênfase na faceta psicológica e nos embates interiores constitui-se em uma estratégia de caracterização distintiva, que injeta na prosa de terror a tônica de autenticidade, contribuindo para a precisão de um efeito renovado. Todos esses critérios determinados pelo escritor supracitado seriam extremamente influentes na Europa na segunda metade do séc. XIX e, no final do mesmo século e início do próximo, reverberariam nos Estados Unidos e na América Latina, influenciando autores tão distintos quanto Lovecraft e Horácio Quiroga.

A apreciação mais elaborada do legado de Poe certamente é a efetivada por Julio Cortazar, que, além de ser tradutor da obra completa daquele, realizou um estudo extramamente significativo em “Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico” (1956), no qual salienta que foi através dele que ficou demonstrado que o conto é o “palpitar da substância” (CORTAZAR, 1956, p.123) e de como é possível através de um fragmento se manifestar uma tensão absoluta. O conto passa a ser o avesso do romance no sentido de que não há expansão. O romance pode se dilatar até se tornar uma visão universal do homem, uma teleologia ou uma ética, já o conto tem que respeitar seus limites (estruturais e inclusive físicos), podendo até sugerir ao leitor a exploração de algumas consequências à sua margem, mas nunca as explorando, como nos relatos de Poe em que há o horror em si, mas não transcendência. O que é dito no conto é a presença da coisa e não o discurso sobre a coisa, e isso fica nítido ao se contrastar, por exemplo, *Crime e Castigo* e “The Tell-tale-heart” (1843). No primeiro, há a distensão de uma situação até se chegar a um postulado universal e no segundo há a redução do escopo do argumento para se atingir uma tensão máxima. Cortazar pondera que, embora na época de Poe tenham surgido outros contistas ilustres (Balzac, Prosper Mérimée, Pushkin), é ele o primeiro a perceber o rigor que o conto exige como gênero e como ele se diferencia do romance por todo um conjunto de mecanismos, e não somente pelo tamanho, inventando e aperfeiçoando formas que futuramente teriam vasta relevância.

Sendo assim, podemos constatar a validade dos escritos de Poe como peças fundamentais no estabelecimento do conto moderno e para a utilização do fantástico dentro dessa modalidade narrativa, a despeito dos pontos de vista contrários. Outro autor que, nesse sentido, também trouxe contribuições indispensáveis é Guy de Maupassant, e, no caso dele, as opiniões sobre sua importância convergem. Todorov vê nos contos de Maupassant os últimos exemplares da literatura fantástica, e Bloom o considera o melhor dos autores do chamado “conto popular” (BLOOM, 2000, p. 38), exercendo pleno domínio do conto de horror, obtendo o melhor resultado nessa direção com “O Horla” (1887). Maupassant aprimorou muitas das técnicas de Poe, sobretudo as concernentes a um desenlace imprevisto, conseguido pela introdução de uma reviravolta ao fim da narrativa. Desse modo, empregou com recorrência a estratégia narrativa do “final surpresa”, a qual seria bastante reaproveitada posteriormente por outros contistas.

A forma de se escrever conto começada por Poe e revitalizada por Maupassant usualmente consiste no conjunto de técnicas aplicadas na feitura de narrativas breves fantásticas, haja vista que facilitam o desenvolvimento de um argumento forte ou o destaque para peripécias acentuadas. Todorov (1971) já alertava para a propensão do fantástico para a ênfase em um *acontecimento* em detrimento da abordagem dos personagens, sendo que o protagonista dos relatos, geralmente também o narrador, tinha toda a sua caracterização condicionada ao fato central, não havendo um maior interesse na sua individuação. Ainda segundo o teórico búlgaro, o conto seria mais propício ao fantástico por possuir uma estrutura mais favorável à manutenção do efeito de *hesitação* durante toda a narrativa, o qual deve ser obrigatoriamente experimentado pelo leitor e se beneficia da brevidade por adquirir maior concentração e impacto, sendo que poderia ficar mais diluído em formatos mais extensos como o romance. Com isso, podemos estabelecer que o fantástico se manifesta primordialmente como narrativa breve em decorrência do adensamento da *hesitação* propiciada pelas convenções dessa categoria e, sobretudo, por essas mesmas convenções permitirem uma orientação de conflito focada num argumento contundente, com prioridade no efeito previamente calculado pelo autor e um desenlace também premeditado, sublinhado e, muitas vezes, espetacular.

Dessa forma, a literatura fantástica, além de ter seu desenvolvimento restritamente relacionado com o conto, está ligada a um tipo específico de conto, o que Harold Bloom (2000) chama de conto popular. Nessa modalidade narrativa, algo relevante acontece sem muitos rodeios, com cada sentença estando direcionada para um final que é a força motriz da narrativa e, se possível, que se revela surpreendente. Tal forma de relato

curto, central entre os escritores do séc. XIX entra em franco desprestígio nas primeiras décadas do séc. XX, uma vez que o conto proposto por Poe e Maupassant acarretou numa padronização do gênero, como se suas proposições fossem a única possibilidade de configurações bem-sucedidas e absolutamente infalíveis. A partir da obra dos dois autores, proliferaram manuais destinados a orientar o ofício de escritores iniciantes em que se destilavam os pressupostos de Poe como instruções para se atingir o bom funcionamento da narrativa, o que acarretou numa massificação da produção dos contos publicados em jornais e revistas, que, com poucas variações apresentavam enredos de grande arrebatamento com um clímax vigoroso e uma conclusão surpreendente (o *twist ending* foi consagrado), escritos em uma linguagem singela, lacônica e direta, evitando ao máximo quaisquer truncamentos, com um estilo já muito influenciado e ditado pela aparente simplicidade de Hemingway.<sup>6</sup>

Por esse motivo, tal processo gerou uma contra-reação gritante, com o conto popular sendo considerado quase uma subliteratura e outra tipologia sendo privilegiada e apontada como verdadeira literatura: o conto psicológico. Essa vertente literária tem como grande expoente a obra do escritor russo Anton Tchekhov, a qual consiste, em grande parte, de relatos breves que, com grande agudeza psicológica, fazem um recorte da vida de pessoas comuns que experienciam episódios corriqueiros. A prosa do autor russo foi considerada exemplar e influenciou demasiadamente escritoras modernistas como Virginia Woolf e Katherine Mansfield, as quais ajudaram a propagar uma forma diferenciada de conto, que conteria uma prosa psicológica, voltada para a sensibilidade e sem estórias mirabolantes, em oposição ao conto de argumento ou peripécia.

Logo, no começo do séc. XX, a forma estimada como alta literatura era a do conto psicológico ou de sensibilidade. Com isso, não só o conto popular entra em descrédito como também o fantástico, irremediavelmente associado com as técnicas de efeito, com um *plot* que apela ao leitor, e o já desgastado *twist ending*. Contudo, a distinção entre os dois tipos de conto aqui destacados não é tão nítida e simplória assim, e o próprio Tchekhov, embora nunca tenha formulado uma teoria do conto, ao comentar sobre o processo de escrita em suas correspondências [reunidas e comentadas pela pesquisadora brasileira Sophia Angelides, em seu livro *A.P. Tchkhov: cartas para uma poética* (1995)], concorda plenamente com os critérios de Poe e apenas altera que, ao invés de o autor se concentrar no

---

<sup>6</sup> É válido ressaltar que isso aconteceu principalmente nos Estados Unidos, país em que a publicação de contos sempre foi demasiadamente intensa, mais ainda no começo do séc. XX, quando as técnicas de Poe e Maupassant já estavam bem difundidas e praticamente se constituíram em regras obrigatórias para o contista. A produção norte-americana é relevante para um entendimento da progressão histórica da categoria do conto, pois raramente uma literatura dera tanta atenção para essa forma (outros exemplos seriam a Inglaterra e a Rússia), sendo que a crítica na América Latina e nos demais países da Europa se ocupava mais de teorias do romance.

desenlace, deveria se preocupar principalmente com o meio do conto, e não tentar transmitir uma visão onírica ou espetacular, sendo preferível almejar emitir algo mais íntimo, uma realidade familiar (o que já demonstra o impressionismo do autor russo). Mas mesmo ele não se eximiu de lançar mão do fantástico na busca de alguma intenção ou efeito, como o demonstra seu conto “O Sapateiro e a Força Maligna” (1888), ou os vários contos fantásticos de Ivan Turgenev (outro precursor russo da prosa psicológica), fatores esses que auxiliam no entendimento de que a perspectiva do conto psicológico não exclui tanto a técnica do conto de peripécia, e que talvez elas estejam intimamente relacionadas no desenvolvimento do gênero conto como um todo.

No prefácio que escreveu para a novela fantástica do escritor argentino Adolfo Bioy Casares, *A Invenção de Morel* (1940), Borges sai em defesa da ficção de argumento e peripécias e apresenta uma visão contrária a hegemonia da alta qualidade da prosa psicológica advinda dos autores russos, comentando muito propriamente:

O romance costumeiro, “psicológico”, tende a ser informe. Os russos e os discípulos dos russos demonstraram até o fastio que ninguém é impossível: suicidas por felicidade, assassinos por benevolência, pessoas que se adoram a pontos de se separarem para sempre, delatores por fervor ou por humildade... Essa liberdade plena acaba a equivaler a plena desordem. Por outro lado, o romance “psicológico” também se pretende romance “realista”: prefere que esqueçamos seu caráter de artifício verbal e faz de toda vã precisão (ou de toda lânguida vagueza) um novo toque do verossímil. [...] O romance de aventura, ao contrário, não se apresenta como transcrição da realidade: é um objeto artificial que não admite nenhuma parte injustificada (BORGES, 1940, p.8).

Borges discorda da primazia quanto a qualidade absoluta da literatura psicológica e realista, cujo argumento é “infinitesimal, atrofiado” (BORGES, 1940, p.7), e aponta o rigor estrutural da ficção alicerçada em um argumento contundente como uma característica a ser relevada. Além disso, ele ressalta como a prosa de cunho psicológico tende a tentar mascarar sua artificialidade, enquanto a de argumento não esconde que é uma ficção e se confessa literatura. Aqui, novamente ele está reforçando a sua idéia de que, em última instância, toda literatura é fantástica, posicionamento esse já alinhado com as acepções teóricas que surgiriam adiante mais profusamente, nas quais se evidencia que a literatura, mesmo o naturalismo mais servil à realidade, é sempre um simulacro, uma representação subjetiva do real, uma fabulação. Portanto, a rigidez estrutural da narrativa de peripécia e seu caráter nitidamente improvável não são deméritos, e sim permitem transparecer a intenção de se mostrarem como ficções para o leitor, muitas vezes estabelecendo esse intento através de jogos ficcionais.

Outro fator questionado por Borges é a noção de que no séc. XX não é possível que se tenham tramas interessantes, sendo que a sensibilidade superior de leitores “sérios” não se instigaria por aventura ou mistério. Ele observa que, já no fim do séc. XIX, o escritor inglês Robert Louis Stevenson percebeu que os leitores britânicos alimentavam um certo desdém pelas peripécias e julgavam hábil a escrita de romances e *short stories* de estória ínfima, considerando o prazer da leitura de aventuras ou intrigas fortes como algo pueril. Borges comenta que essa situação de recepção indicada, por Stevenson em 1882, se prolongou e está generalizada em 1940. Contudo, isso não significa que não tenham sido escritas memoráveis obras de argumento e chega a afirmar que nenhuma outra época as produziu com tamanha qualidade, quando escreve: “Julgo-me livre de toda superstição de modernidade, de qualquer ilusão de que ontem difere intimamente de hoje ou diferirá amanhã; mas considero que nenhuma outra época possui romances de tão admirável argumento como *The Turn of the Screw*, como *Der Prozess*, como *The Invisible Man*” (BORGES, 1940, p.9). Sendo assim, demonstra como nunca deixou de haver uma literatura de peripécia de qualidade e, mesmo que escritores modernistas, como Virginia Woolf, busquem um fazer literário que muitas vezes implode qualquer argumento, obras de cunho extremamente psicológico como *The Turn of the Screw* dependem e estão intensamente condicionadas a ele.

O autor argentino investe em outro viés nas suas abordagens literárias e valoriza um escritor como Stevenson como um mestre, o qual era completamente desprezado por Woolf, o que denota toda uma concepção literária distinta. Mesmo tendo passado pelas vanguardas modernistas, ele manteve o discernimento de perceber que o alcance das mudanças de propostas e estéticas literárias é relativo, que certos elementos são atemporais, e que esses continuam a ser válidos independentemente de contextos e transformações influentes. Sendo assim, novamente Borges resgata o fantástico como instância significativa e, se a forma do conto popular, muito atrelada ao fantástico, entra em descrédito no início do séc. XX, ele consegue explicitar como ela ainda pode ser revitalizada e executada com perfeição, obtendo resultados literários seminais.

Para Harold Bloom (2000), o conto moderno pode ser separado em duas vertentes distintas e opostas, uma tchekhoviana e a outra borgiana. Essas duas tendências dificilmente se justapõem, mas não chegam a ser totalmente excludentes. O conto tchekhoviano não é fantástico, é impressionista e pretende que o leitor aceite seu realismo, a fidelidade com que pretende que a vida seja retratada. Estruturalmente, possui um início repentino e um final elíptico, e não se preocupa em preencher todos os vazios. Já na vertente borgiana, o conto é

fantástico e desencadeia um mergulho na fantasmagoria, tentando satisfazer a ânsia que sentimos pelo que se encontra além da suposta realidade, constituindo-se no avesso da verdade. Seu grande precursor seria Kafka e, nas palavras de Bloom: “Kafka e Borges nos oferecem réquiens por uma vida não vivida.” (Bloom, 2000, p.61).

Bloom chama a atenção para o fato de que nenhuma das duas categorias pretende obrigatoriamente contar uma história, mesmo o fantástico estando mais próximo desse intento, criando a partir de um abismo, sendo que o senso de uma narrativa plenamente desenvolvida e explorada está mais ligado às construções dos autores do séc. XIX. Ainda assim, o crítico salienta que ambos os estilos compelem o leitor à ação e não há outra forma de prosa que dependa tanto da colaboração e percepção de quem lê, sendo essa uma possível vantagem do conto sobre o romance. Ele não estabelece uma hierarquia ou juízo de valor sobre a maior importância do conto tchekhoviano ou borgiano, ponderando que ambos satisfazem desejos distintos (buscamos uma verdade em um e o avesso da verdade em outro) e causarão reações de naturezas distintas, porém os melhores exemplares de cada tendência irão satisfazer na mesma proporção as expectativas do leitor.

Tal posição é semelhante ao que reflete Antonio Candido em seu livro *O Discurso e a Cidade* (1993), em que, nas duas primeiras partes, o crítico analisa quatro obras realistas e quatro não-realistas. O crítico evidencia como, na primeira vertente, a aderência ao real aspira construir uma narração próxima do documental e com marcas sociais e históricas bem definidas, apresentando críticas ou propostas através de sua organização “verdadeira”. Já nas obras fantásticas, para ele, há uma transfiguração do real, criando mundos arbitrários que, mesmo não possuindo localização histórica e geográfica precisas, se infiltram de dramas e angústias das civilizações que conhecemos. Elas não criticam ou propõem nada diretamente, e sim se configuram como alternativas voltadas para um vazio corrosivo projetado em outros universos, criando contextos que, apesar de inexistentes, se comunicam com o leitor. Candido também não determina uma desigualdade na validade dos dois tipos de discursos literários. Somente reforça que eles vão demandar do crítico comportamentos diferentes no trabalho de análise, mas ambos são meios de expressão extremamente importantes.

Conclui-se que a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria do que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se foi devidamente reordenado pela fatura. Os textos analisados aqui, tanto os realistas quanto os não-realistas, suscitam no leitor uma impressão de verdade porque antes de serem ou não verossímeis são articulados de maneira coerente e literariamente eficazes. (CANDIDO, 1993, p.11).

Com isso, constatamos que existem visões críticas equilibradas que não definem a literatura de caráter fantástico como sendo inferior às proposições realistas, e certamente tais posicionamentos são uma perpetuação do que Borges propôs na década de quarenta. Também Mario Vargas Llosa, em seu livro *A Verdade das Mentiras* (1990), comenta que não é a natureza fantástica ou realista de uma obra que determina a fronteira entre verdade e mentira na ficção, e que as duas vão comunicar, de maneiras diferentes, possibilidades de realidade e de identificação de experiências vividas, mas sempre através de uma ordem inventada. Os romances e contos serão verdadeiros quando conseguirem fazer o leitor viver uma ilusão, e mentirosos quando forem incapazes disso.

Vargas Llosa ainda aponta que, no séc. XIX, a ficção de qualidade estava bastante relacionada com a capacidade de causar prazer com a narração de uma história, estando as habilidades de inovação e experimentação linguística e estrutural combinadas com o ancestral poder de captar a atenção do público, a tal ponto que o fazia vivenciar a narrativa. Já nos nossos tempos, essa junção está fragilizada, e há uma separação severa entre as obras que conseguem entreter e aquelas que são exímios exercícios intelectuais, mas só funcionam no plano desse envolvimento demasiadamente cerebral. Para o escritor peruano, o fantástico do séc. XX seria uma demonstração de que ainda é possível uma convivência dessas duas esferas, sendo os exemplos máximos dessa junção os contos de Borges e Kafka, como também as narrativas da escritora Karen Blixen, a qual construiu uma trajetória literária diferente das suas contemporâneas, Virginia Woolf e Katherine Mansfield, apostando no fantástico e no onírico ao utilizar os moldes do conto de argumento. Ele destaca também a releitura que os escritores sulistas norte-americanos como Flannery O'Connor, Truman Capote e o próprio Faulkner empreenderam do gótico, resultando em obras brutais e poéticas.

Certamente, as narrativas fantásticas de Carlos Fuentes merecem figurar entre esses nomes, uma vez que nelas também há essa combinação delineada por Vargas Llosa, o que será melhor aprofundado mais à frente neste trabalho. Os pressupostos de Borges são valiosos por abrir caminho para uma visão que reivindica uma herança literária e a manutenção de técnicas e temáticas ficcionais distintas do que estava sendo programado em algumas proposições modernistas influentes. De fato as considerações de Bloom, Candido e Vargas Llosa confirmam o que Borges denunciara e dão continuidade a um olhar crítico que sagaz e amplo, em que as obras são analisadas e dissecadas pelo seu funcionamento como literatura, e não por atenderem a critérios de verossimilhança externa, nem por ficarem

comprometidas pelo uso de convenções supostamente obsoletas, como as que constituem o conto popular.

### **3- Inquieta Companhia: retorno ao fantástico**

### 3.1- A Fixação pela Imagem

Ao publicar, em 2004, o livro *Inquieta Companhia*, Carlos Fuentes volta a abordar o gênero fantástico, o qual, mesmo eventualmente emergindo nas obras que publicara nos últimos dez anos desde essa data, não era um componente tão proeminente como em *Los días enmascarados* (1954) e nas suas publicações durante a década de sessenta. Curiosamente, *Inquieta Companhia* é composto por seis contos, exatamente como o livro de estréia de Fuentes e, embora as duas obras compartilhem o elemento insólito, a abordagem que ele recebe em cada uma delas é bastante distinta. Enquanto que no primeiro livro a instauração do fantástico era utilizada ou aproveitando o intertexto com a mitologia indígena<sup>7</sup> (o ídolo de barro que ganha vida em “Chac Mool” e o espectro da rainha asteca em “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”), ou de forma a exprimir com urgência uma visão de mundo marcante (como no apocalíptico texto “El que inventó la pólvora”, que relata em estilo frenético e quase beirando o *nonsense* o colapso da civilização ocidental), o trabalho mais recente contém uma natureza mais intimista, em que o fantástico se mescla a dramas humanos de personagens cujo tormento máximo é, como o título da obra deixa entrever: a solidão.

Eleita como temática principal, a solidão, como condição humana, é o mecanismo propulsor dos dilemas enfocados por Fuentes através das personagens nos contos, e a companhia inquieta é, para a maioria delas, uma alternativa perturbadora que se desdobra diante das muitas faces do estado solitário que vão sendo apresentadas ao leitor em cada narrativa. O escritor e crítico irlandês Frank O'Connor, no seu influente trabalho crítico *The Lonely Voice* (1961), já havia destacado que o conto moderno é o espaço destinado à solidão, tanto a que estará presente nos conflitos dramáticos da narrativa como também a que permeia a posição do leitor, o qual se encontra diante de uma categoria literária que não permite a plena identificação. Para O'Connor, no relato breve moderno não há o desenvolvimento da figura de um herói cujas ações levam a uma identificação, de modo inverso ao que inevitavelmente acaba ocorrendo no romance, o que caracteriza um mundo ficcional solitário

---

<sup>7</sup> É válido ressaltar que mesmo fazendo uso de mitos e lendas maias e astecas, o que delinea uma ligação com a cultura local, Fuentes não os apresenta como fatores inerentes a uma realidade mágica, e sim sempre como emissores da ruptura de uma ordem racional e como agentes do caos, envoltos em estranhamento e ambiguidade, o que distancia o uso desses recursos do realismo maravilhoso e sinaliza uma construção literária do fantástico.

destinado a leitores na mesma situação. Por mais ressalvas que possam ser feitas a tais assertivas do autor irlandês, uma vez que a própria solidão presente no conto e a do leitor constituem um fator de identificação, é interessante notar a sua visão da narração breve, configurada como um exercício solitário tanto para autor como para o leitor. O que ele chama de conto moderno, componente de um mundo moderno (os escritores que ele explora são do final do séc.XIX e primeira metade dos séc. XX, como Maupassant, Kipling e Joyce, entre outros), é considerado por ele uma arte nova, fraturada, em que não é possível uma totalidade de experiência, nem o desenrolar pleno e cronológico de tramas extensas que visam a transmitir uma sensação de completude. A temática da solidão surge como consequência de uma sociedade burocratizada e capitalista, que incita o desejo pelo objeto e propicia o isolamento. Embora O'Connor tenha percebido e apontado essas questões na década de sessenta, suas observações continuam totalmente relevantes e atuais, e os pontos sublinhados por ele estão presentes nos contos de *Inquieta Companhia* (2004), em que a exploração do tema da solidão é levada a condicionamentos máximos.

Outra constatação de O'Connor que também se faz presente no livro de Fuentes, é a de que, na ausência de um herói ou mesmo de um anti-herói totalmente desenvolvido como protagonista, o que funciona como substitutivo é uma figura que está no limiar do heróico e do satírico, que ele nomeia de *Little Man* (O'Connor, 1961, p. 15). Podemos entender esse protótipo de personagem como o homenzinho comum e insignificante, o homem da multidão. O escritor irlandês aponta como o primeiro exemplar do *Little Man* de que ele tem notícia na literatura é o *funcionário público Akaki Akaviévitch, do conto O Capote (1842), de Nikolai Gogol. O'Connor, assim como Sartre e Harold Bloom, salienta a contribuição fundamental de Gogol para a consolidação de diversos aspectos do conto moderno, e define consistentemente a tipologia de personagem que muitas vezes se encontra no centro de tal expressão literária:*

*É usado (em O Capote) o velho estratagema retórico do escárnio para com o herói, porém isso é usado para criar uma nova forma que não é heróica ou satírica, mas algo entre ambas, que acaba por transcendê-las. Até onde sei, é a primeira aparição na ficção do Little Man (...). Tudo sobre Akakey Akakeivitch, desde seu absurdo nome até seu absurdo trabalho, está no mesmo nível de mediocridade, e ainda assim esse absurdo é transfigurado de alguma forma por Gogol. (...) O que Gogol fez tão brilhantemente foi pegar o absurdo funcionariãozinho e sobrepor sua imagem à de Jesus crucificado, e assim, mesmo quando rimos, ficamos repletos de horror com a semelhança. (O'CONNOR, 1961, p.15-16; tradução nossa).<sup>8</sup>*

<sup>8</sup> No original: *It uses the old rhetorical device of the mock-heroic, but uses it to create a new form that is neither satiric nor heroic, but something in between - something that perhaps finally transcends both. So far as I know, it is the first appearance in fiction of the Little Man (...). Everything about Akakey Akakeivitch, from his absurd name to his absurd job, is on the same level of mediocrity, and yet his absurdity is somehow transfigured by Gogol. (...) What Gogol has done so boldly and brilliantly is to take the mockheroic character,*

O'Connor vai além e postula que não foram somente os autores russos posteriores a Gogol que saíram do “capote dele” (como proclama a célebre frase de Dostoiévski), mas que isso também se estende para muitos dos escritores ocidentais modernos. Independentemente da amplitude de tal influência ser uma realidade ou não, no caso de Fuentes ela de fato ocorre: as características do *Little Man* estão contidas nos protagonistas dos seis relatos de *Inquieta Companhia*, permeados por vozes masculinas (e uma feminina) solitárias em meio ao ambiente urbano. Como Fuentes reflete em seu ensaio “*Nikolai Gogol*” (1989), o escritor russo ajuda a fundar uma das essenciais tradições tragicômicas da modernidade: a do homem esquecido por seus semelhantes. Tal visão corrobora com o pressuposto de O'Connor sobre uma tipologia de protagonista para o conto moderno, e Fuentes complementa que esta é, em Gogol, imbuída de um processo no qual a identificação é permanentemente adiada e nunca estabilizada, através do emprego constante da metamorfose, que funciona sendo mais do que apenas uma mudança repentina:

...e essa coisa (a metamorfose usada por Gogol) é a reconstituição de nossa unidade original, esfacelada e atirada aos ventos por forças diabólicas: não sabemos quem somos; o que consideramos real é um engano; a tarefa de homens e mulheres, especialmente do artista, acima de tudo do artista, é lutar, sem esperança de vitória, mas sem esmorecer, para descobrir a realidade oculta, a realidade que se pode reconstituir além da aparência de dispersão. Há uma realidade verdadeira por trás do biombo da posição social, da função burocrática, da falsa identidade que os outros nos atribuem, e, acima de tudo, por trás de um uso falsificador da linguagem. (FUENTES, 1989, p.127)

Para o autor mexicano, Gogol é o escritor por excelência no manejo da transfiguração na narrativa que desvela uma segunda realidade, mais autêntica, por trás da banalidade cotidiana, um estratagema agenciado através do olhar do homem isolado em meio à burocracia e ao tumulto das cidades. “O Capote” ilustra perfeitamente tal princípio do adiamento da identidade que se dá por um deslocamento, e atinge toda uma pluralidade de significados (que abrangem desde o social, o político, até o individual e religioso). Essas concepções encontrarão expressão plena em Kafka, o qual é, para Fuentes, herdeiro de Gogol em múltiplas características. Podemos também pensar em Fuentes como um herdeiro do escritor russo, haja vista que muito do que ele aponta e reflete na ficção desse também desponta em sua própria obra, notavelmente em *Inquieta Companhia*. O conflito de identificação tão caro a Gogol é um indicador dessa relação hereditária, e para Fuentes ele está ligado ao problema maior da existência:

---

*the absurd little copying clerk, and impose his image over that of the crucified Jesus, so that even while we laugh we are filled with horror at the resemblance.*

A arte de Nikolai Gogol gira em torno do problema das identidades e da identificação que é adiada, ou enganosa. Gogol o eleva à forma literária com tamanha força e imaginação, com tamanha ironia e sentido do fantástico, que ele realmente chega a uma única identidade, sua própria identificação com o problema da existência. (FUENTES, 1989, p.113)

Essa problemática identitária acoplada ao fantástico está fortemente presente nos contos de Fuentes, em que a realidade tal como se apresenta é enganosa, e deve ser concebida como uma ilusão (que é, depois da metamorfose, a segunda arma de Gogol), da qual o leitor vai despertar abruptamente por meio da sensação de estranheza. A partir do Romantismo, tanto para o escritor russo em questão como para vários outros, a cidade passa a ser o cenário privilegiado e o microcosmo que representa o mundo justamente por ser o espaço mais propício à estranheza, em decorrência da novidade da vida urbana e da perpetuação das tradições humanas em locais antinaturais. O crime, a burocracia, o isolamento e a indiferença são consequências da urbanização, e se misturam e camuflam no fluxo da vida nas cidades. Fuentes define a cidade dos escritores metropolitanos do séc. XIX como portadora de um caráter *mascarado* (FUENTES, 1989, p. 144), um lugar onde os heróis satânicos encontram no labirinto urbano um domínio privilegiado, que compensa a expulsão do Paraíso, possuindo toda a perplexidade do que é estranho no que é familiar. Gogol, Dickens, Balzac e Dostoievski, os escritores românticos da cidade, compartilham de um inventário comum de técnicas para exprimir tanto um novo tipo de herói como um olhar sobre a cidade, por isso abusam do sentido de mistério e atmosfera, dos contrastes e dos efeitos grotescos, do sensacional e do dramático. A tradição consolidada por esses escritores é atemporal, e certamente é componente indissociável das narrativas de Fuentes, principalmente das que possuem ambições mais universais e lidam com o insólito.

Todos esses elementos explicitados das teorias de O'Connor e do estudo de Fuentes sobre Gogol são de extrema valia para a aproximação das construções ficcionais de *Inquieta Companhia*. Esses relatos dão continuação ao grupo de obras de Fuentes que compõe o ciclo “O Mal do Tempo”, sendo, na verdade, a última obra agregada a ele até o presente momento. O escritor mexicano nomeou toda sua obra como “A Idade do Tempo”, subdividindo-a em vários ciclos que refletem, além de outros temas, a questão temporal de maneiras diversas, como em “Tempo Romântico”, “Tempo da Revolução”, “Crônicas do nosso Tempo”, entre outros. Ele distribuiu seus trabalhos por afinidades temáticas e de abordagem, não se atendo à cronologia das publicações (um mesmo ciclo pode conter obras

recém lançadas e do início de sua carreira), e textos ainda não publicados já são antecipadamente alojados em algum ciclo.

“O Mal do Tempo” é o segmento literário da ficção de Fuentes que tem como eixo temático o trabalho com o tempo de forma multifacetada, como ele mesmo afirma em entrevista concedida ao estudioso de sua obra Raymond Williams: “Eu quero comunicar que a minha concepção de tempo não é linear. Por vezes é circular, outras vezes é de eternos retornos, às vezes em espiral como em Joyce.”<sup>9</sup> (WILLIAMS, 1996, p.111, tradução nossa). Além disso, os volumes que compõe “Mal do Tempo” têm como espinha dorsal a tradição quixotesca (Fuentes sempre aponta *Dom Quixote* como referência máxima), uma vez que não primam pela representação narrativa realista, e sim desenvolvem um intrincado jogo ficcional. Assim, o leitor pode prescindir dos dados histórico-sociais e buscar dentro das próprias narrativas as soluções das questões que elas propõem, colaborando através da leitura na descoberta de ficções que se confessam ficções e que possuem certo caráter lúdico, visto que jogam com os elementos narrativos, notavelmente o tempo. Como define Williams: “Essas obras jogam com o passado, o presente, e o futuro de uma maneira que, no final, qualquer senso do tempo linear ocidental torna-se borrado. De diferentes maneiras, elas minam e destroem o tempo.”<sup>10</sup> (WILLIAMS, 1996, p.110, tradução nossa).

Curiosamente, ou talvez propositalmente, é em “Mal do Tempo” que se concentram as narrativas fantásticas de Fuentes, e os seis livros que compõe essa linhagem adotam a natureza insólita. Todos também são estruturados respeitando certa brevidade narrativa, sendo contos ou novelas, reforçando a relação estreita do fantástico com os relatos curtos. Isso não significa que nos outros ciclos não existam textos em que o fantástico não desponte (os contos insólitos de *Los días enmascarados* (1954) e *Cantar de Ciegos* (1964) fazem parte de outro grupo), mas parece que no ciclo em foco ele ganha forma mais intensa no cerne das estórias.

*Inquieta Companhia* continua com as tendências e marcas de “O Mal do Tempo”, e novamente a relação de tempo e morte, o tempo cíclico, o espiral, e todos os fenômenos que envolvem a ruptura com o tempo linear são elementos centrais. A temática diferenciadora que emerge vertiginosamente é a do indivíduo solitário, e o título pode ser entendido como representando as opções e alternativas que se desencadeiam como possíveis soluções ou amenizações para o atroz estado de isolamento dos protagonistas. Eles passam a

---

<sup>9</sup> No original: *I want to announce that my concept of time is not linear. It is at times circular, at times of eternal returns, at times spirals like those in Joyce.*

<sup>10</sup> No original: *They play with the past, the present, and the future in such a way that, in the end, any sense of Western linear time is blurred.*

desejar uma espécie de companhia, e as conseqüências de um desejo tão básico e genuíno revelam-se ora perturbadoras e destrutivas, ora os encaminham para uma estranha harmonia.

No texto “Escrito com Sangre: de ángeles, fantasmas e vampiros, notas sobre *Inquieta Compañía*, de Carlos Fuentes” (2005), o escritor e ensaísta mexicano Mauricio Molina registra suas impressões sobre o livro de Fuentes, ressaltando várias questões extremamente pertinentes. Molina aponta que, nos contos, a ordem do fantástico é instaurada quando o tempo se enferma, o que converte as horas em séculos e os minutos em eras, irrompendo assim um espaço numinoso e ambíguo: “O espaço deixa de ser o que parece: um contínuo, e o tempo se detém para render-se a eternidades instantâneas<sup>11</sup>” (MOLINA, 2005, p.30, tradução nossa). Ele também salienta a natureza noturna da obra, demonstrando como essa característica impele a um contato com a noite, relação que foi se tornando cada vez mais rarefeita em decorrência do progresso tecnológico na vida do homem. Desse modo, houve uma perda na ligação com o lado obscuro da Terra, sendo que o avanço no processo civilizatório trouxe, na verdade, uma mutilação da imaginação. Molina alega que no centro do séc. XX se encontra uma luz cegante e destrutiva, a luz da bomba atômica, a qual também irradiou sobre a grande arte de seu tempo. No entanto, é na luz que se oculta o pressentimento da obscuridade e, no séc. XXI, esse prenúncio da escuridão se adensa, fazendo com o que a literatura o assinale voltando para a noite. Portanto, em *Inquieta Companhia*, as potências da noite voltam a ser cruciais sem que isso constitua uma estratégia de criação ultrapassada e desgastada, validando o retorno à noite que Fuentes faz no seu diálogo literário com alguns autores como Poe e Hoffmann.

O que Molina reflete sobre o caráter noturno da literatura na contemporaneidade está bastante próximo do que Harold Bloom postula em seu livro *Presságios do Milênio* (1996), em que esclarece que atualmente está intensificada a sensação de que todos habitamos os resíduos de um tempo banhado pela dispersão e pelo vazio (BLOOM, p.163-168, 1996), consolidando uma tendência de literatura visionária. Os contos do livro de Fuentes refletem esse tempo banhado em dispersão e, também, o ensaísta mexicano defende que os mecanismos fantásticos neles vão além do uso convencional, construindo uma realidade visionária, onde são encarnados os elementos do sonho coletivo e o que é concreto se transforma em fantasma. O próprio título da obra remonta ao livro de miscelânea do escritor inglês Cyril Connolly, intitulado “The Unquiet Grave” (1944), no qual há aforismos, poemas e micro-contos que abarcam aspectos da nostalgia, de alucinações provindas do ópio,

---

<sup>11</sup> No original: “El espacio deja de ser lo que parece: un continuo, y el tiempo se detiene para acceder a eternidades instantâneas.”

dos horrores da Segunda Guerra Mundial, da morte e da loucura. Por sua vez, Connely retirou o nome de seu livro de uma balada homônima do folclore inglês medieval, em que é a voz dos mortos que canta de seus túmulos. Dessa forma, a inquietude trabalhada tanto na miscelânea quanto na canção fazem par com a que desponta na prosa de Fuentes. Ainda na tentativa de desvelar o título do livro do autor mexicano, é válido destacar o que Roger Callois (1965) define como sendo o inquietante. Para o pensador francês, tratar-se-ia de um fenômeno que se manifesta nas culturas nas quais o milagre não é possível e tudo encontra uma resposta nas leis da natureza. Dessa forma, quando surgisse a suspeita de que essas leis estavam sendo violadas, seja quando os objetos parecessem ganhar vida, o tempo pudesse voltar ou os espectros aparecessem, seria gerado o sentimento de inquietude. Através disso, pelo título *Inquieta Companhia*, podemos entender que a companhia que se materializa em cada conto é inquieta por emergir como algo antinatural, rompendo com a normalidade e carregada de significados ameaçadores que minam a razão.

Outro componente recorrente nos relatos em foco é que todos (com a exceção de “A Boa Companhia”, analisado na terceira seção deste capítulo) são narrados em primeira pessoa. Todorov e Callois já há muito estabeleceram que o sucesso da narrativa fantástica depende em grande parte do narrador e, quando este é o protagonista, facilita o aparecimento da ambiguidade, uma vez que o leitor hesitará entre a crença no sobrenatural ou na manifestação de alguma patologia. No entanto, nas histórias de *Inquieta Companhia*, o narrador-personagem não é apenas uma ferramenta para gerar ambivalência, como também confere ao texto aquilo que o formalista russo Viktor Shklovsky (1917) chamou de estranhamento, conceito que envolve a faculdade de olhar as coisas com a distância da alucinação, tornando a percepção dos objetos cotidianos desconfortável, não familiar. Ao guiar o leitor através do seu olhar, os narradores do livro em questão causam esse estranhamento que desfigura a realidade, fazendo-o de modo que a dicotomia entre o real e a ilusão perca a importância, restando no texto a literatura em seu estado puro. Por isso, ocorre um afastamento do fantástico convencional: não é necessário que se hesite, e sim que se reconheça que mesmo o que há de insólito nos contos são fragmentos da psique humana, alinhados de forma que a realidade ficcional seja a única referência, enquanto o leitor imerge nela.

Nos contos também é constante a presença da mulher como a detentora dos mistérios, seja na forma de bruxas, anciãs fantasmáticas e gorgôneas, ou jovens lascivas e diabólicas. Em tais aparições, há a presença do eterno feminino, sendo que a mulher é a maga

doadora<sup>12</sup>, que efetua a cumplicidade da mãe, ou é a Erínia, mãe castradora e opressiva, ou ainda Lilith, que traz o desejo e a perdição. Com isso, o feminino fica investido da potência do sonho e da intriga, encarnando o poder das coisas ocultas. Durante a análise das narrativas, será evidenciado o funcionamento dos papéis da mulher quase que como entidades definidoras do destino, que se movem no limiar da vida e da morte.

É válido ressaltar que, no processo de leitura dos relatos, não me restringirei apenas no enquadramento dos mesmos no gênero fantástico, uma vez que o próprio Fuentes é contrário à atitude dos críticos de filiarem seu trabalho a um gênero, e prefere que eles tentem observar o diálogo que ele empreende com determinado gênero (FUENTES, 1989, p.47.). Por isso, irei priorizar a noção dialógica que é tecida nas narrações em relação à literatura fantástica.

No conto de abertura do livro, intitulado “O Amante do Teatro”, o protagonista e narrador é um mexicano de cerca de trinta anos, Lorenzo O’Shea, radicado em Londres, onde trabalha como editor de filmes para o cinema e a televisão. Na juventude, Lorenzo fora para a Inglaterra estudar cinema, no intuito e ingenuidade de se tornar um diretor, mas com o tempo viu esse desejo se esfacelar e tudo o que conseguiu, na realidade, foi o trabalho maçante e repetitivo na ilha de edição. Para facilitar seu trânsito entre os ingleses, ele modificou seu nome para Larry O’Shea, aproveitando-se do seu sobrenome de descendente irlandês para evitar complicações trabalhistas e burocráticas, e vive uma existência completamente solitária, reproduzindo em sua vida privada a rotina imutável e monótona de seu trabalho. Toda a ânsia de contato com o mundo exterior de Larry é canalizada em sua paixão quase erótica pelo teatro. Desiludido com o cinema, é o palco que oferece a ele a *distância viva* de que ele precisa, suas conexões emocionais são completamente satisfeitas através de uma frequência obsessiva ao teatro londrino. Todavia, essa situação começa a se modificar quando, para o flat em frente ao de Larry, muda-se uma mulher pela qual ele sente uma atração imediata, que se estende muito além de uma simples e instantânea volúpia. Todo o desejo por um distanciamento vivo que o protagonista nutria pelo teatro é transferido para a sua nova vizinha, a quem ele passa a acompanhar obsessivamente, primeiro deixando de trabalhar para contemplá-la, depois cancelando suas próprias idas ao teatro e por fim, tentando manter uma ininterrupta vigília para que nenhum movimento dela lhe escape.

---

<sup>12</sup> Aqui, usamos o termo “maga doadora” pautando-nos nos estudos de Vladimir Propp em *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1928). De acordo com o estruturalista russo, a personagem da feiticeira, quando auxilia o herói preparando-lhe para uma tarefa ou presenteando-lhe com um objeto mágico, assume a função de doadora, sendo vital para que ele complete sua jornada.

Larry não chega a descobrir a identidade da mulher. Ele faz uma breve investigação, mas não encontra nada escrito na caixa de correio que deveria corresponder ao apartamento dela. Tampouco ele parece querer interagir com o objeto que cultua, já que qualquer contato mais estreito pode interromper aquela relação que ele julga perfeita, que se realiza apenas através do olhar, que contém algo de secreto e, de certa forma, de sagrado. A própria existência da vizinha é de certa forma fantasmática, ela parece se movimentar e agir exclusivamente durante a noite, sempre de camisola, tem as sobrancelhas completamente depiladas, e emite murmúrios inaudíveis, os quais parecem preces silenciosas. Toda essa imprecisão emanada por ela complementa a fixação que Lorenzo nutre pela moça, até que, já decorrido um mês essa situação, cansado e perturbado pelas constantes vigílias, ele julga que a vizinha emite uma espécie de mugido choroso, tal qual um animal acossado, o que a faz parecer animalesca, furiosa, louca, e de certo modo vulnerável. Completamente aturdido com a atitude da mulher, ele fecha os olhos e quando os abre ela se foi, o apartamento volta a ficar fechado e a vizinha esvanece como se nunca houvesse vivido ali.

Após essa ruptura, Larry retoma sua antiga rotina de trabalho de edição e idas ao teatro, e anseia por comparecer a uma estréia muito aguardada e badalada de uma montagem de *Hamlet*, dirigida e estrelada por uma jovem promessa do teatro, o famoso Peter Massey. Para a total surpresa do editor de cinema, quem interpreta Ofélia é a sua vizinha, agora com as sobrancelhas crescidas e espessas, mas mantendo seu ar de estranheza. A Ofélia idealizada por Massey é perturbadora, a atriz podendo apenas mexer os lábios sem emitir nenhum som, e Larry conclui que os murmúrios da vizinha eram na verdade um ensaio para sua derradeira representação. Extasiado por encontrar o objeto de seu desejo, porém exasperado pela montagem do ególatra idealizador do espetáculo, que perpetua o silêncio da vizinha, Larry passa a acompanhar todas as apresentações que pode de *Hamlet* e une sua satisfação pelo teatro com o desejo pela mulher. Contudo, alterado por um olhar, um gesto da agora Ofélia, ou por uma expectativa sua, Lorenzo sempre sai antes da peça terminar, permanecendo até o último ato somente na última noite em que ela está em cartaz, assistindo então à morte de Ofélia. Nesse ponto, a narrativa oferece duas opções de desfecho: na primeira, a contada pelo narrador-protagonista, a vizinha, do rio que lhe serve como leito de morte, abre os olhos e perscruta Larry, atirando na direção dele uma flor centáurea (uma das muitas que a circundam). Na segunda opção, o narrador pede que não acreditemos no que havia sido publicado nos jornais aquele dia, em que foi relatado que um espectador desvairado invadira o palco e tentara, desesperado, socorrer a atriz que interpretava Ofélia, como se não soubesse que a morte dela se tratasse de algo ficcional.

O narrador apela para que nós, leitores, não acreditemos na verdade relatada no jornal (aparentemente objetiva) e sim que confiemos na verdade dele (subjetiva), e creiamos que de fato Ofélia lhe atirara as flores antes de partir para sempre. A conclusão da narrativa atinge um nível ainda mais insólito, em que Larry deposita a flor que supostamente ganhara em um vaso enviado por sua mãe, e agora ele passa a contemplar continuamente a flor, a qual, mesmo com o passar dos meses, não murcha. Tal desenlace é concomitantemente enigmático e poético, havendo uma instauração menos sutil do fantástico no elemento da flor que não morre. A presença de tal planta perene é bem sintomática da ruptura que Fuentes promove da noção do tempo linear e cartesiano, uma vez que a imutabilidade dela denota um tempo em espiral, que se prolonga infinitamente, mantendo o desejo de Larry duradouro e intacto. A permanência da flor é a permanência da espectral figura da Ofélia, é o prolongamento do desejo, é continuar a ser um amante do teatro, da fantasia, dos jogos ficcionais que trazem um prazer lúdico e erótico. É interessante notar que o uso da flor no conto faz parte de uma simbologia um tanto desgastada, representando vagina (recurso usado desde os poetas românticos), mas que aqui funciona eficazmente, no sentido de perdurar a atração obsessiva e a contemplação do narrador por uma figura feminina, que não é só sensual, mas também materna e acolhedora, haja vista a planta ficar no vaso enviado pela mãe do narrador.

As características do personagem de Larry correspondem com aquelas inerentes ao *Little Man* do conto moderno: ele é um homenzinho insignificante, esquecido por seus semelhantes, muitas vezes patético em suas obsessões. Contudo, carrega um senso de tragédia e de hercúlea persistência, o que o desloca para o limiar do heróico e do satírico. Larry tenta sublimar a mediocridade de sua vida com suas idas ao teatro e o subsequente arroubo pela vizinha/Ofélia, havendo nele a sobreposição de uma figura patética e outra mais trágica, a qual gera comiseração, assim como O'Connor destacou no personagem de “O Capote”. Ao contrário do incessante escárnio que o personagem de Nikolai Gogol sofre, com Larry o fator que impera é uma indiferença implacável, tanto dos outros por ele como também dele para com todos. A própria cidade de Londres, suas avenidas e prédios, e o apartamento do narrador são descritos como um ambiente totalmente indiferente, propícia ao isolamento que o editor de cinema cultiva:

Olho pela janela de meu flat e vejo apenas a janela do apartamento em frente. As ruas entre as avenidas no Soho são muito estreitas, e às vezes se poderia tocar com a mão a janela do vizinho no edifício do outro lado da rua. Por isso há tantas cortinas, persianas e até batentes antigos ao longo da rua. Poderíamos observar-nos detidamente, mas o estilo reservado dos

ingleses impede que isso ocorra. Eu mesmo nunca tive essa tentação. (...) Não olho. Não me olham.

Minha vida particular se repete e regula minha vida “pública”, se é que se pode chamá-la assim. Quero dizer: vivo em minha casa como vivo na rua. Não olho para fora. Sei que ninguém me olha. Aprecio essa espécie de cegueira que abrange, sei lá, privacidade ou falta de interesse ou desatenção ou até respeito... (FUENTES, 2006, p.10-11)

A indiferença predomina no tom do narrador na descrição do ambiente cotidiano, porém também está latente uma atmosfera de clausura e claustrofobia, envolta num ocultamento intenso. Fuentes, como mencionado anteriormente, postula que a cidade para os escritores urbanos românticos é o exílio dos expulsos do Paraíso, permeada de crime e mistério, dominada por personagens grotescos. Enquanto a cidade que Larry pinta não contém essas tonalidades mais gritantes, o constante velamento que ela abriga acaba por parecer igualmente terrível, como se uma faceta mais perversa pudesse despontar a qualquer momento. O *Little Man* de Fuentes pode não se encontrar no quase inferno dantesco de seus predecessores, mas certamente está num estágio de purgatório, que pode conduzir a uma descida aos infernos a qualquer momento e, por isso, é até mais ameaçador. O tom sufocante e impreciso é constante por toda a narrativa, e se adensa com o surgimento da vizinha.

Ela irrompe como uma possibilidade de companhia, mesmo numa relação em que ela é somente contemplada, em que o olhar desempenha toda a formação e manejo afetivo. Antes do aparecimento dela, o narrador se encontrava em um estado de conformidade com a sua solidão e com a rotina que programou para si mesmo, completando sua existência com o palco, que o satisfazia integralmente, sem ameaças. Apesar da atração que passa a sentir, ele age de forma a perpetuar sua rotina isolada, regozijando-se em imaginar o que a moça é através da imagem que escrutina de sua janela, sem almejar nenhuma concretude. Na verdade, Larry por vezes deixa transparecer que ser só é a maneira de viver mais apropriada à sua existência, parte da sua personalidade e sua latinidade.

Apesar de tudo, julgava-me um homem razoável. A solidão não espanta os hispânicos. Nós a cultivamos e definimos, e a pomos na frente – é o título – de nossos livros. Nenhum latino morreu de solidão; deixamos isso para os escandinavos. Somos capazes de banir a solidão com o sono e suprir a companhia com a imaginação. (FUENTES, 2006. p.19).

Com esse excerto, fica reforçada a presença da temática da solidão no conto, como também fica, de certa forma, prenunciada como o eixo central do restante da obra, através da conexão estabelecida entre essa condição e um modo de vivência latino. Os protagonistas dos demais relatos, todos hispano-americanos ou descendentes desses,

convivem com a solidão e vislumbram a companhia por meio de um ato da imaginação. Tal procedimento não é inédito das ficções de Fuentes, já havendo sido um estratagema que moldou considerável parcela da literatura fantástica, a qual Todorov (1970) chama de grupo de narrativas de *temas do tu*, os temas do desejo. No conjunto de obras com essa abordagem, o “eu” presente nelas alcança expressão máxima em direção a outrem. Os componentes essenciais desse direcionamento são os desejos e a sexualidade, sendo que o desejo erótico torna-se a experiência crucial da vida, narrado de forma superlativa e inevitavelmente próximo da morte, e é nele que o sobrenatural vai se deixar entrever. Há um encadeamento entre o homem que deseja e o inconsciente, e o crítico búlgaro ressalta que nessas narrativas o objeto desejado é frequentemente uma mulher, cuja libido que desperta está de alguma forma relacionada ao diabólico. Tal figura feminina, além de lasciva, também apresenta uma natureza maternal, sendo essa dupla funcionalidade mais um fator que torna a atração que ela gera mais forte e perturbadora. Exemplos dessas construções são praticamente intermináveis dentro da historiografia da literatura fantástica (*O Monge* (1775), de Matthew Lewis, “A Morta Apaixonada” (1836), de Theophile Gautier, “Circe” (1951), de Cortazar). Fuentes confere um tratamento a esse recurso que o revitaliza e potencializa o desejo, como fica explícito na descrição que o narrador de “O Amante do Teatro” faz da sua vizinha:

Ela abriu as cortinas e permaneceu assim um instante, com os braços abertos. Pude ver sua camisola branca, sem mangas e muito decotada. Pude admirar-lhe os braços firmes e jovens, as axilas raspadas, a divisão dos seios, o colo de cisne, a cabeleira loira. Não tinha sobrancelhas, isto é, ela as depilara por completo. Isso lhe dava um ar irreal e estranho. Mas bastou-me baixar o olhar até seus seios, praticamente visíveis devido ao grande decote, para descobrir neles uma *ternura* que não me atrevi a classificar. Ternura maravilhosa, amante, talvez maternal, mas principalmente desejável, ternura do desejo, era isso. (FUENTES, 2006, p. 12, grifo do autor).

A sensualidade é demasiadamente ressaltada, porém é acompanhada de certo estranhamento, que, se não chega a ser diabólico como das personagens do séc. XIX, é sem dúvida espectral e inquietante, além de conter uma ternura pungente, maternal talvez. Com isso, a personagem do conto preenche os requisitos enumerados por Todorov, podendo até mesmo ser considerada como convencional. O narrador do conto também mantém as marcas tradicionais dos narradores convenientes ao fantástico como entendido pelo estruturalista supracitado: ele é o protagonista, é homem, é solitário e desloca-se, gradativamente, de uma instância de normalidade para outra mais nebulosa.

A transgressão ou ruptura que o escritor mexicano promove está em como o narrador e a personagem feminina funcionam. O primeiro, apesar de obedecer a alguns

preceitos básicos, não se enquadra no padrão de “homem médio”, de fácil identificação com o leitor e que o conduzirá sem obstáculos a experienciar a incerteza ou horror, modelo que Todorov pressupõe como o narrador ideal. Larry, sem delongas, já confessa suas obsessões e idiossincrasias, o que leva o leitor a crer em certa estranha franqueza de sua parte. As peculiaridades que ele apresenta, somadas à relação atípica que desenvolve com a vizinha, não o tornam um personagem instantaneamente simpático nem comum, e se isso não constitui em empecilho para a identificação, ao menos exige que essa se dê em um nível em que o leitor reconheça sua própria estranheza. Isso se aproxima ao que Frank O’Connor indicou como a não identificação com o herói no conto moderno e ao que Fuentes apontou como a identificação adiada a partir dos textos de Nikolai Gogol, em que o reconhecimento só pode se dar através da metamorfose e do deslocamento. O Little Man não é apenas o homem comum, seus traços satíricos e trágicos são acentuados, e ele está condenado a buscar ininterruptamente a construção de um eu num ambiente fraturado, não havendo nem esperança de resolução e nem tampouco maneira de desistir. A atitude de reconhecimento acontecerá com o despertar de uma ilusão, descobrindo-se uma realidade oculta, reconstituída com o desfocamento da aparência de dispersão. Larry se encontra nesse constante deslocamento, transferindo seu desejo, primeiro do cinema para o teatro, depois para a mulher que passa a morar em frente ao seu flat. Nesse percurso, aos poucos elimina sua vivência cotidiana monótona, a realidade de seu trabalho maçante e seu isolamento numa terra estrangeira (mesmo aparentando que em qualquer lugar ele se isolaria), e descortina o mundo dos desejos, do júbilo e gozo pelo olhar, uma segunda realidade composta do que Freud (1919) chamou de onipotência psíquica. A própria figura da mulher nunca se manifesta totalmente, nem irrompe como um instrumento maligno ou entidade destruidora, como as *femmes fatales* do fantástico tradicional, e sim funciona como um complemento ou ponto de convergência do universo de desejos de Larry, um aparato para as suas projeções.

Logo, embora a ambiguidade imanente ao fantástico esteja presente em “O Amante do teatro”, essa não se desdobra apenas como uma chave para gerar hesitação (realmente haveria a vizinha do narrador? Seria ela extra-humana ou não?), mas é agenciada para criar e intensificar o estranhamento, fator que desfaz o mascaramento da realidade. Com isso, o conto de Fuentes se alinha com o que Jaime Alasraki classifica como o *neofantástico*: o fantástico que não rompe de todo com as convenções, porém as perpetua e restaura de maneira diferenciada. Nesse caso, o insólito não tem como tarefa primordial causar o medo e o horror, e sim revelar uma segunda realidade profundamente humana, que vai ao cerne dos

problemas do homem no mundo, como também estabeleceu Sartre para o fantástico contemporâneo.

Molina (2005) foi certo ao ponderar que em *Inquieta Companhia* o fantástico possibilita a abertura de um espaço numinoso. De fato, o desmascaramento do real conduz a tal espaço, sendo que é interessante qualificá-lo com esse termo da psicologia junguiana, o qual revela muito da condição de perturbação do homem. Carl Gustav Jung (1937) delinea como o numinoso “arrebata e controla o sujeito humano, que é sempre antes sua vítima que seu criador. O numinoso – indiferentemente quanto a que causa possa ter – é uma experiência do sujeito independentemente de sua vontade. [...] é tanto uma qualidade pertinente a um objeto visível como a influência de uma presença invisível que causa uma peculiar alteração da *consciência*.” (JUNG, 1937, p.11, itálico do autor). Através disso, podemos perceber como a consciência de Larry se altera diante da presença espectral da vizinha, pois ele é quase que arremessado a uma constante vigília, hipnotizado por uma força atrativa e fatídica que entra em ação e o impele a reconstruir sua realidade pelo prisma do incessante desejo de contemplar uma imagem.

A segunda realidade, ou a ordem encoberta das coisas, começa a despontar com mais vigor na tessitura do conto através do *olhar* do narrador que estrutura seu desejo e a sua relação com o outro. No capítulo “O Olhar”, de seu tratado filosófico *O Ser e o Nada* (1946), Jean Paul Sartre expõe que os contatos interpessoais se iniciam no momento em que o outro é percebido pelo olhar do eu, e que esse contato demanda a transformação do outro em um objeto assim que esse é apreendido. Porém, quando o eu toma consciência de que ele também é um objeto na percepção do outro, isso causa desconforto e uma espécie de vergonha, uma vez que os componentes da relação se invertem, pois aquele que antes era mero objeto ganha uma consciência e passa também a julgar, e o eu se sente invadido e privado de liberdade, como se tivesse escapando de si mesmo e funcionando somente como uma referência de mundo para o outro. Por esse motivo, a situação de isolamento do eu favorece a posição de segurança dele, pois, permanecendo assim, o indivíduo pode ver, mas não pode atribuir ao outro uma consciência, mantendo-se como fundador de si mesmo e de seu mundo, sem ser assombrado pela observação externa.

No comportamento de Larry com sua vizinha esse *olhar* incompleto (que parte do eu para o outro sem reciprocidade) se manifesta vorazmente, pois é ele que, a todo o tempo, olha e evita de todo modo ser olhado, detendo todo o poder na situação que cria para si e afastando quaisquer interferências. O estado em que ele se encontra vai muito além da satisfação, ele fica extasiado e inebriado no seu recolhimento, e o mundo passa a ser para ele

a vigília sem tréguas que ele empreende na contemplação de seu objeto de desejo. A moça nunca é mais do que isso, um objeto, o que basta ao narrador, que obtém total prazer da situação estática e do controle que ela facilita, como podemos perceber no seguinte fragmento:

Que me desse esse tratamento de longe, invisível, só aumentava, no gozo de vê-la sem obstáculos, meu prazer e meu desejo, embora esse consistisse mais em vê-la do que em possuí-la, em adivinhá-la mais do que conhecê-la...(…)

Uma única vez percebi que ela estava a ponto de desviar seu olhar ausente e fixá-lo em mim. Fiquei aterrorizado. Com um movimento brusco, afastei-me da janela e me cobri, covardemente, com a cortina. (...) Como uma barata, mergulhei na escuridão anônima do cortinado, mais temeroso do que desejava do que daquilo que temia. Medo do medo. (FUENTES, 2006, p.16-17)

Vemos que o narrador confessa tanto a sensação de completude da sua obsessão contemplativa quanto o seu terror em ser visto, em deixar de ser a consciência central de sua realidade e permitir que o objeto desejado também fique habitado de consciência. Na verdade, o que ele faz não é outra coisa senão transferir seu olhar apaixonado do teatro para a vizinha, assim como previamente o havia transferido do cinema para o palco, e se satisfaz inteiramente com o que projeta: “Vejam vocês como pude transferir essa emoção teatral para a pura visão do meu amor, a moça da janela, e convencer-me de que bastava essa união visual para satisfazer-me plenamente.” (FUENTES, 2006, p.17).

Com isso, Fuentes retoma através de seus contos uma temática extremamente intrigante da literatura (e não só da fantástica): o amor obsessivo por uma imagem. Nesse sentido, ele reescreve esse tópico literário, dando-lhe não só um tratamento renovado, mas também reforçando a noção de diálogo que é tão fundamental na sua visão da construção ficcional. Para explicitar as relações de influência que se estabelecem na feitura do conto em questão, é precioso o conceito de *desleitura* do crítico estadunidense Harold Bloom (1995), que alega que tanto a atividade de escrita quanto a de leitura são governadas pela relação de influência. Sendo assim, não existem de fato textos, somente relações entre os textos, as quais dependem de um ato crítico, empreendido no momento da escrita como desleitura, uma vez que o escritor, no âmbito da sua obra, estará reescrevendo outras tantas através da leitura crítica que efetuou dessas. Isso não significa que há uma redução do trabalho criativo ou que os autores se copiem infinitamente, e sim amplia o alcance da influência, que funciona não só como a passagem de idéias e imagens de escritores para seus sucessores, mas também como um agente que demanda um posicionamento crítico e define a seleção de precursores e da herança literária.

Com base nisso, tentaremos mapear de que modo em “O Amante do Teatro” há uma reescrita proveniente de uma *desleitura* por parte de Fuentes. Como o próprio título aponta, o sentimento que o narrador nutre pelo teatro (e, em extensão, pelas imagens que ele fixa e contempla sem a interferência do outro) é de natureza praticamente erótica e se completa em si mesma: Larry é um amante dos simulacros. Talvez o maior expoente literário com essa inclinação encarne-se na figura de Dorian Gray, do célebre e único romance publicado por Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray* (1890). No episódio em que Dorian descobre as apresentações da jovem atriz Sybil Vane, num primeiro momento, fica completamente comovido pelo extraordinário talento da moça e passa a assisti-la repetidamente, iniciando um caso amoroso. Sybil, que só conhecia o amor através do que representava no palco, deixa-se levar pelos sentimentos por seu admirador e perde o prazer em representar. Ao levar os amigos ao teatro decadente em que sua grande descoberta se apresenta, Dorian se horroriza com a mediocridade com que Sybil passa a atuar e prontamente a abandona, levando-a ao suicídio. O que interessava a ele não era a realidade da jovem como um ser autônomo, e sim a imagem que ela emitia no teatro, a perfeição dela como um objeto a ser admirado com total ardor.

Na desleitura de Fuentes, Larry funciona como um Dorian Gray que nunca se aproxima de Sybil, que luta perpetuamente para manter a ilusão intacta, para que o simulacro não sofra qualquer risco de se dissolver. As razões disso não podem ser precisadas com exatidão, talvez seja a Londres em que Larry vive que reflita um mundo muito mais individualizado, burocratizado e propenso à solidão do que a Londres de Dorian no séc. XIX, talvez a condição estrangeira daquele acabe por isolá-lo demasiadamente, ou simplesmente ele é muito mais um *Little Man* do que o anti-herói faustiano de Wilde. O que é digno de nota é como o autor mexicano reescreve um estratagema literário para imbuí-lo de um valor renovado, que conduz à reflexão sobre a obsessão pelos simulacros na contemporaneidade.

Outras tantas fontes dessa temática não faltam na literatura fantástica do séc. XIX, como no conto “O Retrato Oval”, de Poe (que Oscar Wilde declarou ser grande inspiração para seu romance), em que um pintor fica tão obcecado pelo retrato que pinta de sua esposa que nem se dá conta da morte dela. Aqui, a temática em foco direciona-se mais explicitamente para a relação entre arte e morte e, conseqüentemente, a rivalidade dessa com a vida. O vício presente na opção do amor pela arte é um mecanismo assassino, no sentido em que suplanta a vida em beleza e a neutraliza, fazendo com que ela perca qualquer valor perante o trabalho artístico. De certo modo, isso também desponta no conto de Fuentes, em que o narrador aprecia sua vizinha tal qual o fizera com o teatro e o cinema, e a sua

manifestação como arte é concretizada quando ela se apresenta como Ofélia. Ele passa a considerá-la a personagem que ela representa, não quer iniciar nenhum contato real e nem sequer saber como ela se chama. Durante todo o relato, Larry se refere à moça como ninfa, sereia, medusa e, finalmente, Ofélia, sendo que essa gradação na nomenclatura aproxima cada vez mais o objeto de seu desejo da morte, partindo do encanto da ninfa, passando pela sedução perigosa da sereia e pela petrificação causada pela medusa, para, finalmente, desembocar na destruição, loucura e suicídio que moldam Ofélia. Tais associações conferem uma impressão crescentemente fatal na experiência de Larry e o transformam de amante em algo bastante parecido ao pintor obcecado de Poe. No entanto, Fuentes maximiza a posição contemplativa de seu personagem ao expor no texto somente a imagem que esse admira, sem que a mulher que a emana possua voz ou esboce alguma personalidade.

Outros autores exploraram esse tema de forma cruel e sarcástica, como Nikolai Gogol em "Nevsky Prospekt" (1835) e Karen Blixen em "O Velho Cavaleiro" (1934). Nesses contos, a mulher admirada pelos protagonistas, vista como etérea e sobrenaturalmente graciosa, revela-se como o inverso da imagem criada por eles, sendo apenas uma prostituta comum, gerando uma desolação e uma desilusão incomensuráveis. Fuentes não encerra nenhuma revelação drástica e nunca rompe totalmente a ilusão de seu narrador, mantendo uma abertura quanto ao que a vizinha era de fato, ou se até mesmo ela existiu. Ainda assim, infiltra-se em seu texto uma tensão advinda da manutenção de uma postura romântica de Larry frente a uma realidade impessoal e vazia. Quando os fatores externos intervêm na sua vivência, no momento em que é publicado no jornal o ato delirante que ele teve ao invadir o palco ao ver o corpo de Ofélia, ele apela ao leitor para que não acredite que isso aconteceu, e que acreditemos que ele simplesmente aceitou a morte da vizinha e agora contempla uma flor que não murcha atirada por ela do leito de morte. Se Larry chegará a sofrer o choque e desilusão que os personagens experimentaram nas narrativas de Gogol e Blixen é algo indefinido, e o seu apelo antes de finalizar a narração pode ser visto como um último esforço de nutrir um olhar romântico para o mundo, mesmo que esse não ofereça condições para que uma postura assim viceje.

O permanente silêncio da vizinha também é digno de nota, haja vista que consiste em algo atípico dentro da tipologia de mulher sedutora e misteriosa da literatura fantástica. A ausência de voz do personagem remete a reescritura feita por Kafka do encontro de Odisseu com as sereias, em "O Silêncio das Sereias" (1917). Nesse conto, o rei de Ítaca não pede somente que sua tripulação o amarre como ocorre no mito, mas também que entupam seus ouvidos de cera para que não ouça o canto das sereias. Elas, no entanto, ao se depararem com

a resistência do herói, nem chegam a cantar, apenas ofertando o seu silêncio. Ao fim da narrativa, é sugerido que o que Odisseu sempre quisera contemplar era o silêncio das criaturas aladas. Da mesma forma, o que Larry perscruta é o silêncio da atriz, o que faz com que o poder encantatório e petrificante do objeto cobiçado seja maior do que se ela emitisse seu canto. O silêncio é o canto do desejo, o narrador o mira e anseia por ele a fim de manter sua posição de observador intacta, alimentando-se da imagem silenciosa para satisfazer-se erótica e animicamente.

Apesar de toda intertextualidade com a literatura européia e norte-americana, talvez o conto de Fuentes, na exploração da solidão e satisfação com os simulacros, esteja mais próximo da novela *A Invenção de Morel* (1940), do escritor argentino Adolfo Bioy Casares. Nessa obra, a abordagem do amor a uma imagem é levada ao extremo, na apresentação de um narrador, um refugiado político venezuelano que se esconde numa ilha deserta no arquipélago de Ellice, que se depara com um estranho grupo de turistas que parecem ignorar a sua existência. Ele acaba se apaixonando por Faustine, uma das turistas, e, na tentativa de decifrar a existência dessas pessoas, descobre que elas não passam de projeções gravadas por uma espécie de supervitrola, e há muito já morreram em decorrência da radiação emanada pelo maquinário. O refugiado estava, desse modo, vivendo entre espectros que repetem interminavelmente cenas de sua vida para sempre pregressa, e apaixonado por uma das imagens gravadas. Para satisfazer o seu desejo amoroso, ele estuda o funcionamento das máquinas e grava novos discos em que ele próprio se associa aos espectros e a Faustine, ficando satisfeito com o resultado final e resignado com a morte eminente.

Na obra de Casares, o isolamento e a satisfação amorosa por uma imagem são elementos que, ao invés de desconcertar o protagonista, o conduzem para uma espécie de harmonia e bem-estar e resultam em um encontro pacífico dele consigo mesmo. Um procedimento análogo ocorre no relato de Fuentes, quando Larry adentra o palco (no desfecho contado no jornal, e que ele nega) em que *Hamlet* estava sendo encenado e interage não com a vizinha, mas com a imagem dela de Ofélia, tornando-se, por um momento, também uma imagem, tal qual se deu com o narrador de Casares ao gravar a si mesmo entre as projeções. Mesmo sem estar fadado à morte, Larry está tão satisfeito com a conclusão de seu amor platônico quanto o protagonista de *A Invenção de Morel*, o que demarca uma diferenciação no tratamento da solidão em relação ao que era feito na literatura da transição do séc. XIX para o XX. Não mais os rompantes obsessivos dos homens esquecidos pelos seus semelhantes no labirinto urbano resultam em desencanto, temor e aniquilação, e sim

funcionam até como mediadores no retorno desses personagens para um estágio mais próximo do Paraíso, da reconstituição da unidade original. Como o próprio Larry postula em sua narrativa, a condição solitária não espanta os latino-americanos, eles a expurgam com a companhia da imaginação [não é gratuita a referência que ele faz a *Cem Anos de Solidão* (1962)], e, na esteira de Bioy Casares, Fuentes também apresenta um conto em que, na desvinculação do problema da solidão das literaturas do “norte” para a latino-americana, o *Little Man* consegue ficar em bons termos com o seu próprio lugar no mundo e de algum modo remediar suas próprias carências, mesmo através de medidas francamente paliativas.

A partir dessas considerações, podemos perceber como, em “O Amante do Teatro”, há uma abertura quanto as possibilidades de interpretação, intertextualidade e mensagens. A abertura fica completamente nítida no fim do conto, em que o narrador propõe os dois possíveis desfechos, afirmando que um é verdadeiro e outro falso. Apesar do juízo emitido por ele, fica a cargo do leitor decidir qual é válido. Com essa solução narrativa, Fuentes rompe com o preceito fundamental de Poe de que todo o conto tem que ser preparado visando um desenlace significativo e estabelece deliberadamente a abertura em sua narrativa, ao evitar uma única conclusão derradeira. O autor mexicano efetua o que Umberto Eco (1962) chama de *abertura programada*, quando o processo de ambiguidade é previamente calculado e constitui intencionalmente a obra, o que seria uma forte tendência da arte a partir da modernidade.

Em decorrência do caráter de jogo que Fuentes imprime nesse conto, do diálogo literário e da abertura que o perpassa, torna-se mais expressivo como ele se consolida como um exemplo de literatura neofantástica, em que a função primordial da ambiguidade não vai ser a de gerar hesitação no leitor quanto à adoção do sobrenatural ou do desvio da razão, e sim calca-se na estranheza provocada pela estória e execução do conto, fatores que revelam uma realidade oculta por trás de uma ordem cotidiana e de uma situação que, em sua superfície, beira o ridículo.

Dessa forma, podemos pensar que o conto cumpre integralmente uma dupla proposição: a de satisfazer o leitor empírico e o leitor modelo. Segundo Eco (1985), essas duas categorias pressupõem os dois perfis de leitores que um texto demanda. O primeiro por vezes é ingênuo e se atém a uma compreensão superficial, fruindo através do seu entendimento do enredo e do suspense no desenvolvimento dele, fazendo uma leitura específica e pessoal. O segundo, além de obter esse prazer mais imediato, percebe os mecanismos de construção que configuram a tessitura do texto e as intertextualidades que ela realiza, e é o leitor ideal que o texto exige, pois colabora com as intenções do próprio autor

ao manejar o jogo ficcional com ele. Em “O Amante do Teatro”, essas duas categorias podem ser plenamente satisfeitas. Haverá material para o leitor empírico imergir no conto e extrair dessa imersão o prazer, haja vista que o relato obedece a boa parte das convenções do conto de argumento, conseguindo manter o leitor interessado da forma como Poe definiu o ofício do contista. Mas também o leitor modelo pode se concretizar através da leitura crítica, que desvela as associações e aquilo que não está no texto em si (nas frases, nas informações dadas), revelando o potencial de multiplicidade de sentidos da narrativa, principalmente como essa emprega o fantástico de forma diferenciada para criar o estranhamento.

Obviamente, o texto em foco permite outras hipóteses de leitura, que podem se afastar da perspectiva da estranheza e do fantástico. Jane Thompson (2007), por exemplo, pondera que “O Amante do Teatro” é uma alegoria para a condição dos estrangeiros latinos nos países europeus, com o objetivo de suscitar questionamentos em torno da identidade latino-americana em território europeu. Por esse prisma, Larry seria um personagem que vive em profundo estado de dissociação com o real, alienado, que enxerga Londres como um centro de civilidade e cultura (por isso sua paixão pelo teatro inglês) e que se recolhe em isolamento por ter baixa estima quanto a sua origem mexicana. Penso que tal leitura é viável de acordo com alguns aspectos marginais do texto, mas discordo da redução da solidão do personagem a uma auto-depreciação consequente de sua nacionalidade. O narrador realmente comenta no texto como os latino-americanos lidam com a solidão de maneira distinta dos europeus, mas fazer dessa assertiva o norteador da leitura de todos os aspectos do conto não me parece razoável, haja vista que se privilegia completamente a latinidade de Larry e desprezam-se outras temáticas bastante trabalhadas no texto, como a obsessão, o poder da imagem e a sedução do silêncio. Considero a forma como o narrador se comporta uma escolha de ser no mundo, parte de sua natureza, característica vital na formação e revitalização de uma tipologia de personagem de longa tradição literária, como já foi comentado sobre a figura do *Little Man*. Como nas demais obras de “O Mal do Tempo”, nos contos de *Inquieta Companhia* a preocupação central não é promover o debate sobre a problematização identitária mexicana e as assimetrias de poder entre uma cultura hegemônica e outra periférica, que certamente são questões mais proeminentes em outras obras de Fuentes. Aqui ele se reserva o direito legítimo do escritor de abordar temas universais, mesmo que a partir de situações com marcas locais e específicas, e empreender uma construção ficcional em que a estética não pode ser desprezada e nem o jogo articulado com a *desleitura*, com o olhar para a herança literária.

A universalidade buscada pelo autor mexicano nos contos não deve ser vista como indicativa de um processo universalista que tenta uniformizar a literatura ocidental do mundo, e sim propõe um jogo dinâmico entre as culturas, modulando o fazer literário a partir de perspectivas literárias de diversas origens. Como lembra Silviano Santiago no ensaio “Apesar de dependente, universal” (1980), a literatura latino-americana pode e deve apropriar-se criticamente do modelo norte-americano e europeu, sendo que é nessa apropriação que o alcance da obra central será posto à prova; a obra influenciada irá atestar a expansão e validade dos preceitos do texto que a influenciou, pois ela contém “em si uma representação do texto dominante e uma resposta a esta representação no próprio nível da fabulação” (SANTIAGO, 1980, p.6). A partir daí, o crítico brasileiro esboça a noção de universalidade diferencial, em que há o questionamento do estatuto literário canônico e universal, o qual é efetuado não desprezando-se o cânone, mas dialogando ativamente com ele através do uso crítico de seu repertório. Penso que o escritor mexicano, no conto “O Amante do Teatro” (e também nos demais relatos de *Inquieta Companhia*), movimenta-se em direção a essa universalidade diferencial, jogando com o cânone da literatura fantástica (que, até as primeiras décadas do séc. XX, é praticamente exclusivo da Europa e Estados Unidos) para definir uma proposta estética e crítica que relê o passado e através da releitura aponta possibilidades de inovação. Fuentes pratica o que Santiago postula, uma vez que representa em sua prosa as tramas e símbolos arquetípicos do fantástico e, através da própria representação, responde a eles no nível da fabulação, demonstrando como podem funcionar na contemporaneidade, envolvendo personagens e cenários mexicanos.

O narrador desse primeiro conto já prenuncia os conflitos que envolvem os demais narradores dos outros contos do livro, indiciando o tratamento da temática, o tom de estranheza e o modo como o fantástico é empregado, para descortinar uma segunda realidade quase impalpável, mas não menos influente e determinante na expressão de uma visão e postura crítica diante do lugar do homem no mundo. Fuentes urde uma intrincada rede de associações literárias e constrói labirintos durante todo o percurso tortuoso de seus personagens, conferindo uma roupagem renovadora ao insólito e comprovando a atemporalidade e universalidade dessa categoria narrativa.

### **3.2- A releitura do gótico e dos contos de bruxaria**

A partir da leitura do conto anterior, podemos depreender três aspectos recorrentes e cruciais que também estarão presentes nos demais contos de *Inquieta Companhia*: o protagonista como um personagem solitário e banal (o *little man*), o elemento insólito que brota como desvelador de uma segunda realidade oculta, e um terceiro fator, que ainda não explicitamos, mas que já pôde ser vislumbrado principalmente através da personagem da atriz de “O Amante do Teatro”: a erupção da beleza como Górgona.

Em seu livro *Kafka: Pró e Contra* (1969), o filósofo alemão Günter Anders aborda, entre outros aspectos, a questão do belo na obra do escritor tcheco, a qual surge como uma condição da paralisação do tempo, provocando a materialização de uma beleza que é sempre gorgônea. A figura da Górgona, mais especificamente da Medusa, representa tal ideal de belo por advir da narrativa clássica da transformação da beleza no terrível (ela é transformada em monstro por Atena após esta ter sido violada por Poseidon no templo da deusa) e na subsequente petrificação que essa metamorfose terá o potencial de causar. Segundo o estudioso, o belo e o terrível possuiriam uma relação de extrema proximidade, pois ambos são inacessíveis e mantêm-nos distantes. Por conseguinte, a Medusa simboliza muito propriamente essa ligação. Para os antigos, a genealogia do belo provinha do espírito de horror, o que fica claro também em outras narrativas mitológicas (como a da bela Cila, tornando-se uma criatura horrenda por feitiço de Circe, e as narrativas da mãe de todos os monstros, Echidna, metade serpente e metade ninfa).

A Górgona funciona como o estopim dessa correlação e adquire grande periculosidade por ser o espírito de vingança de alguém morto criminosamente, o que Anders aponta como sendo o crime do extermínio do matriarcado. Ela é a mãe exterminada, pertence ao grupo das entidades femininas com função de perpetrar a vingança e a punição, o grupo das Erínias<sup>13</sup>(as Fúrias). Nenhum homem assassinado emerge como espírito vingador e a Medusa faz parte desse princípio matriarcal massacrado, o que fica sugerido em sua rivalidade com Atena, a qual representa o princípio paternal, nascida diretamente da cabeça de seu pai e permanecendo virgem. Todas essas características estarão presentes na obra de Kafka, pois nela o belo se torna outra vez terrível e estará relacionado com a renúncia do poder. O personagem kafkaniano do indivíduo angustiado se reveste com uma máscara de intimidação, que é a máscara da Górgona, cuja angústia sempre decorrerá da violação de um tabu. Esse mascaramento denotaria uma ruptura com a estética convencional, na qual o homem observa a obra de arte (a beleza a ser admirada), e passa para uma estrutura essencial

---

<sup>13</sup> Para o dramaturgo Ésquilo, as Erínias eram as deusas antigas, vingativas, destronadas, oriundas da antiguidade matriarcal.

de olhar completamente invertida, na qual dentro do belo estará contido o terrível, sendo que a máscara da Górgona torna-se o olhar. Tais procedimentos se intensificariam na arte pós-guerra, com o expressionismo alemão e o entusiasmo pela obra de Dostoievski, em que a presença da máscara aparece como um recurso constante, indicando a relação entre culpa, crime e beleza.

A partir desses desdobramentos, podemos compreender com mais profundidade como se dá a beleza como Górgona, e como também esse é um componente valioso para o entendimento dos relatos de *Inquieta Companhia*. No segundo conto do livro, intitulado “A Gata de Minha Mãe”, temos agora uma narradora, Letícia Lizardi, de cerca de trinta anos, remanescente de uma família mexicana aristocrática e decadente, que vive reclusa com sua temível mãe num casarão secular, na periferia da Cidade do México, outrora um endereço elegante. Mesmo sendo uma mulher, Letícia comunga de muitas das características de “little man” presentes em Larry: ela é extremamente solitária e isolada, sem conexões emocionais ou sexuais, ridícula em sua pequenez e, no decorrer da narrativa, também se mostrará obsessiva e devaneadora.

Todorov (1979) diagnosticara que não era usual em narrativas fantásticas ter-se uma voz feminina como narradora, uma vez que o narrador-modelo é representado pela figura de um homem racional, lentamente tragado e enredado por fatores ocultos. Essa regra começa a ser abalada em fins do século XIX pelas novelas de fantasmas de Henry James, as mais notórias sendo “The Friends of the Friends” (1896) e “The Turn of the Screw” (1898). Elas são narradas por mulheres que se depararam com situações peculiares e se convencem da ocorrência do sobrenatural, e muito da ambiguidade contida no seu relato advém (ao menos nas interpretações psicanalíticas) de um mal-estar em relação ao sexo. Podemos estabelecer que James delineou um padrão de narradoras para contos fantásticos que se comportam de forma insegura e neurótica, sendo sexualmente problemáticas. Além disso, seus entraves acabam por conduzi-las a um destino trágico.

Letícia é herdeira de tal protótipo de narradora, a descrição que ela faz de si mesma não só reforça as características apontadas, como também as maximiza. Ela é sexualmente reprimida, ainda virgem em meados dos seus trinta anos, não tem profissão ou quaisquer ocupações e vive reclusa, sob a sombra e domínio de uma mãe decrépita e monstruosa. Seu corpo é magro e pequeno, quase não tem seios, como se sua anatomia refletisse uma conduta infantilizada e sua incompletude como mulher. Os constituintes de seu perfil psicológico já dão aos leitores a idéia de que o discurso que vão acompanhar irá retratar uma realidade demasiado subjetiva e deformada, em que o que for dito não poderá

ser prontamente acatado, pois a ambiguidade permeia todo o trajeto da estória, assim como acontece com as protagonistas jamesianas.

A figura da Górgona, da entidade maternal que é ancestral e vingadora, é encarnada por Dona Emérita, a mãe de Leticia. A velha possui um temperamento irascível e é uma fanática religiosa, devota à Virgem de Guadalupe. Passa seus dias contemplando a basílica da santa do balcão de sua casa, praguejando sobre os passantes e acariciando sua gata angorá. Sua filha e Lupita, a criada indígena, vivem sob seu regime tirânico, impotentes quanto a suas vontades e seu controle voraz sobre tudo. A mulher é mostrada quase que como um ídolo de pedra maligno, eternamente prostrada em sua cadeira, com a gata no colo, proferindo ordens e insultos sem trégua.

Porque D. Emérita Labraz de Lizardi não estava satisfeita no mundo nem com o mundo. Jamais consegui averiguar a razão desse permanente estado de bile derramada. Antes, eu procurava com afã algum retrato de sua juventude, o retrato do dia de seu casamento, de sua primeira comunhão, alguma coisa, fosse o que fosse. Concluí, resignada, que talvez minha mãe não houvesse tido infância, nem casamento, nem juventude. Ou que havia banido toda imagem que lhe recordasse os anos perdidos, e isso, eu não o negava, servia para fixá-la em sua idade atual, sem um passado para recordar. D. Emérita era uma figura presente, só presente, incomparável, arraigada a esse lugar e a essa hora com o gato (a gata) no colo e o olhar escondido dia e noite por óculos escuros. (FUENTES, 2004, p.43)

A partir dessa constatação, é nítida a afinidade da personagem com o papel da Górgona, reinando absoluta num matriarcado, sem permitir a movimentação e a transgressão de seus subordinados, petrificando-os em uma condição dolorosa e servil. O fato de Emérita aparentar não ter passado e estar estagnada no presente só reforça sua natureza sobre-humana, como se ela fosse destituída de experiência e perturbasse a própria linha do tempo, constituindo-se em mais um totem do “Mal do Tempo” na obra de Fuentes, envolta em contornos monstruosos. O seu incomum olhar, sempre coberto pelos óculos, pode ser percebido, num primeiro momento, como mera deficiência visual. Contudo, no desdobrar da narrativa, acontece exatamente o oposto do que essa expectativa prevê, pois os óculos camuflam a visão anormalmente profunda que a velha tem de tudo, capacidade que a faz ter um conhecimento antecipado das coisas e uma sapiência ilimitada, reforçando sua posição de mestre das marionetes. A potência dos olhos confere à personagem seu principal traço gorgônio. Novamente, assim como em “O Amante do Teatro”, Fuentes constrói uma trama pautada no poder do olhar.

A gata de estimação de D. Emérita, Estrelinha, funciona como uma extensão física e espiritual de sua dona, sendo um bicho intratável e de aparência envelhecida. A

contiguidade entre humanos e animais vem a ser uma disposição recorrente no conto, como mais à frente ocorre com Letícia, mas nunca é tão forte quanto no vínculo entre a velha e a gata. Por vezes, chega a parecer que ambas se fundem em um único ser, como na ocasião em que a narradora ajuda sua progenitora a ir ao banheiro e observa como ela e a gata urinam ao mesmo tempo e, quando, por fim, os óculos de Emérita caem, seus olhos são exatamente como os da bichana: um azul e outro amarelado. Estrelinha é mais um instrumento do lar que antagoniza Letícia, incrementando a atmosfera de clausura e repreensão em que ela vive, onde tudo parece nocivo.

A gata Estrelinha não gostava de mim. Sua atitude me transmitia isso o tempo todo. Eu lhe devolvia o carinho. Ela me repugnava. Seu corpo curto e felpudo, seu rabo curto, suas pernas curtas, seu pêlo alvo como se fosse uma velha grisalha, desejavelmente decadente (que idade teria?). Incomodavam-me principalmente seus olhos terríveis, em comparação com o corpo, tão separados e de cores diferentes. Um olho era azul, o outro, amarelo. Não nos dávamos nem bom dia. (FUENTES, 2004, p.45)

Gatos são animais amplamente usados na literatura fantástica [“The Black Cat” (1843), de Edgar Allan Poe, “The Squaw” (1914), de Bram Stoker, são talvez os dois exemplos mais significativos] e não é surpreendente o uso que Fuentes empreende a fim de conferir certo grau de mistério e atavismo em seu conto (as lendas de gato como entes sobrenaturais são milenares, remontando ao Egito Antigo). Até mesmo a repulsa que Letícia sente da gata branca é parecida com a que o narrador passa a sentir pelo gato negro no relato de Poe, e a malignidade dela remete à da gata da estória de Stoker. O aspecto diferencial certamente é que aqui a felina funciona como uma duplicação de D. Emérita, tornando-se um agente da autoridade terrífica da matriarca. O aparecimento do duplo adensa a estranheza da narrativa, haja vista que, como Sigmund Freud ressalta em “O Estranho” (1919), essa manifestação é um resquício de estágios primitivos da mente humana, que retorna para perturbar, advinda de quando a relação do homem com o mundo era mais anímica e pandeterminada.

O processo de duplicação é constante no desenvolvimento do enredo de “A Gata de Minha Mãe”, também despontando na outra moradora da mansão decadente dos Lizardi: a criada Lupe. Chamada pela patroa de Chapetes (termo pejorativo para designar os índios), a moça passa por provações e crueldades impingidas por sua empregadora, suportando tudo com assustadora indiferença, como se não pensasse que fosse possível outro tipo de tratamento. Letícia chega a concluir que a empregada é dotada de um estoicismo admirável e se frustra em suas tentativas de ganhar o afeto da indiazinha, que se porta igualmente apática

para o bem e para o mal. Todavia, essa subserviência é apenas uma das facetas da personagem, sendo que a narradora descobre a outra Lupe incidentalmente, o que gera uma impressão aterradora:

Certa tarde em que eu ia a um café, fui ao seu quarto no sótão para avisá-la de que minha mãe estava sozinha. Ao chegar, vi que ela estava nua. Ou melhor, não a vi. Ela desfizera suas tranças e o cabelo se estendia além das nádegas. Meu Deus! Sua cabeleira era não apenas grande, mas lustrosa, de raízes firmes, invencíveis, negra e alimentada por pimenta, milho e feijão. Toda a miserável cornucópia mexicana brilhava nessa admirável cascata de cabelo.

- Lupe – chamei.

Voltou-se para me olhar com a escova no alto, erguendo ainda mais um busto que nunca havia sabido, nem necessitado, sustentar. [...] Lupe me respondeu com um movimento de cabeça e um olhar altivo que eu nunca lhe vira.

Ocorre que eu entrara em sua zona sagrada, o espaço particular, o quartinho de criados onde ela – eu soube ao vê-la ali despida, penteando-se – se mostrava sob outra luz. Desde então eu soube que havia duas Lupitas, mas guardei isso para mim. Ninguém mais entenderia. (FUENTES, 2004, p.46-47)

Sendo assim, a serva possui uma condição dupla, apresentando-se quase que sem personalidade perante mãe e filha, porém resguardando em seu recanto uma potência de lascívia natural, característica que contrasta com a inaptidão de Letícia como fêmea. Esta nota o busto de Lupita com certo espanto, como se admirasse um espelho invertido que mostrasse a feminilidade e a sensualidade que foram exterminadas nela por sua mãe, as quais, na índia, permanecem fortes e intocadas, a despeito das humilhações que sofre diariamente. A beleza da empregada é desvelada em um momento de contemplação e petrificação, o que remete ao belo presente na Medusa. Em sua “zona sagrada”, ela é suprema e imbatível, intimidadora até. Com isso, é fácil entender como ela resiste à tirania de D. Emérita, mesmo quando esta tenta ofendê-la, acusando-a de promiscuidade e alegando a superioridade da gata Estrelinha por sua virgindade. Lupita é dona de seu próprio espaço privado, tem uma fonte para fortalecer-se constantemente e isso a coloca em uma situação de liberdade muito maior do que a de Letícia, cujos espaços foram todos devorados pela mãe. Para Fuentes, o termo “zona sagrada” possui uma significação especial, explorado por ele em seu romance com esse título (1967), e retomado no presente conto: “(Zona Sagrada) é a idéia antiquíssima do templo, do templo como uma defesa contra a epidemia, é o lugar que é todos os lugares e é nele que o mito tem sua sede.”<sup>14</sup> (FUENTES, 1967, p.11; tradução nossa). O singelo quartinho da índia acaba por se converter em um santuário; ela é elevada de mera serviçal a quase uma divindade da natureza e da fecundidade, uma força que fará frente à

---

<sup>14</sup> “es la idea antiquísima del templo, del templo como defensa contra la epidemia, es el lugar que es todos los lugares y en el que tiene su sede el mito”

opressão de D. Emérita, que a tudo tenta contaminar. Tal papel de adversária será vital mais à frente na narrativa.

Observando os componentes do conto, é nítido que ele difere bastante de “A Amante do Teatro”, tanto pelo número e variedade de personagens envolvidos como por conter um *plot* mais denso e encorpado, repleto de peripécias, enquanto a primeira narração apoiava-se mais na força do argumento e em divagações erigidas sob os fiapos de uma trama que não se concretiza e oculta, ao invés de revelar (não ficamos sabendo quem era a atriz, se ela era real, ou qual final era o verdadeiro). Mas não só nesse quesito o procedimento de cada conto é diverso; a ambientação e atmosfera dos relatos também se dão diferentemente. Mesmo Larry sendo muito recluso em seu apartamento, ele tinha um trabalho e transitava pelos teatros londrinos, não sendo engolfado por um único local tão claustrofóbico quanto o é Letícia. Ela está circunscrita à propriedade antiquíssima de sua família, um casarão que data do período colonial, imenso e desmantelado, habitado somente pelas três mulheres, que circulam por seus corredores soturnos e escadas infundáveis, ilhadas num espaço labiríntico que as aliena do restante da cidade e do mundo. Por si só, a casa decadente é uma presença opressiva na vivência da narradora, funcionando como outro algoz que a aflige. O passado espreita, estampado em cada canto, exibindo sinais de uma tradição elitista incongruente com a contemporaneidade, que só faz pesar o ato de existir entre aquelas paredes. Em relação ao primeiro conto do livro, “A Gata de Minha Mãe” contém uma ambientação tipicamente gótica.

Além de gótico, o casarão recebe a significação de algo animado, constituindo-se num centro emocional extremamente influente no desenvolvimento da ação. Ele pode ser visto como uma propagação da autoridade de D. Emérita, ampliando o alcance que mantém Lete e a criada aprisionadas. Em *O Sagrado e o Profano* (1957), Mircea Eliade discute a estreita ligação entre casa, corpo e cosmos, indicando a contiguidade existente esses elementos. Segundo ele, a habitação funcionaria como um microcosmo, o qual também corresponde ao corpo, associações demasiadamente relevantes nas sociedades primitivas e orientais, que se perderam para o homem moderno e ocidental. No conto em questão, elas acabam por ser resgatadas, sendo utilizadas de forma a compor um universo com rastros anímicos, ameaçadores para a narradora. Eliade diz que “como o Cosmos, o corpo é, em última instância, uma ‘situação’, um sistema de condicionamentos que se assume [...] ter um corpo e instalar-se numa casa equivale a uma situação existencial”. (ELIADE, 1957, 141-142). Através dessa afirmação, podemos perceber como a casa no relato torna-se o corpo de D. Emérita, que abriga e aprisiona a filha, condicionando a existência desta a um universo

fechado e regido por implacáveis princípios matriarcais, os quais vetam a possibilidade de desejo, satisfação e autonomia do indivíduo, o que demonstra, mais uma vez, o poder paralisante da Górgona que paira sobre todo o relato. O emprego do lar como extensão do corpo de seus habitantes não é algo novo na literatura, e o modelo para esse dispositivo certamente é “A Queda da Casa de Usher” (1839), de Poe, em que a mansão dos Usher perece assim que o lânguido casal de irmãos (os últimos da linhagem Usher) morre misteriosamente. Novamente, Fuentes efetua aqui uma hábil desleitura, manejando recursos aparentemente esgotados para adensar o efeito de seu conto sobre o leitor.

Todos esses arredores sorumbáticos (a mãe, a casa, a reclusão) atrofiam a personalidade de Lete (apelido que a narradora chama a si mesma) e contribuem para o seu desamparo abismal e sua situação desesperadora. Ela encontra-se tão interiormente corroída que supre sua fome por amizade com um rato que escapa das garras da horrenda Estrelinha. Batiza o rato de Dormouse, em homenagem às reminiscências de sua leitura de *Alice no País das Maravilhas* (1865), quando menina, e vê nele algo de heróico e transgressor, transformando-o em uma espécie de arma secreta contra sua mãe.

O rato aparecera para acompanhar-me na minha luta com minha mãe a gata. Cada qual – mãe e filha – ia ter um *pet*, um animal de estimação. Com a diferença de que Estrelinha, a gata de minha mãe, podia exhibir-se com toda a sua vaidade prepotente, encolhida no regaço emérito, enquanto meu minúsculo roedor era anônimo e, além disso, seria secreto. Não ia descansar no meu regaço. Eu nem sequer podia mostrá-lo, passear com ele, tratá-lo com intimidade. Ele seria meu mistério noturno. Meu companheiro. [...]

Dei-me conta de que ele via tudo, mas ninguém o via. Estava ali como se examinasse a casa, as pessoas, os hábitos. Esse único fato o transformava em minha companhia secreta, meu confidente, já não apenas diurno, mas diário. Ele e eu contra D. Emérita e sua maldita gata. (FUENTES, 2004, p. 53-55).

Com isso, fica claro que o estado de abandono em que a personagem se encontra a faz proceder pautada numa conduta um tanto ridícula e doentia. Ela não só faz do roedor sua companhia inquietante, como também realiza uma certa projeção anímica sobre ele. Da mesma forma que a gata funciona como uma extensão de sua dona, também o rato passa a ser um complemento da existência de Lete. Se ele tem que se manter oculto e fugidio para sobreviver e escapar da vigilância de Estrelinha, a narradora também tem que se suprimir, se esconder e por vezes se anular, para não ser totalmente engolida pelo controle materno, na tentativa de manter um vestígio que seja de individualidade. Ela pode ser vista como uma versão grotesca da personagem título de Lewis Carrol, perdida e eternamente infantilizada, tendo por companheiros e adversários animais que ela personifica. Só que, diferentemente de Alice, para quem todo o estranhamento provém da travessia numa terra de sonhos, é o

próprio lar de Lete que se converte em um labirinto indecifrável e mortal; não é de uma Rainha de Copas que quer cortar a sua cabeça que ela tem que fugir, e sim de ser aniquilada pelo autoritarismo materno.

Felizmente, em determinado ponto da narrativa, algum alívio é fornecido para suavizar os infortúnios e desventuras da protagonista. Após uma discussão com a mãe, ela vai passear para se acalmar e, ao tomar sorvete num restaurante, fica subitamente fascinada por um desconhecido. Reparando insistentemente nele, chega a achar que ele também correspondeu aos seus olhares de soslaio. Daí em diante, ele se torna o objeto de desejo de suas fantasias. Nesse aspecto, a narrativa guarda estreita semelhança com “O Amante do Teatro”, haja vista que, como Larry, Lete também permanece fixada por uma imagem, uma ilusão.

Fiquei obcecada. Quem já não teve a esperança de voltar a encontrar uma criatura desejada, vista acidentalmente uma vez? Contra todas as probabilidades, voltei, várias tardes, ao Sanborns do Tepeyac. Eu respeitava o horário do encontro inicial. Mas que encontro? Um rápido cruzar de olhares, nada mais... [...]

Não obstante, eu não conseguia expulsar da memória o jovem lindo da minha lembrança, dos meus amanheceres inquietos e solitários, dos sonhos em que o rapaz da Sanborns transava loucamente com a criada Lupe, a quem vi despida uma tarde... (FUENTES, 2004, p.50-51)

A narradora, então, passa a perseguir um simulacro, uma imagem idealizada, cuja perspectiva erótica rompe com sua rotina sufocante. Ela age de um jeito próximo a um caso descrito por Sigmund Freud em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), sobre uma paciente que passa a sonhar com velórios e a ansiar por frequentá-los, por ter vislumbrado em um deles um homem que a interessou profundamente. Lete se porta e se movimenta submersa no turbilhão onírico guiada pela ânsia de realização de um desejo e até incorpora, em seus devaneios, a nudez que flagrou da indiazinha sua criada (imagina-a sendo possuída pelo estranho). Fuentes parece ter como propósito ressaltar que as relações humanas no mundo moderno decorrem de maneira perturbadoramente ilusórias, uma vez que salienta a obsessão pela imagem, que assola os personagens dos dois primeiros contos de *Inquieta Companhia*, protagonistas que expressam bastante propriamente as condições trágicas e simultaneamente patéticas que envolvem o *little man*, tal qual foi concebido por Frank O'Connor.

A relação platônica do personagem se distancia da de Larry na medida em que a dela vai apresentando indícios de concretização. O primeiro sinal pode ser detectado no momento em que Leticia reencontra o estranho, depois de visitar várias vezes a filial de Sanborns perto de sua casa (trata-se de uma cadeia de restaurantes, farmácias e lojas de

departamento existente no México). Lete se convence de que a gaiola coberta por um pano, que o estranho guarda, seja um presente para ela. Ao partir, ele esquece a gaiola e ela a toma, descobrindo, ao erguer o tecido, que a pequena jaula abrigava o que julga ser uma rata. A moça faz da ratinha a parceira para seu Dormouse, crendo saciar a fome sexual deste. Novamente, ela se projeta nas ratazanas, acreditando que a união deles antecipa a sua união com o desconhecido. Há nesse ponto da narrativa um estado de onipotência dos pensamentos, em que a personagem acredita que os seus desejos estão sendo magicamente atendidos, que o mundo material funciona de acordo com as vontades de sua mente. Isso reforça a condição infantil da qual ela é prisioneira, haja vista que Freud (1909) aponta que tal onipotência psíquica faz parte do universo da criança.

Daí em diante, as coincidências melodramáticas aumentam exponencialmente. Não só o desconhecido misterioso interage com Lete, mas também surge em sua casa, sendo o novo advogado assistente do antigo advogado dos Lizardi. O homem se apresenta como Florencio Corona, demonstra de imediato seu interesse por Lete e ambos começam a se encontrar às escondidas. Ele, de fato, corresponde a tudo ao que ela imaginara e, para o sucesso do romance, o único empecilho é o decreto que D. Emérita impõe à filha, ordenando que ela se case com o decrépito advogado da família, patrão de Corona. O plano da velha não prevalece, pois ela morre repentinamente, ao testemunhar a criada Lupita vestida de Nossa Senhora numa procissão que passa debaixo de sua sacada. O choque provocado pelo que ela entende como uma profanação causa sua morte, e Lete também se livra da gata Estrelinha, exterminando os vestígios da mãe monstruosa. Após isso, não há mais barreiras para sua felicidade e ela se casa com Florencio, podendo usufruir de seu objeto de desejo, da liberdade e da fortuna deixada por sua mãe.

Até aqui, o relato francamente se ajusta ao formato do melodrama. Muito diferente em tom da angústia cáustica que permeava “O Amante do Teatro”, a narrativa de Lete é pintada em cores mais berrantes, trajada de uma carga emocional dilatada e com reviravoltas drásticas. Apesar de se configurar como um melodrama, o último terço do conto não necessariamente aponta para a restituição de uma ordem pacífica e para a felicidade dos personagens. O rumo que a narrativa toma é bem diverso. Antes de discuti-lo, é válido ressaltar que, ao classificarmos o texto como enquadrado nas regras do melodrama, não estamos de forma alguma nos referindo ao gênero de forma pejorativa ou como se apontasse um demérito literário. Afinal, mesmo que comumente o termo remeta a uma ficção de qualidade questionável, exagerada e apelativa para as emoções, isso não necessariamente compromete o trabalho de um autor. O diferencial é como o escritor manipula os gêneros aos

quais se filia ou dialoga, e o melodrama é uma linguagem artística incontestavelmente válida dentro do jogo de criação artística.

Em seu livro *The World of Melodrama* (1967), o estudioso norte-americano Frank Rahill defende que o melodrama é a forma dramática mais amplamente praticada nas artes, produzindo obras que refletem apuradamente questões relacionadas aos desdobramentos dos processos históricos e sociais, além de ser parte vital do desenvolvimento da literatura e do teatro. É óbvio que do gênero brotou muito entretenimento descartável, todavia, uma parcela razoável das obras consideradas melodramáticas possuem grande valor.

O melodrama tem papel crucial na evolução do teatro francês e inglês desde o séc. XVIII<sup>15</sup>. No séc. XIX, um escritor célebre como Charles Dickens, utilizou constantemente as ferramentas desse estilo para compor várias de suas obras-primas, notavelmente *Casa Soturna* (1853) e *Grandes Esperanças* (1861). Mesmo povoadas de viradas dramáticas e desenlaces espetaculares, elas não deixam de ser romances soberbos da literatura universal, talvez conseguindo sê-lo justamente por possuírem uma expressividade melodramática arranjada com maestria (apesar de parte da crítica sugerir que tal tendência seria o que diminui os dois trabalhos). Dickens é um dos grandes mestres do passado com quem Fuentes mantém um diálogo ininterrupto na sua ficção literária [como aponta diversas vezes no decorrer dos ensaios de *Eu e os Outros*(1989)] e, do mesmo modo que o autor vitoriano recorria ao melodrama e o elevava, ele também dispõe desse recurso na construção de seus enredos. Por vezes, Fuentes usa o melodrama na forma de um pastiche, como em *La región más transparente* (1958), outras vezes, como em “A Gata de Minha Mãe”, ele o usa para maximizar a situação aterradora da narradora e transmitir o exagero com o qual ela percebe tudo, enriquecendo os aspectos psicológicos e os meandros do próprio relato, cuja narração é feita na primeira pessoa.

A proximidade entre o melodrama e o gótico também não é algo novo, remontando à ficção literária inglesa e francesa em finais do séc. XVIII. Em Dickens, os lances melodramáticos e a ambientação gótica já coexistiam harmoniosamente e, no conto

---

<sup>15</sup> O melodrama (do grego *melos*, música, e *drama*, drama) primeiro designava uma forma de espetáculo do teatro francês em que o discurso falado era acompanhado por música. A partir de 1800, o termo refere-se às peças de teatro que retratam a Europa depois da Revolução Francesa. Nessas encenações está presente uma estética do excesso, a qual será muito influente no teatro inglês da época e nos escritores vitorianos. Contudo, mesmo com o advento do realismo e naturalismo, movimentos que consideram as propostas do melodrama antinaturais, o gênero não perdeu sua importância. Escritores mais “modernos”, como Henry James e Balzac, trabalharam repetidamente com a retórica do excesso; eles retratavam o conflito entre salvação e danação de forma infinitamente mais refinada para os parâmetros do séc. XIX, mas ajudaram a manter o melodrama como uma expressão artística válida. O livro *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1995) traz uma abordagem muito aprofundada de todas essas questões, sendo um trabalho vital para a compreensão do desenvolvimento do melodrama como parte da arte e da História.

em questão, Fuentes demonstra o mesmo intuito do prosador inglês. Em seu ensaio intitulado “Melodrama and the Gothic” (2005), a também norte-americana Sophie Ward assinala que o melodrama possui como função artística dramatizar a vida moral. O alinhamento com traços góticos opera na direção de expressar a ansiedade presente numa determinada época, por isso o frequente surgimento de encarnações hiperbolizadas da tirania e do mal nessa tipologia literária. Os temas góticos relativos à ilusão, tais quais as passagens secretas e os fantasmas, tornam-se demasiadamente eficazes ao ser inseridos na estrutura do melodrama, pois transmitem a incerteza e a ilusão que permeiam a sociedade. A estudiosa defende até mesmo um papel político para o melodrama gótico, exemplificando como ele refletiu rupturas e transformações cruciais na Europa do séc. XVIII e XIX, principalmente os efeitos da Revolução Francesa e as falhas do Iluminismo.

A criação da atmosfera no gótico reflete um arcabouço de análise estética, literária e social, que se torna mais pungente quando nós apreciamos os contrastes na atmosfera do medo do desconhecido no teatro e na platéia do Iluminismo em diante. [...]

No princípio do séc. XIX, aqueles que utilizavam a ficção gótica não podiam evitar comentar sobre a Revolução; características tradicionais pertencentes ao gênero, como os castelos, as masmorras e a corrupção da inocência, automaticamente adotaram um significado duplo. (WARD, 2000, p. 4-5, tradução nossa).<sup>16</sup>

O gótico pode ser visto, então, não só como uma forma de entretenimento fácil e apelativo para as massas, mas principalmente como uma linguagem artística multifacetada, cujo bom uso dependerá da abordagem certa do autor. Ward também cita alguns posicionamentos do Marquês de Sade, que defende a propriedade do gótico como uma resposta para o sofrimento que a França passara. Em “A Gata de Minha Mãe”, o gótico não assume a acepção política (ao menos em nossa interpretação), o oposto do que seria esperado de um escritor cuja produção é usualmente tão comprometida com os problemas do seu tempo. Como detectamos que os contos de *Inquieta Companhia* são detentores de um teor mais intimista, os contornos melodramáticos e o ambiente gótico servem para constituir a vida privada da protagonista. Sua visão de mundo e seu envolvimento amoroso com Florencio contêm os excessos do melodrama, enquanto o casarão gótico de sua família e a tirania encarnada que é a D. Emérita delineiam sua prisão física e espiritual. Isso não significa que inexista no relato significados mais amplos; Ward apontou que, nas obras a

---

<sup>16</sup> No original: “The creation of atmosphere in the gothic reflects an esthetical, literary and historical framework of analysis which becomes even more poignant as we appreciate the contrasts of atmosphere of fear of the unknown in the theatre and the audience of the Enlightenment. [...] By the 1800s, those who employed gothic fiction could not avoid commenting on the Revolution; traditional characteristics belonging to the genre such as castles, dungeons, corruption of innocence automatically adopted a double significance.”

partir do Iluminismo, os elementos góticos ganham valor duplo e, como vimos, a casa de Lete, além de um lugar aterrador, é o corpo de sua mãe e seu cativo, assim como os ratos e a gata também são polissêmicos. Através da ambiguidade e da claustrofobia que Fuentes impinge no escrito em foco, destaca-se o mal-estar que o escritor percebe inerente à vida do homem moderno, advindo de toda uma problemática ocidental, cujos embates nem o Iluminismo nem a Revolução Francesa foram capazes de sanar, e nos dias de hoje muito menos a suposta Globalização o faz.

Estando de posse das noções expostas acima, “A Gata de Minha Mãe” pode ser considerado um melodrama gótico. É claro que há uma proximidade com Dickens e com outros escritores com tendências semelhantes, porém a narrativa de Lete se comunica mais intimamente com o arco dramático de heroína inaugurado por Charlotte Brontë em seu romance *Jane Eyre* (1847), outro melodrama gótico. Esse modelo romântico baseia-se na salvação de uma jovem sem recursos por um homem misterioso, o qual livra a amada de uma vida sufocante e da mediocridade (na história de Brontë, a desamparada tutora Jane. depois de muitos infortúnios e desencontros, encontra a felicidade com o enigmático e rico Rochester). Tal protótipo narrativo foi imensamente reaproveitado até mesmo no séc. XX, como no famoso *Rebecca* (1938) da inglesa Daphne du Maurier, e também pela brasileira Carolina Nabuco, em seu romance *A Sucessora* (1934)<sup>17</sup>.

Durante boa extensão do relato, Fuentes segue de perto os preceitos do molde desse tipo de estória. Lete é uma mulher tímida e frustrada, reprimida pela mãe, cuja promessa de felicidade aparece na forma do belo e sagaz Florencio. Ela é retirada de sua infelicidade e salva da ferocidade matriarcal, da mesma forma que Jane o é de Mrs. Reed, sua abominável tia, e a heroína sem nome de *Rebecca* é salva das artimanhas de Mrs. Danvers, a governanta (ambas vilãs correspondem a figuras maternas monstruosas). Contudo, como foi dito anteriormente, o último terço do relato se distancia completamente do desfecho de virtudes recompensadas, típico do melodrama, e desemboca no fantástico e no absurdo, ultrapassando até mesmo as fronteiras do gótico. A companhia de Florencio Coronha e o desejo que ele inspira na narradora não são sua salvação, e sim portadores da aniquilação que recai para dismantelar o pouco de integridade que havia nela.

Visto dessa forma, o conto também se distingue muito de “O Amante do Teatro”. O desejo nunca concretizado de Larry o mantém intacto, faz com que ele permaneça na sua

---

<sup>17</sup> Houve rumores que Nabuco teve seu romance plagiado por Daphne du Maurier. Esta confessou que havia lido o livro da brasileira, mas defendeu-se dizendo que somente utilizara na composição de sua obra um modelo romântico que remontava a *Jane Eyre*, o qual qualquer autor poderia aproveitar. Nabuco nunca chegou a processar a britânica, e recontou o ocorrido em seu livro de memórias *Oito Décadas* (1971).

posição de observador. Já com *Lete*, a realização do desejo é a destruição final, é o adensamento da prisão em que ela sempre viveu. Logo, Fuentes interrompe o vínculo com obras no modelo romântico de *Jane Eyre*, e realiza uma desleitura com textos mais modernos, notavelmente com o magistral conto “Gente Boa da Roça” [“Good Country People”(1955)], da escritora norte-americana sulista Flannery O’Connor. Na estória de O’Connor, a reclusa e infeliz Miss Joy (na tradução brasileira mais recente, de Leonardo Fróes, o nome da personagem foi apropriadamente traduzido como Allegra) vive na fazenda aristocrática e decadente de sua família, juntamente com sua mãe dominadora e a empregada. Joy é doutora em filosofia e usa de sua intelectualidade para negar a realidade material e resguardar-se num plano de conceitos e ideais. Ela é obesa e tem uma perna de pau, com muito da aparência de uma criança, apesar de já ter chegado aos trinta anos. Sua mãe toma seu comportamento abnegado como um sinal de imaturidade, o que contribui para que a infantilize constantemente. Joy também pode ser vista como prisioneira do lar e de si mesma. A oportunidade de mudança surge quando um vendedor de Bíblias bate à porta do casarão, pois ele consegue despertar o interesse da protagonista e fazer com que ela deseje algo ligado à realidade concreta.

De início, O’Connor segue a fórmula de peripécias da heroína vitoriana, iludindo o leitor quanto à verdadeira história que está contando. Próximo ao desenlace, a real intenção da autora fica clara e se manifesta. O vendedor ambulante, Manley Pointer (um nome com ressonâncias fálicas, que, em português, seria algo parecido com “macho pontudo”), diferentemente de Joy, não possui educação formal, mas tem excelente oratória e é perspicaz. Ele seduz a moça e ela vê, nos encontros furtivos dos dois, um rompimento com o poder materno. Ao começarem a ter relações sexuais no celeiro da fazenda, Pointer rouba a perna de pau de sua conquista. Ele escarnece dela ao fugir e revela ser um ladrão bastante peculiar, que rouba artefatos pertencentes a mulheres deficientes (ele é um colecionador de objetos como pernas de pau e olhos de vidro). A autora parece estar nos comunicando seu ceticismo quanto à salvação do indivíduo através do contato amoroso, deixando sua heroína moralmente devastada ao final do conto. Joy permanece, irremediavelmente, uma condenada.

O’Connor pertence a uma geração de escritores, do sul dos Estados Unidos, denominada, pela crítica, como o Gótico Sulista (Truman Capote e Tennessee Williams são outras figuras proeminentes). Esses escritores, muito embebidos do universo ficcional de William Faulkner e de seus discípulos, promovem uma releitura do gótico tradicional, combinando o macabro do gótico com as descobertas da psicologia moderna na primeira metade do séc. XX. A ambientação sulista renova os totens das convenções góticas: os

castelos e habitações horríficas convertem-se nas mansões desoladas, remanescentes do regime agrícola e escravocrata, a aristocracia européia decadente passa a corresponder à decaída da oligarquia do sul, e os fantasmas e o suspense geram-se a partir da tensão social. Geralmente, são usados personagens centrais que apresentam alguma deficiência física ou mental, o que realça como estão aprisionados física e espiritualmente. O cenário arruinado reflete a decomposição que assola a mente e a alma dessas figuras soturnas. O dramaturgo e ensaísta Tennessee Williams, definia o Gótico Sulista como “uma intuição de um pavor oculto na experiência moderna”<sup>18</sup> (Williams, 1956, p. 149, tradução nossa).

“Gente Boa da Roça” é uma obra bastante representativa do Gótico Sulista. A ausência de uma perna em Joy denota seu claustro, a sombria propriedade de sua família reflete seu transtorno mental e sua breve experiência amorosa confirma um persistente isolamento e uma descrença absoluta. Nem o título de doutora e as elucubrações filosóficas são suficientes para auxiliá-la, uma vez que ela é incapaz de reconhecer e se precaver contra o mal ao se deparar com ele. Tal qual Joy, Lete pertence à categoria de personagens condenados. A narradora de Fuentes não detém a graciosidade do protótipo de heroína começado em *Jane Eyre*, e mesmo não sendo perneta e obesa como Joy, sua feitura é igualmente grotesca: chega a se descrever semelhante a um rato, ressequida com seu corpo carente de seios e quadris. O velho casarão aristocrático em que vive também espelha sua decomposição mental, e seu encontro romântico conduz à perdição, não sendo ela capaz de reconhecer a sua destruição eminente no estranho que se insinua em sua vida.

O aproveitamento de recursos literários do Gótico Sulista em várias obras de Fuentes escritas na década de 60 é um assunto bastante discutido no livro *A Collection of Essays on Southern and Latin American Literary Genres* (2005), de Mustafa Ali. O crítico argumenta que o escritor mexicano utiliza de maneira renovadora e interessante o repertório do gênero supracitado, principalmente na novela *Aura* (1962) e no conto “La Muñeca Reina” (1967). O personagem prisioneiro, cuja condição psicológica se funde com um cenário em ruínas reaparece nessas obras, assim como a decadência da aristocracia da cidade do México é vista sob um prisma gótico. Desse modo, Fuentes empreende não só um diálogo com o melodrama gótico, como também o faz com o Gótico Sulista, comprovando a liberdade do escritor de se apropriar de uma herança literária ocidental na concepção de seu fazer literário.

Contudo, o conto em questão não se prende somente a uma rede de influências com textos da literatura européia e norte-americana, uma vez que na América Latina houve, no séc. XX, o surgimento de uma sensibilidade literária que também promoveu uma releitura

---

<sup>18</sup> No original: “an intuition of an underlying dreadfulness in modern experience.”

do gótico. No ensaio “Notas sobre o gótico no Rio da Prata” (1975), Julio Cortázar reflete sobre a persistência dos componentes góticos atrelados ao fantástico na produção literária de 1920 a 1970 de escritores uruguaios e argentinos, enfatizando a obra de Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo e Felisberto Hernandez. O autor argentino expõe a dificuldade da crítica em estabelecer com precisão as razões dessa tendência literária ser tão recorrente, e salienta que ele mesmo não encontra definições concretas para tal fenômeno. O que ele depreende é que o gótico rio-platense “admite ser qualificado de escapista *stricto sensu* e sem intenção pejorativa”(CORTAZAR, 1975, p.72). Sem dúvida, “A Gata de minha Mãe” é um conto desafiador para a crítica e para os leitores acostumados com as obras de foro mais histórico e político de Fuentes, que podem considerá-lo como um conto puramente escapista. Contudo, se o é, o escritor não está construindo algo de forma isolada, e sim está ampliando o escopo do gótico rio-platense para a literatura mexicana contemporânea. Se de fato há um escapismo, ele não é pejorativo ou constitui uma falha, haja vista que comunga de uma proposta literária que exclui um realismo ingênuo ou um naturalismo desgastado.

Retornando à análise da parte final da estória, em que os eventos insólitos se intensificam, temos Lete, depois de ser dominada pelo prazer sexual que Florencio lhe proporciona, começando a perceber o aspecto bestial do parceiro. A princípio, ele corresponde a todas as expectativas que ela nutria, enredando-a numa névoa de êxtase:

E assim foi. Todas as delicias do amor me foram proporcionadas por Florencio, multiplicadas porque me chegaram quando eu já perdera toda a esperança. Eu as saboreava mais porque já não era criança, e sim uma mulher de trinta e cinco anos, consciente de que recebia os dons celestiais com razoável maturidade. [...]

Florencio se transformou no servidor ideal. Tirava o pó, esfregava o chão, lavava a roupa, fazia às camas, cozinhava muito bem... Era tudo um sonho. Uma ilha deserta no meio de uma cidade de vinte milhões de pessoas. (FUENTES, 2004, p.64-45).

No entanto, a posição, como servidor, de Florencio começa a esfacelar. Sinal disso é que Lete se atordoia com o esquecimento provocado por sua união:

Eu me preocupava mais com o esquecimento do que com a perplexidade de tantas coisas ao lado de Florencio. O esquecimento. Meus ratinhos e sua prole me haviam abandonado, como se adivinhassem minha felicidade, sem carência alguma. A gata Estrelinha desaparecera sob os pés da multidão devota da Virgem de Gaudalupe. A outra gata, a criada Lupita, talvez tivesse subido ao céu vestida de Virgem Maria, *for all I cared*.

Florencio e eu, Letícia e ele. Nada mais. (FUENTES, 2004, p. 66-67).

Ao mesmo tempo em que Florencio satisfaz a companheira, também a isola de todas as referências de mundo que ela possuía, o que a fragiliza para quando vier a sofrer o

derradeiro golpe. Pêlos descritos por Lete como de “animais” começam a crescer com mais abundância no corpo do amado, continuando a aparecer por mais que ele se depile. Essa aparente metamorfose também acarreta uma mudança de comportamento, pois ele começa a se mostrar cruel. A casa permanece funcionando como corpo, por um período a habitação de Lete se resume ao leito onde se dão núpcias prolongadas. Depois, o corpo de seu conjugue se modifica, revelando traços bestiais e, com isso, o espaço doméstico acompanha a transformação, sendo invadido por ratazanas. Florencio clama que elas são a prole do casal de ratinhos de estimação da esposa, por isso ela tem que aceitá-los. Não mais a mansão representa o poder de D. Emérita, agora reflete as incongruências do matrimônio atípico de Lete.

Da mesma forma como ocorreu com Miss Joy, a educação elitizada de Lete não a protege contra uma sedução destrutiva, nem quebra sua condição de prisioneira espiritual. Seu torpor ilusório é totalmente rompido quando Florencio desenterra o esqueleto do pai da moça, escondido sob o assoalho do salão principal. Ele usa essa revelação macabra para atormentar Lete, alegando sua origem profana, contando que o marido de D. Emérita na verdade era um padre renegado, que se casou para não ser fuzilado durante a perseguição de Calles<sup>19</sup>. Ao descobrir o segredo do marido (ele confessa quando vê sua filha recém-nascida), Emérita o envenena e oculta o corpo. Involuntariamente, ela havia sido herege, e pune quem a enganou com a morte. Novamente, há nela ecos da ação górgônea, já que seus gestos são de uma entidade matriarcal e vingativa, que, assim como as Erínias, pune os crimes e pecados dos homens. Ela extermina o princípio patriarcal (reforçado por estar na forma de um padre, emissário de Deus), restituindo sua autonomia e reinado tirânico. Nessa passagem, outro recurso do melodrama gótico (o assassinato e subsequente ocultamento da vítima no espaço do lar) é utilizado para sugerir a ilusão e a incerteza que envolvem os personagens, pois, a partir daí, o relacionamento amoroso de Lete se corrói permanentemente. O cadáver

---

<sup>19</sup> O general e político mexicano Plutarco Elías Calles é famoso por sua perseguição e opressão à Igreja Católica e a seus fiéis, no período da História do México conhecido como “Maximato” (de 1928 a 1935), em que, mesmo não sendo mais o presidente oficial, ele controlava o país. De 1926 a 1929, deu-se a Guerra Cristera, em que rebeldes católicos lutaram contra o governo em nome de Jesus Cristo, muitos sendo considerados terroristas. Calles combateu seus opositores com extrema violência e inúmeras atrocidades foram praticadas. No texto de Fuentes, não fica claro, nem tampouco é explorado com profundidade, a participação do pai da narradora durante a perseguição, mas podemos depreender que ele era um Cristero bastante ativo, que se acovardou e preferiu esconder-se, num casamento com uma solteirona rica, do que ser assassinado. Aqui, o escritor mexicano joga com a História de seu país, aproveitando-se de um fato histórico para fornecer uma motivação convincente e diferenciada para seus personagens. De acordo com a nossa interpretação, isto constitui a criação de um pano de fundo histórico para a narrativa, não sendo a reescrita da História um fator a ser colocado em primeiro plano, o que seria quase uma abordagem obrigatória em outras obras de Fuentes, como, por exemplo, em *A Campanha* (1991).

escondido também denuncia um mascaramento social, uma vez que é resultado da farsa de um padre e do assassinio perpetrado por uma beata fanática.

Lete, portanto, já nasceu proscrita, e Florencio utiliza desse conhecimento para decretar a condenação inescapável da narradora. E ela não pára de ser fustigada por algozes: a criada Lupita retorna, agora envolta em estranhamento, ainda vestida com o manto da Virgem e se auto-proclamando “A Mulher Anômala”. Como no conceito do estranho freudiano, que indica algo passado que retorna maquiado e perturbador, ela não é mais a apática e serviçal indiazinha, indiferente às humilhações e provações impostas pela patroa, passando a mostrar-se augusta e malévola. Lupita é cúmplice e consorte de Florencio, juntamente com ele toma posse da mansão, sendo ainda mais cruel com Lete. Finalmente, o casal infernal revela sua identidade e quais os seus propósitos: a aparência de jovem advogado e de empregada indígena eram só disfarces que adotaram para conseguir adentrar na propriedade de dona Emérita. Eles são os espectros dos verdadeiros donos da casa, que, séculos atrás, foram acusados de bruxaria pela Inquisição Mexicana, sendo, subsequentemente queimados, e tendo todos os seus bens confiscados pela Igreja. Desde o séc. XVII tentavam retomar o que pertencia a eles, só logrando seu intento através da união com Lete e da morte de Emérita.

A velha sempre pressentiu a presença dos fantasmas, tentando tomar sua casa, e se protegeu usando as armas deles. Estrelinha, na verdade, era um súcubo utilizado pela mulher para afastar os antigos donos e, quando Lete se livrou dela atirando-a do balcão do quarto da mãe, a proteção se desfez. A fantasia erótica das carícias entre Florencio e Lupita, tecidas na mente da narradora, quando seu conjugue era apenas uma imagem a ser crivada, converte-se em uma realidade com contornos de pesadelo, pois ela se vê refém do par que a subjuga e aterroriza. A criada e o marido dócil saem de sua posição subalterna e voltam a ser os senhores da casa dos Lizardi, destituindo Lete de sua breve emancipação.

Eles se apossaram da casa. Aparecem e desaparecem. Comentam coisas que não entendo. Dizem que o Diabo é o pó da cidade. Dizem que as armas do Diabo são a esperança e o medo. Dizem que primeiro era proibido acreditar em bruxas e possessos. Lembram que foi a Igreja que obrigou a acreditar neles e castigá-los. [...]

Só de vez em quando Florencio se aproxima de mim, com o pêlo recuperado, o hálito sulfuroso, para dizer-me:

- As forças do inferno são impotentes. Precisamos dos humanos. [...]

Aparecem. Desaparecem. Vêm-se na escuridão. A luz do dia os torna invisíveis, mas eu sei que estão sempre lá. [...]

Entram e saem. Não depende deles. Às vezes há forças que não os deixam entrar. Outras vezes, há debilidades facilmente vencíveis. Minha mãe parecia uma velha tirânica, grosseira, frágil. Não era bem assim. É o que ele me diz. Ela era muito forte. Sua fé era autêntica. Era capaz de matar por sua crença. (FUENTES, 2004, p. 74-75)

Com a queda da autoridade do matriarcado, representada pela derrota de Emérita, Lete não é capaz de combater os intrusos fantasmáticos que a todo custo impõe sua presença, e é feita sua escrava, alimentando-os em sua voracidade de continuar ocupando a morada de quando viviam. Um enorme leopardo branco, semelhante a uma versão gigantesca de Estrelinha, passa a vigiar Lete tal qual a gata o fazia; ela deixa de estar aprisionada pela mãe para recair no controle de forças sobrenaturais, comandadas por seu amante. Florencio explica que o exército de ratazanas, que invadiu e passou a circular pela casa, são todos aqueles condenados pela Inquisição que não foram prontamente assassinados (adúlteros, bruxas, judeus) e ficaram aprisionados até morrer no casarão em que transcorre a narrativa (aparentemente a Igreja o transformou em algo como uma masmorra). Isso confere certo atavismo ao cenário, como se o lugar sempre estivesse projetado para prender indivíduos desajustados e acuados, sendo que Lete só deu continuação a um propósito inerente ao local, o que reforça o seu estado de perpétua condenada.

Através do desfecho, percebemos que os fatores de estranhamento dispostos na trama estão relacionados com pactos demoníacos, bruxaria e sortilégio. Não é a primeira incursão que Fuentes faz em tal nicho da literatura fantástica, já tendo manejado o tema das bruxas em *Aura*, seu primeiro trabalho envolvendo o fantástico a chamar uma grande atenção de crítica e de público, tanto na América Latina, quanto nos Estados Unidos e na Europa. “A Gata de Minha Mãe” guarda estreita relação com essa obra anterior, comungando da temática e de desdobramentos narrativos estruturais, como veremos a seguir.

Na novela publicada em 1962, Felipe Montero, é um jovem historiador mexicano que, mesmo formado na Universidade de Sorbonne, não consegue se empregar razoavelmente em seu país natal, e acaba por aceitar um trabalho oferecido por Consuelo, velha centenária que deseja que as memórias de seu falecido marido, o general Llorente, sejam traduzidas, selecionadas e preparadas para publicação (elas estão escritas em francês e remontam à atuação do militar no Estado Mayor e ao exílio dele e da esposa em Paris). Para cumprir essa tarefa, o rapaz passa a residir no velho casarão colonial da mulher, localizado no antigo centro da cidade do México, que passou a ser zona periférica e aglomerada. Ele se envolve com a bela Aura, sobrinha de Consuelo, e, considerando que a moça é prisioneira do temperamento tirano da tia, quer libertá-la, porém percebe que a relação das duas esconde bem mais do que pode compreender, e ele próprio se vê numa situação que não entende e não domina. À medida em que avança no trabalho com as memórias do general e tenta reescrever

a história do “outro”, Felipe passa a hesitar e duvidar da sua própria identidade, confundindo-se e mesclando-se na vida do militar, descobrindo a si mesmo como duplo dele. Seus encontros com Aura tornam-se cada vez mais insólitos e ele acaba por perceber que a moça é uma projeção da mocidade de Consuelo, seu duplo. Felipe termina enredado numa teia amorosa mágica em que não há fronteiras rígidas entre passado e presente, juventude e velhice, sonho e realidade.

Sendo assim, vários componentes de *Aura* repetem-se em “A Gata de minha Mãe”: o casarão gótico e decadente, que outrora fora um endereço requintado, a velha tirana, os duplos, as artimanhas encantatórias, sem falar na correlação entre os personagens e animais, pois Saba, a coelha de estimação de Consuelo, é concebida pelos malefícios da mulher, os mesmos poderes que engendrarão a jovem Aura. A trajetória do personagem de Felipe Monteiro, espécie de Ulisses contemporâneo, que sucumbe aos ardis de uma espécie de Circe, é retomada na figura de Lete, só que de forma invertida: agora é uma mulher que é ludibriada e dominada pela manipulação de um ente sobrenatural.

*Aura* é o livro que inaugura o ciclo das obras do “Mal do Tempo” de Carlos Fuentes e, *Inquieta Companhia*, escrito cerca de quarenta anos depois, é o último inserido nele até o presente momento. A grande ligação entre as duas obras certamente se dá no elemento do tempo, pois ambas designam uma temporalidade enferma, não cartesiana. Ao tentar reescrever as memórias do general Llorente, Felipe mescla a sua identidade à do militar, assim como os papéis de Aura e Consuelo são misturados e o herói é lançado num plano temporal convulso, em que as barreiras entre passado e presente são terminantemente rompidas. Destino análogo é o Lete, uma vez que, durante toda a narrativa, ela tenta contar a sua história, desconhecendo, porém, tudo o que a rodeia: não sabe dos planos da mãe e da empregada, nem sobre a verdade do seu nascimento e tampouco as reais intenções do amante. Felipe só tem a sua identidade ameaçada ao perceber-se fundindo com a vida do general, já a identidade de Lete sempre esteve fraturada, doentia. Durante o desenvolvimento do relato, ela sabia reconhecer e delimitar o espaço em que circulava, pois o lugar em que se sentia presa, a casa aristocrática, resquício do passado colonial, coexistia com o ambiente moderno do restaurante da Sanborns, resultado de uma sociedade industrial, para onde ela escapava de sua vivência sufocada e observava seu objeto de desejo. Passado e presente coexistiam sem se invadirem, mas, ao final, tendo toda a sua liberdade vetada, Lete perde seu acesso aos produtos do mundo moderno e não distingue mais as fronteiras temporais, sendo sua morada tomada por personificações espectrais das vítimas da Inquisição Mexicana. O

passado colonial do séc. XVII fecha-se sobre ela e faz com que termine petrificada no vórtice do mal do tempo, o qual nega contundentemente a linearidade histórica e à razão ocidental.

A fim de reforçar a presença deste mal que aflige o tempo, Fuentes dota o seu conto de contornos diabólicos bem mais acentuados que em *Aura*. Nesta novela, as operações mágicas davam-se muito sutilmente e o leitor tinha que ficar atento para percebê-las. Em “A Gata de Minha Mãe”, Florencio confessa explicitamente seu pacto diabólico e os feitos e ritos que realiza junto com Lupe são abertamente heréticos e demoníacos. No estudo “Uma Neurose Demoníaca no séc. XVII”, Freud, com base em sua investigação do caso clínico do pintor bávaro Christoph Haizamann (que morreu em 1700), o qual clamava ter feito um pacto com o Diabo, alega que a escolha por um trato com Satã denota o desespero perante a ausência paterna. Nesse sentido, o Diabo seria um substituto para a figura do pai, tomando, na vida do indivíduo, o lugar pertencente a Deus. Freud já considerava Deus como um substituto paterno, um pai supremo e, quando este deserta ou abandona seus filhos, eles, para sanar a ânsia por proteção, selam um compromisso com a porção maligna do poder paterno, uma vez que o pai é “o protótipo individual tanto de Deus quanto do Demônio” (FREUD, 1925, p.72). Logo, a escolha por uma aliança demoníaca pode ser vista como uma forma desesperada de reverter à sensação de abandono e do desamparo que assola o homem, representando a busca por um pai que forneça a segurança negada pelo pai original. Tal encadeamento esclarece a motivação do personagem de Florencio, haja vista que ele, ao ser vitimizado pela Santa Inquisição e assim sentir-se abandonado por Deus, opta por pactuar com o Diabo e, com os subsídios ofertados por essa outra figura paterna, ele recupera suas posses e vence o matriarcado gorgônio de dona Emérita. Como ele mesmo diz “- Perseguidos, só tínhamos um aliado. O Demônio” (FUENTES, 2004, p.75), demonstrando que sua opção pelo mal é, antes de tudo, resultado de uma acuação promovida pela Igreja Católica, agente do pai primordial no domínio terreno.

Em *Aura*, Fuentes inseria na conduta dos personagens femininos todo um código de bruxaria, o qual era pautado nos fatores descritos pelo historiador francês Jules Michelet em seu livro *A Feiticeira* (1862). Michelet, baseado em uma série de processos inquisitórios e autos judiciais, investiga a trajetória da figura da feiticeira ao longo de quinhentos anos. Apesar de atualmente esse texto ser considerado como um trabalho mais imaginativo do que rígida pesquisa histórica, ainda é elogiado por ser o primeiro a apresentar uma visão simpática às bruxas e tentar analisar o assunto de forma menos católica e unilateral. Contudo, para perceber a inserção das características destacadas pelo historiador na novela de Fuentes, o leitor teria que se atentar para detalhes aparentemente banais, como a presença da cor verde

nos olhos de Aura e nas cortinas da casa, a dieta derivada somente de rins, o nome da personagem título, que alude ao halo infernal que acompanha Satã, entre outras referências. Já em “A Gata de minha Mãe”, tal disposição de elementos relativos à bruxaria satânica não é efetivada de forma velada, e sim marcada explicitamente. Os usurpadores da propriedade de Lete assumem seu pacto diabólico, e suas práticas desenrolam-se de acordo com esse compromisso. Em *Sexo, Desvio e Danação: As Minorias na Idade Média* (1990), o historiador inglês Jeffrey Richards expõe que a bruxaria pode ser vista como uma crença alternativa, que reflete inversamente a fé cristã, pois os satânicos valorizam a carne acima de tudo, desprezando o espírito e o celibato a fim de promover o sexo e a promiscuidade. No conto em foco, Florencio livra a narradora de sua castidade, dominando-a através do sexo e, quando passa a humilhá-la, faz com que ela testemunhe suas orgias com Lupe e com os demais espectros que ganham corpo e ocupam a casa. O sexo aqui passa a ser algo essencialmente destrutivo e diabólico, exatamente como os teólogos medievais o concebiam ao associá-lo aos sabás orgiásticos. Richards também discorre sobre como era a crença vigente de que as bruxas parodiavam os rituais católicos e aviltavam os símbolos cristãos. É o que faz Lupita, ao retornar como a mulher anômala sempre trajada de Virgem Maria, a santa mais cultuada no período medieval, por sua pureza, e muito invocada, ainda hoje, no México, onde a população tem grande fé na Virgem de Guadalupe. Foi assim, vestida como Nossa Senhora, que a criada conseguiu matar Emérita, sendo que ela dá seguimento à profanação desse símbolo católico ao, portando as vestimentas sacras, se entregar à luxúria com seu cúmplice e invocar as forças infernais. A santa é profanada e destituída de sua sacralidade. Além disso, Richards esclarece que as bruxas possuíam familiares “animais”, o que remete à presença do leopardo e dos ratos na mansão dos Lizardi, além dos pêlos anormais que crescem em Florencio.

Ao revisitar a temática das bruxas e do sortilégio, qual poderia ser a pretensão de Fuentes? Ele já havia feito uma abordagem eficaz do tema com *Aura*, e agora o revisita de maneira diferenciada. Se a novela inaugura as obras do “Mal do Tempo” e *Inquieta Companhia*, por enquanto, as finaliza, certamente o escritor intenciona frisar as enfermidades da temporalidade ocidental e retratá-las mais radicalmente. As rupturas temporais, o sortilégio, a afiliação ao mal, todos esses elementos, que permeiam o conto em questão, servem para designar vertiginosamente uma chaga na forma que o homem moderno apreende o tempo e o mundo. Talvez um tratamento realista não conseguisse lograr exprimir tamanha nebulosidade. Então, ao adotar o cunho fantástico, Fuentes incorpora a obscuridade e gera uma visão do real que não pretende transmitir uma totalidade de experiência e significados,

conseguindo, justamente com essa ocultação, perturbar o leitor com seu texto, perfurando-o com ambivalência.

Os contos canônicos sobre bruxaria geralmente objetivam amedrontar utilizando a quebra de tabus, perturbando determinada norma social ou moral através da irrupção de temores, reprimidos no subconsciente, que vêm à tona. No relato “O Jovem Goodman Brown” (1835), de Nathaniel Hawthorne, por exemplo, o protagonista descobre que, sob o véu da noite, os habitantes de sua cidadezinha puritana entregam-se a práticas horríficas em conluio com o Diabo, das quais tomam parte vários cidadãos ilustres e também a jovem a quem ele desposou recentemente (ironicamente chamada Faith). Toda a fé de Brown é abalada por essa descoberta e, embora depois ele venha a crer que sonhou toda a situação, a visão que tinha de sua comunidade e de seu casamento foi estilhaçada irreversivelmente. Já em “Viy” (1835), de Nikolai Gogol, o seminativista Khoma é obrigado a velar o corpo de uma jovem misteriosa, filha de um rico fazendeiro e, durante as três noites que passa trancafiado numa igreja para rezar pela alma da moça, ela se ergue perseguindo-o e invocando uma horda de criaturas noturnas, que, ao fim da terceira noite, acabam por triunfar e causar a morte e a derrota espiritual de Khoma.

Em ambos os exemplos de contos de bruxas do séc. XIX, percebemos que os autores trespassam um código moral para obter o efeito de perturbação, sendo que o pacto satânico é a ferramenta desse movimento de ruptura. Em Hawthorne, o sabá das feiticeiras funciona como uma contestação do puritanismo da Nova Inglaterra, resquício do período da caça às bruxas no séc. XVII. Com Gogol, o personagem da bruxa reflete os entraves internos de Khoma, uma vez que ele se debate entre a fé e os desejos carnis, atormentado pela facilidade com que se entrega ao pecado, apesar de sua formação religiosa. Nas duas estórias, embora Hawthorne tenha urdido uma alegoria moral e Gogol recriado um material do folclore russo, há uma convergência quanto à estratégia narrativa crucial para o delineamento da psique dos personagens: os demônios interiores projetam-se e materializam-se externamente na forma de bruxas.

Em “A Gata de Minha Mãe”, essa mesma estratégia está presente, uma vez que a luxúria e o sadismo de Florencio e Lupita podem ser vistos como personificações de tudo aquilo que em Letícia foi reprimido pela mãe. Contudo, somente isto não seria o suficiente para elevar o texto de Fuentes a uma perspectiva renovadora, ainda mais que tal procedimento de projeção tem sido extremamente utilizado desde o séc. XIX até agora. O que confere ao relato maior notoriedade, e o distingue de outros contos sobre bruxaria, é como aqui essa projeção surge como algo que gera distúrbios na linha do tempo, indo ao

encontro da proposta das obras do “Mal do Tempo” presente no projeto literário do autor. A abordagem da solidão, um tema cada vez mais recorrente na literatura, desde o começo do século passado, também ganha uma modelagem renovadora ao ser explorado num tom fantástico em que a trama se tece em torno de sortilégios. A inquieta companhia de Lete provém de um malefício, de uma disjunção do passado, só podendo resultar em perturbação e aprisionamento, na petrificação terrífica da Górgona. O evento sobrenatural não apenas gera o horror convencional, como também expõe uma condição humana: Lete sempre permanecerá aprisionada pois, antes de qualquer coisa ou fator externo, é prisioneira de seu desejo e de si mesma. Ser refém de si próprio faz parte da intuição de pavor na experiência moderna a que Tennessee Williams se referia ao definir o gótico sulista, sendo que Fuentes retoma e ilustra tal parecer no seu texto de forma instigante e diferenciada.

Esse segundo conto de *Inquieta Companhia* repousa sobre uma zona entre o neofantástico e o horror gótico, e sua eficiência provém de como Fuentes articula a desleitura de uma gama de recursos narrativos acumulados por toda uma herança da literatura ocidental. O autor demonstra a atualidade do gênero fantástico e como este é desvelador de inúmeras possibilidades literárias. Através da estória de Lete, é mostrado como o manejo de uma temática insólita como a das bruxas não é algo anacrônico e obsoleto, podendo ser completamente relevante na contemporaneidade, se o autor a revitaliza de maneira hábil.

### **3.3 – Os Fantasmas e a Busca pelo Passado**

Com os dois primeiros contos de *Inquieta Companhia*, podemos observar como esses se constroem com base na temática do desejo por uma imagem, fixação que acarreta em consequências perturbadoras para os narradores. No terceiro relato do livro, “A Boa Companhia”, há uma mudança na direção do tratamento dos conflitos envolvendo o insólito: não mais eles se alinham com as narrativas fantásticas dos “temas do tu” (os temas do desejo), estando mais próximos do grupo dos “temas do eu”, o qual geralmente centra-se em uma metamorfose que estrutura a relação entre homem e mundo.

O protagonista do conto, Alejandro de la Guardia, provém de uma família mexicana aristocrática que fugiu para a França assim que a Revolução Mexicana estourou. Na Europa, os de la Guardia dilapidaram sua fortuna com um estilo de vida opulento e extravagante, no intuito de ser aceitos pela elite francesa. Agora, duas gerações depois do exílio, o único bem remanescente da fortuna para o rapaz é um apartamento requintado, de

cuja renda do aluguel ele e sua mãe vivem. Eles são os únicos membros restantes da família, e a mãe, prevendo que também não viverá muito mais, planeja a seguinte estratégia para que o filho se estabilize financeiramente: ele deve voltar ao México e procurar suas tias, as quais conseguiram salvar dinheiro e propriedades. As duas irmãs mais velhas da mãe de Alejandro permaneceram em seu país, solteiras e reclusas, romperam relações com a irmã caçula por desaprovarem seu casamento, e cabe ao rapaz restabelecer o vínculo com as tias e seduzi-las, a fim de se tornar seu herdeiro.

Com a morte da mãe, o jovem põe em prática o desígnio materno e deixa a França rumo à Cidade do México, onde pretende conquistar as tias e usá-las para melhorar de vida. Ele foi advertido por sua mãe a ser cuidadoso com as duas idosas, pois elas podem ser enganosas, como ela lhe explica no leito de morte, ao responder ao filho sobre os nomes das irmãs: “María Serena e María Zenaida. Não se deixe enganar pelos nomes, filho. Zenaida é boa, e Serena, má.” (FUENTES, 2004, p. 81). Novamente, Fuentes erige uma atmosfera de decrepitude advinda da decadência de uma família aristocrática. Assim como o subenredo do pai de Lete, que se apoiava em um fato histórico, o autor joga com a História para instaurar a derrocada dos la Guardia, e desse modo estabelece um pano de fundo convincente para a ruína existencial de seus personagens. A presença dos aristocratas decadentes já adianta o tom gótico que perpassará a estória, o qual se adensará mais a frente.

Diferentemente de Larry e Lete, Alejandro não contém as características do *little man*, funcionando como um protagonista diferenciado. Ele não é fisicamente repulsivo e emocionalmente retraído como Lete, tampouco se incomoda de veras com a sua condição de latino na Europa, situação que agoniava Larry. Alex, como vem a ser chamado pelas tias, é um tanto maquiavélico e inescrupuloso, sem neuroses e obsessões graves que turvem seus propósitos.

Ele era um homem jovem e simpático. As pessoas o diziam. O espelho o dizia. Cabelo avermelhado e encaracolado. Pele morena. Nariz reto. Olhos amarelados. Boca inquieta. Queixo sereno. Um metro e setenta e nove de altura. Setenta quilos de peso. Guarda-roupa reduzido, mas de bom gosto. Mãos de pianista, diziam-lhe. Dedos compridos, mas não ávidos. Namoradas ocasionais. Era mais convidado do que convidava. Era o primo da América, sim. O *meteco* aceito com um sorriso cordial complacente. (FUENTES, 2004, p.82, itálico do autor).

Talvez, justamente por sua caracterização peculiar em relação aos protagonistas dos outros contos, a experiência de Alex não é relatada em primeira pessoa. Ele não comunga da solidão atroz e das fixações dos dois narradores anteriores, e com isso é vedado ao leitor o seu discurso, que só nos chega indiretamente, por intermédio de um narrador em terceira

pessoa. Por isso, o conto se distancia das obras fantásticas dos temas do tu, que se tecem para alcançar o outro, e foca-se na metamorfose que transcorrerá com Alex, a qual é, inclusive, literal. Num primeiro momento, a condição solitária, o desespero e o isolamento não são traços do seu comportamento, e sim do de suas tias idosas. É do encontro com elas que brotará o evento insólito.

O primeiro sintoma perturbador ocorre quando ele recebe as cartas de aceitação das tias: cada uma lhe envia uma carta em separado, porém com a mensagem de ambas sendo exatamente igual. Tal situação detona a duplicidade que se arquitetará durante todo o conto, e que começa a se intensificar com a chegada de Alex ao México. A própria disposição labiríntica da capital mexicana é um fator de estranheza e encantamento para o protagonista, uma vez que ela se revela a ele quase como um ambiente impossível e mágico, destoante do que ele conhecia em Paris.

Acostumado à perfeita simetria da arquitetura parisiense, o caos urbano do Distrito Federal primeiro o confundiu, depois lhe desagradou, e finalmente o fascinou. A capital mexicana lhe pareceu uma cidade sem rumo, entregue à própria velocidade, sem freios, disposta a concorrer com o próprio infinito [...].

Os pontos de beleza – uma igreja barroca aqui, um palácio de *tezontle*, um jardim entevisto – refletiam a profundidade, oposta à extensão, da Cidade do México. Essa também era – Alejandro de la Guardia sabia disso graças à sua linda e inesquecível mãe – uma cidade de camadas sobrepostas, cidade asteca, vice-real, neoclássica, moderna...

Por tudo isso, ele ficou grato pelo fato de a casa onde o taxista o deixou ser antiga. Infinitamente antiga. (FUENTES, 2004, p.83, itálico do autor).

É interessante notar como Fuentes opera uma desvinculação de Paris como a cidade do segredo e do mistério, transferindo essa carga misteriosa para a Cidade do México. Alex é mostrado como um personagem bastante racional, sendo que tal racionalidade funcionava e era alimentada pela vivência na França, onde ele era capaz de reconhecer as simetrias. É no retorno ao México que sua razão será abalada, pois ele não conseguirá dominar todos os níveis da realidade mexicana aos quais ficará exposto, o que acabará por envolvê-lo numa completa nebulosidade.

Ao menos desde os surrealistas, na década de vinte do séc. XX, Paris é tida como a cidade mágica por excelência, em que cada viela ou esquina oculta uma passagem para o encanto, onde algo inesperado e incrível se esconde por trás dos detalhes mais triviais. Essas associações adquirem expressividade máxima no romance *Nadja* (1928), de André Breton, em que a cidade é retratada como um jogo geométrico que desvela os segredos da alma, como assinala a crítica brasileira Elaine Robert Moraes:

Ao divisar um elo entre lugares e palavras, Breton vai revelando não só a natureza do passeio surreal, mas também o intento de um livro que pretende explorar os pontos de contato entre vida e sonho. Para tanto, ele captura a paisagem citadina com o mesmo olhar oblíquo de seus inspiradores (Huysmans e Nerval), no empenho de decifrar os signos urbanos como mensagens secretas que lhe dizem respeito. (MORAES, 2010, p.9)

Em “A Boa Companhia”, Paris perde tal aura enigmática, uma vez que Alex transitava por lá de forma pragmática e sem perceber quaisquer mistérios, só concebendo uma visão mais onírica dos elementos urbanos ao se deparar com a ambientação urbana da Cidade do México. Essa ruptura é relevante por indicar os componentes da temática principal do conto: a viagem ao México representa a busca pelo passado, o retorno quase mítico a uma origem. Em decorrência da história de sua família, a capital francesa era o lar posticho do protagonista e, mesmo que ele o habitasse sem recriminações ou questionamentos, tampouco se sentia como pertencendo integralmente à vida parisiense. Sua ocupação “profissional” de locatário e a ausência de recursos financeiros denotam uma vivência fraturada, e são justamente essas deficiências que o farão viajar para o país de sua família e conhecer os espólios que restam dos seus antepassados. É no México que ele tentará enriquecer, e para tanto terá que lidar com as ruínas do passado, representadas nas figuras das tias. Em Paris ele vivia de forma ordinária e com o olhar vedado para as possibilidades mágicas e obscuras, agora tais perspectivas passam a ser ativadas pela necessidade de resgatar o passado; as mensagens secretas germinarão nesse novo contexto.

Com isso, é fácil perceber como há, nesse conto, um distanciamento da proposta de “O Amante do Teatro” e “A Gata de Minha Mãe”. A inquietação de Alex não proverá do ato de conjurar uma companhia inquietante que se manifesta como um objeto de desejo e obsessão, e sim do retorno a uma origem, que desencadeia um processo fantasmático. Contudo, muitos traços comuns persistem na tessitura narrativa, mais notavelmente a ambientação gótica. O casarão da família da mãe do personagem principal é antiquíssimo e decadente, espremido numa zona que se tornou aglomerada e periférica, prensado num meio urbano sufocante. Isso contribui para endossar ainda mais a percepção atípica que Alex tem de seus novos arredores, pois os confere de uma atmosfera irreal, deixando-os repletos de camadas de sentidos indecifráveis.

A rotina com as tias também não lhe garante maior familiaridade e conforto situacional. As duas mulheres são francamente esquisitas, e ele tem que viver sob o regime um tanto despropositado do conjunto de regras delas. Maria Zenaida, aquela que sua mãe indicou como sendo a tia boa, é quem recebe e instala Alex. Ela é uma senhora coquete e

afetuosa, que esclarece o rapaz sobre os hábitos peculiares da casa: ela e sua irmã não se falam, e ele terá que conviver com cada uma em uma parte do dia, almoçando com uma e jantando com outra. Elas vivem reclusas e se recusam a sair na rua, também estabelecendo que o sobrinho deva somente usar a porta dos fundos para entrar e sair. Serena, a quem a irmã caçula alertou como sendo má, contém caracteres mais ameaçadores, é austera e controladora. Claramente, é quem comanda a vida doméstica e é ao seu poder e domínio que Alex terá que se submeter na nova morada. Novamente, Fuentes recorre a um personagem que representa o arquétipo da mãe castradora e monstruosa, que funciona de forma semelhante a Consuelo, em *Aura*, e Emérita, em “A Gata de Minha Mãe”.

A senhora estava rigidamente sentada no centro de um sofá igualmente severo, que ela ocupava como sendo um trono. A sala era iluminada por velas. A tia o esperava – deu-lhe esta impressão - imóvel, apoiando as mãos na cabeça de marfim – era um lobo – de sua bengala. Toda vestida de negro, com uma saia tão comprida quanto a de sua irmã Zenaida, que lhe cobria até as pontas das botinas pretas. Usava uma blusa de bordados negros também, um camafeu como único enfeite sobre o peito. [...] Sua única coqueteria – pensou Alex, reprimindo o sorriso – eram uns antiquados *pince-nez* (*quevedos* em espanhol), traduziu Alejandro, obedecendo à sua mãe morta – lentes sem aro postos desafiadoramente no nariz. Alejandro, frequentador da Cinemateca Francesa de la Rue d’Ulm, os associou às lentes quebradas e sangrentas da mulher ferida nos degraus de Odessa no filme *O encouraçado Potemkin...* [...]

A velha o olhou multiplicadamente. Isto é, observou-o com o antiquado pincenê e por trás dele com o olhar míope, mas sob esse olhar aparecia outro, o olhar de sua alma – pensou o rapaz -, embora fosse tão sombrio e insondável que ele teve vontade de penetrar, por um segundo, no espírito daquela mulher. (FUENTES, 2004, p.86-93).

A partir da percepção que o protagonista tem da tia (tanto pelo que é descrito como pela referência cinematográfica), podemos constatar a rigidez de sua aparência e o anúncio de certa tirania. A ênfase dada ao olhar de Serena confere-lhe traços gorgôneos, uma vez que ela também se revelará como uma entidade feminina que é matriarcal e furiosa, pertencente ao grupo das Erínias, que paralisa o tempo e aqueles que se encontram sob o seu jugo. Sendo assim, são fornecidos no conto dois extremos da figura da mãe: Zenaida que é carinhosa e acolhedora, e Serena que é autoritária e punitiva. Essa simetria será vital no desenvolvimento da narrativa, que se centrará no processo de infantilização de Alex.

Os elementos complementares do novo cenário do jovem só adensam a claustrofobia: ele é hospedado num quatinho sem luxos e com pouca mobília, no qual paira na parede um calendário de quinze anos atrás. Esse objeto já indica uma suspensão do tempo, um rompimento com o fluxo natural das coisas, constituindo em uma pista para o evento insólito que transcorrerá. Alex se encontra num estado de aguda incomunicabilidade; é um estranho no país e na casa de sua família, só podendo se encontrar com as tias em horários

determinados, e sem meios, inclusive financeiros, de conquistar alguma autonomia. Panchita, a criada, é uma índia magrela e surda-muda, que quase não se dá ao trabalho de se comunicar com Alex pelo olhar. A única outra pessoa que ele vê rondando a casa é um velho mendigo cego e senil. A privação de sentidos que caracteriza esses dois últimos personagens completa a separação de Alex do mundo exterior, ele está ilhado com as tias e envolto em silêncio.

Novamente, há nesse relato certa proximidade dos dispositivos arranjados na prosa com recursos do gótico sulista. O aprisionamento dos personagens é algo marcante, ficando ressaltado pela reclusão das tias, deficiências da criada e do mendigo, e opressão da mansão gótica. Principalmente, nas figuras das tias, há uma estreita relação com algumas obras de William Faulkner. O afastamento delas do mundo e seus hábitos peculiares remetem ao comportamento da doentia solteirona Rose, protagonista do célebre conto “A Rose for Emily”. Contudo, a conexão mais relevante talvez seja o fato que as tias, assim como Rose, tentam paralisar o tempo, enjaulando-se nos resquícios do passado e negando a progressão do mundo externo.

Com isso, chegamos a outro protótipo de personagem recorrente na ficção de Fuentes: a figura feminina que é, de certa forma, escrava do passado, e usa de toda sua força e influência para não só se alimentar dele, como também obrigar que outros habitem seu universo fraturado e decaído. A carga dramática presente nesse personagem advém de um modelo mais antigo que os do gótico sulista, que remete ao romance *Grandes Esperanças* (1861), de Charles Dickens. Miss Havisham, a velha milionária que quer vingar-se do mundo por ter sido abandonada por seu noivo quando jovem, detém muito dos traços que serão trabalhados pelo escritor mexicano nas suas criações. Ela tenta parar o tempo de todas as formas, chegando a quebrar todos os relógios de sua casa e a nunca tirar seu vestido de noiva, estagnando-se no momento de seu abandono. Para atingir seus intentos, ela manipula sua filha adotiva, Estela, para destruir o espírito do desamparado e ingênuo Pip. Como deixa entrever em alguns ensaios de seu livro *Eu e os Outros* (1988), Miss Havisham é uma referência fundamental na obra de Fuentes. Ele a descreve como “cruelmente louca” (FUENTES, 1988, p.53) e, através da relação que ela mantém com a temporalidade, é compreensível a importância que adquire como um ponto de diálogo no conjunto das obras que formam “O Mal do Tempo”. Ecos da personagem de Dickens fazem-se sentir, por exemplo, na Consuelo de *Aura*, na dona Emérita de “A Gata de Minha Mãe” e, mais fortemente, em Serena e Zenaida, de “A Boa Companhia”<sup>20</sup>. Nelas, a desleitura que o autor

<sup>20</sup> Mesmo sendo mais enfatizado nas obras de “O Mal do Tempo”, o protótipo de personagem inspirado em Miss Havisham não surge apenas nesse segmento da obra de Fuentes. Em livros com propostas distintas de *Inquieta Companhia*, ele também é utilizado, como no conto “As Amigas” em *A Fronteira de Cristal* (1996), e

promove é mais intensa pois, além de interromperem o tempo em sua casa, onde todos os calendários datam de quinze anos atrás, elas tentarão usar o sobrinho em seu jogo de reter o passado, tal qual Miss Havisham procedia com Pip e Estela.

Obviamente, não é exclusividade de Fuentes ter como fonte o personagem de Dickens. Outros escritores a partir do séc. XX também recorreram à mesma fonte, principalmente os pertencentes ao gótico sulista. Solteironas aristocráticas e decadentes, que aprisionam a si próprias em um passado idealizado e que desejam aprisionar a outros, aparecem no teatro de Tennessee Williams (há Blanche Dubois, em *Um Bonde Chamado Desejo*) e na prosa de Truman Capotes (Miss Amy, em *Other Voices, Other Rooms*). Elas também abundam em Faulkner, como a já citada Rose e, extremamente importante para nossa análise, a tia Jenny, do romance *Sartoris* (1929), uma vez que ela não é só uma velha enlouquecida, como também a guardiã do passado e da memória da família (ela volta a aparecer em outros romances do escritor norte-americano). Jenny representa a grandeza do antigo Sul, sendo testemunha, durante quatro gerações da família Sartoris, da derrocada do regime escravocrata, cabendo a ela recontar os acontecimentos e reinventar a história familiar, construindo mitos e reorganizando o passado. As tias de Alex, no conto de Fuentes, também exercem o papel de guardiãs, sendo as únicas remanescentes de sua família aristocrática mexicana. Elas repelem o presente e são portadoras de uma glória e um refinamento agora findos, no seu discurso está contida toda uma mitologia sobre o passado e os familiares, como se pudessem controlar todas as gerações passadas e também futuras, haja vista que o sucesso dos planos de Alex depende delas.

Sobre Faulkner, em *En Esto Creo* (2002), Fuentes afirma que ele se trata de um dos três escritores que mais o influenciou, além de Cervantes e Balzac. Para ele, Faulkner é o escritor mais latino-americano dos Estados Unidos, pois seu estilo barroco estaria muito próximo da cultura da América Latina. O grande mérito do autor norte-americano seria o de conseguir transformar a crítica ao progresso dos Estados Unidos em tragédia. O ato de criticar o otimismo progressista estadunidense é o que sempre conferiu à literatura desse país grande vitalidade, e essa crítica atinge seu apogeu com Faulkner.

[...] os romancistas e contistas, a partir de Hawthorne e seguindo com Poe, Melville, Henry James, e o próprio Mark Twain no século XIX, e com Dreiser, Sinclair Lewis, Frank Norris, Fitzgerald e Dos Passos no XX, retratam o reverso da medalha. Os pesadelos do sonho americano, os fantasmas diurnos e as orações noturnas, a brutalidade das ascensões sociais, a mediocridade da classe média, a desilusão do êxito, o vazio da fama, são temas críticos constantes na narrativa estadunidense, William Faulkner dá a esse processo sua coroa mais redonda, milagrosa, brilhante

e sombria. Porque Faulkner vai mais além da crítica para alcançar a tragédia. (FUENTES, 2008, p. 42, tradução nossa<sup>21</sup>).

Com isso, fica clara a visão de Fuentes sobre a literatura norte-americana e Faulkner, sobretudo como este atinge um âmago profundamente trágico, o qual podemos perceber como um fator que também tinge a trama de “A Boa Companhia”. Serena e Zenaida, guardiãs do passado, obviamente podem ser reconhecidas como desoladas e patéticas e, em certas ocasiões, são assustadoras, porém o que paira sobre elas mais intensamente é uma aura de tragicidade. Elas representam algo para sempre perdido (são rastros de uma época e de uma elite extintas), sendo que o que resta é apenas uma imitação de vida, enclausuradas em seu velho casarão e nutrindo hábitos que remetem a um passado idealizado, que até mesmo para elas parece um sonho distante. A atmosfera de morte domina este ambiente e também contaminará o jovem e aventureiro Alex.

Ainda sobre Faulkner, Fuentes assinala que ele consegue inserir a tragédia em suas obras porque compreende que a derrota do Sul norte-americano não foi provocada pelo Norte, na Guerra Civil, e, sendo assim, as rupturas na comunidade não são conseqüências da História, e sim da divisão que os sulistas fizeram de suas próprias almas.

[...] a tragédia faulkneriana se integra, mais além da história do Sul, como a grande tragédia sofoleana se integra, mais além da história da Grécia, no tempo vivido como oportunidade de converter a experiência em destino. Acaso seja o tempo, no fim, o centro da tragédia faulkneriana. [...]

É nesta tensão temporal entre nossa maneira de viver, entender e sofrer o passado, o presente e o futuro, que a modernidade trágica de Faulkner encontra sua grandeza narrativa. [...] Faulkner reúne todos os tempos de seus personagens no presente narrativo. Porque, para o autor de *Absalão! Absalão!*, a unidade de todos os tempos é a única resposta para a divisão. (FUENTES, 2008, p.43, tradução nossa<sup>22</sup>).

---

<sup>21</sup> No original: “los novelistas y cuentistas, a partir de Hawthorne y siguiendo con Poe, Melville, Henry James y el propio Mark Twain en el siglo XIX, y con Dreiser, Sinclair Lewis, Frank Norris, Fitzgerald y Dos Passos en el XX, retratan el reverso de la medalla. Las pesadillas del sueño americano, los fantasmas diurnos y las oraciones nocturnas, la brutalidad de los ascensos sociales, la mediocridad de la clase media mediadora, la desilusión del éxito, la oquedad de la fama, son temas críticos constantes de la narrativa estadounidense, William Faulkner le da a este proceso crítico su corona más rotunda, milagrosa, brillante y sombría. Porque Faulkner va más allá de la crítica para alcanzar la tragedia.

<sup>22</sup> No original: “la tragedia faulkneriana se integra, más allá de la historia del Sur, como la gran tragedia sofoleana se integra, más allá de la historia de Grecia, en el tiempo vivido como oportunidad de convertir la experiencia en destino. Acaso sea el tiempo, al cabo, el centro de la tragedia faulkneriana.[...] Es esta tensión temporal entre nuestra manera de vivir, entender y sufrir el pasado, el presente y el futuro, donde la modernidad trágica de William Faulkner encuentra su grandeza narrativa. [...]Faulkner reúne todos los tiempos de sus personajes en el presente narrativo. Porque para el autor de ¡Absalón, Absalón!, la unidad de todos los tiempos es la única respuesta posible a la división.”

Através do que o escritor mexicano expõe, podemos detectar duas condições que ele enfatiza na obra de Faulkner e que, certamente, influenciam os textos de “O Mal do Tempo”: a fratura sofrida na alma dos personagens e a ordenação temporal de forma não-linear, em que vários tempos confluem. Personagens como Larry, Lete e as tias de Alex padecem de uma terrível ruptura em suas almas. Com isso, as narrativas em que atuam acompanham essa segregação, havendo um distúrbio no eixo do tempo, como uma tentativa de costurar todas as falhas que perpassam a malha individual e coletiva que os envolve. Vários tempos são unidos no presente narrativo não objetivando o fornecimento de uma conclusão clara, e sim como uma tentativa de resposta e reação à cratera que perturba a existência do homem moderno.

No mesmo ensaio sobre Faulkner, Fuentes lembra que as ideologias do progresso, desde o Marquês de Condorcet e a Revolução Francesa, passando pelo século industrial que foi o XIX, e chegando no séc. XX, tendem até mesmo a negar Deus, mas nunca a felicidade. Em decorrência disso, a consciência trágica permanece excluída das visões progressistas de Saint-Simon, Comte e Marx. A transformação da experiência em destino, uma característica da tragédia, é obscurecida pela filosofia progressista, e o progresso feliz não é o que ocorre no séc. XX, uma vez que, ao expulsar a tragédia de sua História, o ocidente dá lugar ao crime.

O século passado foi uma época de horror histórico, do crime impune e da tragédia mascarada e Fuentes afirma que a literatura conseguiu recuperar a tragédia e explicitá-la, principalmente através das obras de Kafka, Samuel Becket e Faulkner. Penso que o autor mexicano prossegue com um processo semelhante ao dos mestres que aponta, pois, ao insistir em revisitar na sua ficção o destino trágico como uma força expurgadora, revela as chagas do tempo e as debilidades da modernidade. Tal consciência de tragicidade e mal-estar é, indubitavelmente, salutar para uma literatura que propõe que o leitor reflita sobre seu lugar no mundo e sobre questões problemáticas que persistem em açoitar o seu tempo.

Quando toma como assunto literário a decadência da aristocracia, obviamente Fuentes está tratando de um contexto distinto do que Faulkner tratava. Os aristocratas decadentes que transitam pelo universo de *Inquieta Companhia* não são remanescentes de famílias que perderam o poder e prestígio com o fim de um sistema escravocrata, e sim, como no caso das tias de Alex, provém de uma elite liquidada que teve suas fazendas de pulque expropriadas pela reforma agrária zapatista. Seu avô paterno refugiou-se com a família na França onde tentou viver de maneira ostensiva através dos investimentos que havia feito por lá, conduta que resultou em arruinamento.

A ruína começou com o avô, que achava que os europeus o aceitariam se oferecessem grande saraus, extravagantes bailes de máscaras, espetáculos de balé russo, férias em iate... Dissipou metade da fortuna *pulquera* em vinte anos loucos e alegres.

O pai de Alejandro se encarregou de jogar para o alto a outra metade. Chegou o momento em que só dispunha de um montinho de *centenarios* de ouro. A senhora de La Guardia, mãe de Alejandro, via com resignação como a pilha de moedas, tal como fichas de cassino na mão de um *croupie* desonesto, ia diminuindo.

- No dia em que as moedas acabaram, seu pai perambulou desesperado pelas ruas. Na manhã seguinte, encontraram-no morto. Pelo menos, teve essa decência... (FUENTES, 2004, p. 80, grifo do autor).

Portanto, a tentativa dos La Guardia de perpetuar (e ainda incrementar) uma vida de luxo e refinamento não se sustenta, levando à degradação financeira e moral. Do lado materno, as coisas não transcorreram melhor, haja vista que as irmãs mais velhas da mãe de Alex, que permaneceram no México e conseguiram salvar parte da fortuna em bancos norte-americanos e escondendo jóias em casa, também sofreram extrema degradação, esta mental. Elas se converteram em mulheres reclusas, com aversão ao mundo exterior, imersas em um mundo particular pautado em joguetes doentios. Para elas, a derrocada da aristocracia traz loucura, isolamento e solidão. De certa forma, Alex, em decorrência da linhagem da qual desemboca, é um indivíduo condenado, marcado pela tragédia, seu encontro com sua origem e retorno à terra de seus pais é uma jornada fantasmática. Ele não percebe, mas não é possível que ele encontre outra coisa no México senão ruínas e espectros.

A partir desse desencadeamento, torna-se compreensível o diálogo que Fuentes mantém em sua obra com os temas e recursos literários de Faulkner. Mesmo partindo de contextos históricos muito distintos, eles se aproximam na abordagem que fazem de aristocratas decadentes, pois engendram uma realidade fantasmal em seus universos ficcionais, revitalizando tanto a tragédia quanto o gênero gótico. A relação entre os dois escritores é legítima a despeito de barreiras históricas e geográficas, já que Fuentes está utilizando uma herança da literatura ocidental na construção cuidadosa de seus relatos fantásticos.

Sobre a universalidade de Faulkner e seu tratamento temático, é válido atentar para o que Otto Maria Carpeaux comenta ao focar a obra do escritor, no oitavo volume de *História da Literatura Ocidental* (1960):

(seu tema) a horripilante degeneração moral e física das velhas famílias, arruinadas pela abolição; uma vida caótica de violências e violações, incestos e assassinatos e de corrupção hereditária. Matéria para um Zola. Mas Faulkner não é naturalista. Em vez de usar análises sociológicas, retoma outra tradição do romance anglo-americano: a do romance "gótico". [...] As criaturas de Faulkner estão predestinadas à fealdade física e corrupção moral. São condenadas.

Suas vidas não podem ser senão caóticas e desconexas, sem ordem alguma: e por isso não há naqueles romances ordem alguma, mas o caos cronológico. É uma visão do inferno. Faulkner é um visionário: o “county” de Yoknapatawpha, distrito imaginário no Estado do Mississippi, em que se passa tão grande parte das suas obras, é um mundo completo e fechado. [...] Os acontecimentos terríveis em Yoknapatawpha, sejam mesmo parcial ou totalmente observados na realidade do “South”, são fábulas de significação universal. Toda a obra de Faulkner é, como o título de uma de suas últimas obras, *A Fable*. (CARPEAUX, 1960, p. 2190-2191).

Se virmos as obras de Faulkner como fábulas de significação universal, sua influência nos contos de *Inquieta Companhia* torna-se ainda mais apropriada. A disjunção do tempo, a degeneração e corrupção em níveis físicos e espirituais, o destino trágico que sela a condenação dos personagens, todos esses elementos funcionam como desveladores de uma visão infernal, que conduz a uma espécie de moral perversa, fazendo com que cada conto possa ser apreciado como uma fábula negra, terrífica.

No caso de Alex, que volta para a casa da família materna motivado pela ambição, tal moral de fato se dá perversamente. Na medida em que o controle exercido pelas tias sobre ele se acirra, a manutenção da integridade de sua identidade vê-se ameaçada. Zenaida o mimia e faz gracejos, Serena o repreende e tenta submetê-lo à sua autoridade. Ambas parecem engajadas no plano de infantilizar o sobrinho, em convertê-lo em uma criança dependente delas. A situação chega ao ponto do protagonista encontrar em seu quarto itens infantis sorrateiramente dispostos: cadernos para colorir cuja impressão data de quinze anos atrás, lápis de cera e até um pijaminha que só poderia ser usado por um menino pequeno.

Ele não consegue decifrar a conduta das tias e, ao mesmo tempo, não tem meios de se libertar, uma vez que precisa delas para se manter. As duas se recusam terminantemente a sair de casa, afirmando que não são elas que estão encarceradas, e sim todas as pessoas lá de fora, as quais não existem e são fantasmas, sem se dar conta disso. Alex começa a duvidar da sanidade de suas anfitriãs e se vê cada vez mais acuado em um sistema que não consegue conceber, ainda que seja refém de suas regras descabidas. Como não encontra explicações racionais para o que acontece no casarão de sua família, começa a ser dominado pelo medo.

O ápice de sua perturbação transcorre quando, numa manhã, ao ir ao banheiro de sua suíte para se barbear, reparar que o espelho desaparecera.

Já não havia espelho.

Havia sido retirado.

Ficara a sombra do espelho, o quadro lívido do espaço ocupado por essa nossa estranha e íntima réplica à qual nenhum mistério atribuímos. Um objeto de uso cotidiano.

Lembrou-se com certa emoção poética dos espelhos de *Orfeu*, de Cocteau, um filme visto e revisto pelo jovem Alex na Cinamateca Francesa. Espelhos que podíamos atravessar como se fossem água. Um líquido vertical, penetrável para passar de uma realidade a outra. Na verdade, da vida à morte. (FUENTES, 2004, p.101).

A ausência do espelho não denota apenas a perda de identidade, como também acarreta na percepção de Alex de que ele está transitando entre dois universos. O primeiro, o mundo objetivo, que ele observa em seus passeios pelas ruas da Cidade do México, é passível de ser entendido e dissecado pelas ferramentas racionais adquiridas em sua esmerada formação na França. O outro, a intimidade da casa da família, está num nível mais nebuloso e movediço, repleto de enigmas insondáveis que dissolvem as tentativas de esquadramento, e de alguma forma é fatal, pois retém uma aproximação com a morte. Embora o cenário da capital mexicana seja diferente de tudo o que Alex conheceu na Europa, ele consegue absorvê-lo e situar-se sem assombrar-se. Isso é o que justamente não acontece na convivência com as tias; mesmo elas vivendo numa farsa aristocrática semelhante à de seus pais na França, ele não se familiariza nesse ambiente, pressentindo ali uma nocividade muito mais densa do que a que poderia encontrar na conturbação das ruas. Novamente, o conceito do estranho freudiano nos é precioso, pois o que Alex está vivenciando é o estranhamento familiar, o passado que irrompe de maneira deformada e aterradora.

Sendo assim, a referência ao filme *Orfeu* (1950) não é gratuita<sup>23</sup>, ilustrando muito propriamente a armação narrativa do conto. Na película de Jean Cocteau, em que o mito grego de Orfeu é recriado e transplantado para a contemporaneidade, a princesa Morte, a fim de cumprir suas funções, transita pelo plano terrestre e pelo sobrenatural através dos espelhos, e é por eles que o poeta Orfeu rumo para o Submundo para resgatar Eurídice. A lembrança de Alex dos espelhos do filme faz com que ele veja que também está numa jornada entre dois mundos: ele abandonou o domínio mundano ao deixar a França e, na sua viagem para o México, para resgatar não o amor, mas os espólios de uma suposta herança, adentrou o território dos mortos, do inexplicável, da loucura e solidão infinitas. Ele começa a perceber que não são os passantes da rua que são os fantasmas, e sim suas próprias tias. Outra ligação com o filme é que, nele, é apresentada a idéia de que a morte está nos espelhos: ao, durante a vida, contemplarmos nosso reflexo, estamos presenciando a morte lentamente em ação. Quando Alex é privado de seu próprio reflexo, é vedada a ele essa posição de

<sup>23</sup> As referências presentes no conto auxiliam o leitor na tentativa de localizar quando as histórias se passam. Com o “Amante do Teatro” e “A Gata de Minha Mãe” era fácil situar sua temporalidade, suas referências indicavam que transcorriam mais ou menos no período em que foram escritos (um pouco depois do ano 2000). Já “A Boa Companhia” provavelmente se passa no começo da década de sessenta, sendo que as tias estão idosas e eram mocinhas quando rebentou a Revolução Mexicana e, se Alex assistiu a *Orfeu* em sua mocidade, e ele não tem trinta anos, então da estréia do filme até o presente narrativo se passaram, no máximo, uns quinze anos.

observador do próprio fim, o que indica que a morte não transcorrerá num processo natural, com a deterioração gradual do corpo, e sim que se manifestará de forma antinatural e imprevisível.

Após ele ter se instalado incauto nessa espécie de submundo, o retorno para o mundo dos vivos é praticamente impossível. Ao perambular pelos arredores do casarão das tias, no intuito de dissipar no espaço externo a opressão que paira sobre si, Alex se depara com um edifício antigo que diverge da vulgaridade das lojas e dos restaurantes modestos que se amontoam pela vizinhança. Mesmo assomando ameaçador, o jovem sente-se atraído pela arquitetura do local, da mesma forma que a velha mansão da família o fascina. Aproximando-se, ele averigua que se trata de um prédio barroco em frangalhos, em que outrora funcionara uma escola de letras e filosofia. Averiguando o que restou do liceu, ele descobre um pátio desolado que pouco a pouco vai se enchendo de vozes, até que descobre o som de sua própria voz entre os murmúrios que dominam o lugar. Atordoado, Alex foge para a rua, vendo que um bonde vem em sua direção e o atropela. Logo em seguida, ele se dá conta que estava sob o efeito de uma ilusão, e tanto as vozes quanto o bonde não existiam de fato. O único rastro concreto da visão que o assolou são as marcas dos velhos trilhos de bonde que não desapareceram mesmo com o incessante passar de automóveis.

Nesse momento a cidade mexicana adquire uma atmosfera mágica, pois um recanto esquecido revela para Alex uma realidade à parte, desvela a passagem para outra dimensão temporal, em que ele vivencia o ambiente escolar e a morte de um outro que, no entanto, parece ser ele mesmo. Do mesmo modo que ocorre na casa em que está hospedado, é nos resquícios do passado, remanescentes em meio ao tumulto urbano, que está abrigada a chave fantástica que perturbará a linha do tempo. Na residência colonial de Serena e Zenaida, impera um regime que pertence a uma aristocracia que inexistiu e, nas ruínas do colégio, a morte revela-se para Alex. Ambos os locais contêm uma atmosfera de segredo e mistério, estritamente relacionada com a irrupção de um passado recalcado. Assim como Breton fez em *Nadja*, as peças misteriosas vão sendo descortinadas na medida em que, dentre os entornos cotidianos, camadas vão sendo expostas repletas de carga mágica, convertidas em signos secretos que anunciam uma revelação extraterrena. Ela não tardará a mostrar-se para Alex.

Como se vê impelido a retornar ao único lar que conhece no país, onde é um estranho e sente-se perdido, ele não vê outra solução a não ser permanecer morando com as parentas. Mas a situação está mais grave, a temível Serena quer obrigá-lo a chamá-la de mãe, e insiste em dizer que a crueldade delas faz parte do amor que nutrem por ele. Além disso,

ele espiona as irmãs proclamarem que ele não existe, que a irmã caçula enviou um morto para fazer companhia a duas mortas. Finalmente, quando ele volta para a sua suíte, agora tomada por brinquedos e itens infantis, e começa a banhar-se na banheira onde uma sereia de plástico que aguarda incita-o a entrar na água morna, a metamorfose se opera. Seu corpo de alguma forma se reduz, os pêlos caem, ele é transformado em uma criança.

Zenaida e Serena surgem, agora mais ameaçadoras do que nunca, enxugam e vestem o sobrinho como a um menininho, carregam-no até o sótão, onde o prendem em um caixão acolchoado, ao lado de outro caixão. Neste último, conservam-se os restos mortais do filho que uma das irmãs teve em segredo, cuja maternidade elas compartilharam, e que morreu ainda muito jovem. O plano das velhas era fazer de Alex a companhia eterna para seu finado primo, e para isso elas minaram a sua identidade de homem seguro e racional, desestabilizando-o e forçando-o a um retorno à infância. No domínio sobrenatural, em que elas reinam, isso é possível de ser concretizado. Como Lete, ele termina prisioneiro de forças que estão além de sua compreensão, só percebendo muito tarde as consequências da sua busca por fortuna. O leitor pode subentender que a visão que ele teve no liceu foi a de um momento da vida escolar de seu primo pouco antes de morrer, e o atropelamento pelo bonde foi como este morreu. O primo é a sombra de Alex e, ao mesmo tempo, seu duplo. No encontro com sua origem, ele transfigura-se em algo inconcebível pela razão, sendo engolido pelas fraturas do passado.

Com essa narrativa, Fuentes toca em uma temática recorrente em sua obra: o processo de recuperar o passado sempre acarretará em deformação. Ele já havia explorado brilhantemente tais aspectos deformadores em seu conto “La Muñeca Reina”, presente no livro *Cantar de Ciegos* (1967). Nesse relato, temos um narrador, Carlos, que rememora a sua infância ao remexer em sua biblioteca e descobrir os livros que dominavam a sua imaginação quando menino. Ele começa a relembrar particularmente da companhia de uma menininha, Amilamia, a qual brincava à sua volta enquanto ele lia em uma praça. Seus sentimentos pela garota eram mistos, ela o exasperava por ainda ser muito infantil e interromper suas leituras, mas mesmo assim eles desenvolveram uma amizade temporária. Já adulto, Carlos encontra dentre um de seus livros um papel que Amilamia o entregara, em que consta um desenho traçado indicando o caminho da praça até a casa dela, e uma mensagem afirmando que ela nunca se esqueceria do seu amiguinho e que ele poderia voltar a procurá-la. Ele então decide percorrer esse caminho e rever sua companheira de outrora, imaginando que no presente ela se tornou uma mulher tão encantadora quanto o era em sua meninice. O narrador não sabe precisar realmente o que o motiva na busca súbita desse vestígio do passado, porém vê-se

impelido a lembrar e tentar retomar tal episódio pretérito, imergindo num processo que ele crê que aplacará a angústia e as incertezas que o devoram na vida adulta.

Até esse ponto, Fuentes engana o leitor através de um relato que parece ser uma narrativa nostálgica, envolta em ternura. O próprio nome do narrador, Carlos, reforça a idéia de uma memória pessoal, de um acontecimento íntimo que é invocado (o que não passa de um jogo, pois Fuentes sempre proclamou que não escreve nada com a intenção de ser autobiográfico). A pista que permite detectar que algo está sendo mantido oculto está no nome da personagem da menina, “Amilamia”. Não só no francês, mas em diversas línguas, “ami” significa amigo, e está aparecendo atrelado a “lamia”. Ou seja, no conto em questão, a amizade, o conforto e afeição, representados por “ami”, estão indissolavelmente ligados a “lamia”, que simboliza o monstruoso. Na mitologia grega, Lâmia era a bela rainha da Líbia, que foi seduzida por Zeus e tornou-se sua amante. Hera, por ciúmes, transformou Lâmia em um monstro horrendo, obrigando-a a devorar os filhos que tivera com seu marido. Para completar a vingança, a rainha dos deuses a condenou a nunca fechar os olhos, para que sempre fosse perseguida pela imagem dos filhos mortos. Enlouquecida pela dor e pela nova e horrenda aparência, Lâmia passou a devorar os filhos de outras mulheres. Mais tardiamente, no folclore europeu, Lâmia era uma lenda contada para aterrorizar as crianças.

Sendo assim, o nome “Amilamia” já antecipa uma visão do belo que se corrói, assim como da infância em perigo, prestes a ser devorada. O que se segue no conto representa exatamente essa transformação de inocência e beleza no disforme. Carlos consegue encontrar a casa de sua amiga, e por ver uma saia no varal parecida com a que ela usava, presume que deve pertencer à filha de Amilamia. Mas tudo que encontra na casa é uma velha que afirma que nunca morou ninguém com aquele nome lá, e que insiste para que ele vá embora. Apesar disso, o narrador continua visitando a casa sob falsos pretextos (como se fosse agente imobiliário) e percebe que a velha sempre esconde de sua vista objetos como giz de cera e revistas de colorir. Finalmente, ele confronta o marido da senhora, idoso e doente, que assume que de fato eles são os pais de Amilamia, morta há muito tempo, quando ainda era menina. O casal de velhos o guia até um quarto no porão da casa, onde são mantidos todos os brinquedos e objetos que pertenceram a Amilamia, dispostos como em um santuário. No centro do cômodo repousa, num ataúde, uma boneca de porcelana, que reproduz exatamente a imagem da filha quando pequena. Carlos percebe que o autômato é a boneca rainha (por isso o título do texto), o ídolo a que os velhos dedicam sua existência para conviver com a dor da perda. Envergonhado e confuso, ele deixa o local arrependido por ter

atormentado os pais de sua amiga de infância, invadindo a privacidade e desamparo de uma família.

Os paralelos entre a boneca e Lâmia se acentuam: da mesma forma que a rainha amaldiçoada não podia cerrar os olhos, também o olhar da figura de porcelana nunca se cerra, está sempre observando, o que a converte em eterna vigilante; e ambas estão relacionadas com a morte. Todavia, o conto ainda reserva uma surpresa final. Carlos decide entregar o mapa que Amilamia desenhara, para que os pais o tenham como recordação. Numa tarde chuvosa, ele irrompe de súbito no endereço que passara a frequentar e, dessa vez, quem o recebe é uma criatura horrenda e retorcida, uma pessoa deformada e presa em uma cadeira de rodas. Trata-se da verdadeira Amilamia, que agora, adulta, possui a aparência de um monstro. O desenlace fecha-se com o narrador parado sob a chuva, contemplando atônito o horror que se prostra diante dele, enquanto a amiga de outrora suplica para que ele nunca mais retorne, e o pai grita dos fundos da casa que espancará a filha, a quem chama de “engendro do demônio”, por ter se atrevido a abrir a porta da frente.

O arremate da estória suscita várias questões para o leitor. A aparência de Amilamia decorreria de uma doença? Ou ela fora espancada e torturada pelos pais para que nunca crescesse, a fim de obrigá-la a permanecer uma criança, desse modo paralisando o tempo? O que pode ser depreendido com mais contundência é que a jornada de Carlos o levou aos portais do inferno, e a sua recuperação do passado resultou numa empreitada aterradora, que conduz somente ao desamparo e à deformidade. Não é a garota vivaz e inocente, que representava uma etapa da vida ainda não corrompida, o que ele resgata da sua memória. Ele se depara com Lâmia, a beleza corroída, o monstro inexplicável. O mapa desenhado por Amilamia funciona como uma *madeleine* proustiana que conduz o narrador ao passado, fazendo-o cômico da chaga entre os níveis temporais: a imagem do passado e a realidade do presente estarão sempre descompassadas, sendo que o ato de lembrar acaba gerando uma ilusão distorcida, ou seja, lembrar acarreta em deformidade.

No ensaio “Beyond Unseeing Eyes: The Theme of the Doll in the Fantastic Literature of Carlos Fuentes” (2008), R. Ford atenta para como o argumento de “La Muñeca Reina” é construído: Carlos, quando garoto, lia estórias de aventura em que as Lâmias apareciam na forma de mulheres-serpentes que se aninhavam nos leitos dos reis, enquanto isso, a jovem e amigável Lâmia o rodeava e penetrava as profundezas de sua memória. Contudo, ao tornar-se uma aberração, em processo análogo ao da rainha mitológica, Amilamia não é mais considerada um indivíduo e tem que ser escondida, sendo sua posição na ordem das coisas substituída por a de uma boneca. Ford ressalta a simbologia que

perpassa os olhos da boneca, ponderando que é no olhar dela que a morte e o erotismo se encontram, uma vez que os olhos estão extremamente relacionados com a sexualidade humana e, por sua vez, os do autômato parecem conter a mesma habilidade secreta da Medusa de petrificação.

As bonecas também fazem parte do começo das obsessões infantis que perduram na vida adulta. O crítico norte-americano constrói tal associação baseado na afirmativa de Baudelaire de que o maior desejo de grande parte das crianças é ver a alma de suas bonecas. Quando elas percebem que não há uma alma aprisionada nelas, é o começo do estupor e da melancolia. Isso constituiria na primeira experiência metafísica no universo infantil. A boneca corresponde à noção das crianças do belo, elas são novas, vívidas e, de alguma forma, originais, passíveis de ser manipuladas na criação de um mundo imaginário. Com isso, o desejo subconsciente pela boneca é alimentado e deixa rastros na vida adulta. No conto, os pais de Amilamia sucumbem a esse desejo por um autômato, e a figura de cera é uma versão mais bonita, mais polida e incorrupta da filha verdadeira, podendo satisfazer sua ânsia de paralisar o tempo. A boneca e sua câmara são o santuário da morte da infância. A menina que o narrador recorda representa algo para sempre perdido, existe só como ele a refaz, como imagem da infância.

Portanto, Fuentes utiliza símbolos infantis – o monstro de histórias de aventura e a boneca – para desenvolver o conceito de que a busca pelo passado é um processo deformador e angustiante. O trajeto de retomada causará uma colisão temporal cujos resultados serão enfermos e perturbadores. Com “La Muñeca Reina”, um conto publicado na década de sessenta, que atraiu considerável atenção da crítica, o escritor mexicano enuncia esse conceito e o executa com maestria. Em “A Boa Companhia”, muitos aspectos do texto anterior são novamente abordados: Alex parte em busca do passado e é forçado a retornar à infância, ficando cativo da dor e do luto das tias que, assim como os pais de Amilamia, conservam em casa um templo para adorar o filho morto. Sua jornada termina de forma antinatural, maldita e deformada.

Na composição dos contos de *Inquieta Companhia*, Fuentes não só dialoga com uma herança literária, como também com a sua própria obra. O ambiente gótico, a aristocracia decadente, o sortilégio, a Górgona (que está próxima da Lâmia, pertence à família das Erinias) são constituintes de *Aura* e *Cumpleaños*, reaparecendo em “O Amante do Teatro” e “A Gata de minha Mãe”. O olhar também é sempre importante, seja Larry que só espreeita sua vizinha, ou D.Emérta e a gata com seus olhos idênticos, além dos olhos dos brinquedos que são amontoados no quarto de hóspede de Alex. Todavia, em “A Boa

Companhia” surge um outro sintoma do mal do tempo que ainda não analisamos, que tem sua origem em “La Muñeca Reina” e se prolonga aqui: o culto aos mortos.

A obsessão com os mortos e adoração a eles é um tema que, no séc. XIX, talvez tenha sido mais bem trabalhado por Henry James, em “The Altar of the Dead” (1895). Nesse conto, o culto que George Stransom promove dos mortos pode parecer, num primeiro momento, mórbido e sinistro. Contudo, ao fim do relato compreendemos que é somente junto aos mortos que o protagonista encontra a verdadeira aceitação: a presença dos finados junto aos vivos não é hostil e danosa, e sim conduz ao único conforto espiritual que é possível. Os mortos estão o tempo todo atuando na vida dos vivos e, embora aparentemente ameaçadores, no final, eles são os que ofertam a verdadeira hospitalidade ao homem, são a boa companhia. Podemos depreender a desleitura efetuada por Fuentes ao constatarmos que o destino de Alex – transformado em criança e aprisionado em um ataúde – é o seu encontro com o lar genuíno. Não mais ele se sentirá deslocado por ser um mexicano na França e um francês no México; de uma maneira disforme, ele recupera a sua origem e, junto com suas tias e primo, os fantasmas, ocorre o acolhimento mais íntimo.

O desenlace da narrativa de Alex é muito semelhante também ao do herói de *Pedro Páramo* (1955), célebre romance mexicano escrito por Juan Rulfo, adaptado para o cinema por Carlos Fuentes. No romance, o protagonista Juan viaja ao povoado de Comala para encontrar o seu pai, Pedro Páramo, na tentativa de cumprir uma promessa feita para a mãe moribunda. Em seu percalço, o jovem somente encontra espectros que lhe recontam o passado, até o ponto em que ele mesmo se converte em um. Sua busca pela origem é fantasmática e deriva da vontade materna, assim como em “A Boa Companhia”. Ao fim, Alex também não é mais do que um fantasma. A utilização do fantástico é o que propicia a confluência dos níveis temporais de passado e presente, assim como a metamorfose de Alex em criança. Através do evento insólito, Fuentes consegue engendrar a sua concepção de que o ato de recuperar o passado é deformador, dando continuidade à abordagem de um tópico já explorado anteriormente em sua ficção (como vimos em “La Muñeca Reina”).

Na ficção de Fuentes, a onipresença do embate entre mortos e vivos e entre passado e presente, que deixa o tempo enfermo, sofre a influência não só de autores ocidentais, como também de um importante predecessor oriental, o japonês Ueda Akinari, o qual o escritor mexicano, no ensaio “Como escrevi um de meus livros” (1988) aponta como uma grande referência em sua vida de escritor. Nascido no séc. XVIII, filho de mãe prostituta e pai desconhecido, maneta por causa da varíola e assolado pela cegueira na vida adulta, Ueda foi um contista maldito, em cujas histórias pululavam a morte, a doença, a degradação

e o sobrenatural mesclado ao cotidiano. Em seu livro mais famoso, *Contos da Lua Vaga depois da Chuva* (1776), ele explora a tênue linha entre vida e morte de maneira terrífica, embora também narre de forma bela e poética, reservando para o fim de cada texto uma espécie de moral, ainda que perversa. Em “A Luxúria da Serpente”, por exemplo, o jovem e ascético filho de um rico comerciante vê-se envolvido por uma mulher misteriosa: trata-se de um espectro feminino que se apaixona por ele e o persegue sob variados disfarces. No comovente “A Casa entre os Juncos”, um homem abandona sua aldeia para enriquecer, prometendo à esposa que retornará no outono. É o séc. XV e estoura uma guerra civil, o aventureiro vê-se impedido de retornar ao lar, só conseguindo fazê-lo sete anos depois, para encontrar seu vilarejo destruído. Estranhamente, sua casa ainda está inteira, ele vê uma luz acesa e reencontra sua mulher. Somente quando amanhece ele se dá conta que passou a noite sozinho e descobre que a esposa se suicidara para não ser estuprada pelos soldados. Ele havia dormido ao lado do fantasma da amada, que retornara das regiões subterrâneas para receber o marido, conforme prometido, e vê-lo uma última vez. Nesses contos, a realidade e o fantástico estão tão próximos que quase não percebemos os limites de cada plano, há um entrelaçamento das esferas de vivos e mortos, o tempo se suspende, abrindo-se uma dimensão que, embora arbitrária, nos convence de sua veracidade e está repleta de dramas e angústias humanas.

A mesma condição transparece em “A Boa Companhia” e, em alguma proporção, nos demais relatos de *Inquieta Companhia*, nos quais o horror e o fantástico vão sendo inseridos aos poucos na narrativa, causando hesitação e ambiguidade, porém resultando em algo estranhamente harmonioso e verossímil, como se o fator insólito fosse o único viés possível para a experiência de realidade dos personagens. Alex descobre aos poucos o universo espectral latente na casa materna, percebendo tarde demais que está enredado numa teia espectral. Curiosamente, é no encontro fantasmático com a origem e com a família que ele é acolhido e plenamente aceito, consolidando uma união incorpórea e aterradora, que, no entanto, é mais verdadeira e concreta do que os preceitos e ideias que guiavam a normalidade e ordem de sua vida antes de chegar ao México. Tal encontro entre mortos e vivos, que conduz a uma estabilidade atípica, está muito próximo do que Ueda Akinari fazia em seus contos folclóricos, e Fuentes, através deles, efetua uma desleitura extremamente interessante.

Este exercício de, a partir dos contos do autor mexicano, traçar os predecessores literários, estabelecendo uma tradição “às avessas”, como se o passado fosse construído a partir do presente, pode parecer um exercício inócuo. Contudo, Borges o propõe no ensaio “Kafka e seus precursores” (1951), que se revela uma valorosa ferramenta crítica para situar

um autor e desvelar as múltiplas camadas de sua obra, atuando precisamente como um modo de praticar a teoria da desleitura de Bloom. Fuentes também é adepto dessa forma de ver a literatura, defendendo-a como indispensável, mesmo diante das obras que pareçam ser mais revolucionárias, inéditas e modernas:

A “originalidade” é a doença de uma modernidade que pretende ver-se como uma coisa nova, sempre nova, de modo a testemunhar continuamente o seu próprio nascimento. Ao fazê-lo, a modernidade se transforma na ilusão elegante que só fala de morte. [...]

Os povos antigos sabem que não há palavras que não descendam de outras palavras, e que a imaginação só se parece com o poder porque nenhum dos dois é capaz de reinar sobre o *Nada*, *Nothing*, *Niente*. Imaginar o Nada, ou acreditar que se domina o Nada, é apenas uma forma – talvez a mais segura – de enlouquecer. [...]

Haverá um livro sem pai, um volume órfão neste mundo? Um livro que não seja descendente de outros livros? Uma única página de livro que não seja descendente da grande árvore genealógica da imaginação literária da humanidade? Haverá criação sem tradição? E também, será que a tradição poderia sobreviver sem a renovação, sem uma nova criação, sem um novo florescimento da eterna narrativa? (FUENTES, 1988, p.48-52).

Assim, a solidão e a morte, temas recorrentes na literatura como um todo, adquirem nos contos de *Inquieta Companhia* um caráter inovador e diferenciado. Mesmo que eles não constituam um conjunto inédito de textos que funcione como grande desbravador na literatura fantástica, já que, como proclama Harold Bloom, tudo na literatura é reescrita, certamente trazem um sopro de originalidade num momento em que o fantástico e o realismo maravilhoso latino-americanos são vistos como manifestações datadas. A volta ao fantástico empreendida por Fuentes representa o florescimento de um antigo ramo da literatura; o diálogo com uma herança literária escolhida viabiliza a renovação de um gênero. Além disso, esse desdobramento de relações literárias também comprova que a literatura se sustenta de literatura.

Ben Naparstek, em seu livro *Encontros com 40 grandes escritores*, comenta sobre Fuentes:

Carlos Fuentes, novelista, ensaísta, ex-diplomata e porta-voz itinerante internacional do México, é muitas coisas – entre as quais, ele concordaria com isto, um exorcista. Seus romances imaginam cenários de pesadelo para repelir perigos iminentes, “Tento agir como feiticeiro, ‘Se eu mencionar isto, não acontecerá’, mas constantemente seus exorcismos se transformam em profecias. (NEPARSTEK, 2009, p.28).

As assertivas de Naparstek, obviamente, referem-se aos grandes romances de Fuentes, suas obras mais conhecidas, e na relação que elas mantêm com a História. No entanto, elas seriam aplicáveis para um livro como *Inquieta Companhia*, uma obra atípica

dentre o que Fuentes vem apresentando desde a década de setenta? Acredito que sim, pois esses contos fantásticos contêm cenários de pesadelos, e o perigo que eles intencionam repelir é a crença de que literatura e realidade são a mesma coisa. Eles exorcizam quaisquer mal-entendidos de que o autor mexicano centra-se profundamente apenas no político e no histórico. Literatura é, em primeira instância, invenção e artifício, e isso é corroborado por Fuentes, que afirma na coletânea de Naparstek que o compromisso primordial do escritor é com a linguagem e a imaginação.

Talvez *Inquieta Companhia* seja um interlúdio na obra de Fuentes, haja vista que está comprimido entre romances mais diretamente ligados a questões históricas e problemáticas contemporâneas [seu último romance publicado até o momento, *Adan en Éden* (2010), enfoca o mundo do narcotráfico], funcionando como um lembrete para críticos e leitores de que ele, a despeito das preocupações do momento, conhece o ofício de Sherazade: o de que o simples ato de narrar, de entreter com estórias bem contadas, não tem nada de supérfluo, é vital e é a arma mais potente contra o esquecimento e a morte. Daí advém a proximidade dos relatos com Bioy Casares e Henry James, autores que entenderam profundamente a artificialidade da arte e como esta nunca transcreve a vida fielmente, e sim a vampiriza e deforma. Os três textos selecionados para análise aqui – “O Amante do Teatro”, “A Gata de Minha Mãe” e “A Boa Companhia” – assim como os outros três presentes no livro, ilustram perfeitamente esse preceito, cumprindo com o ofício do escritor que ainda é defendido por alguns. .

## Considerações finais

Após a análise dos contos de Carlos Fuentes sob o prisma da literatura fantástica, pudemos constatar como o autor mexicano relê o gênero em foco e o revitaliza através do diálogo com uma herança literária que ele escolhe, erigindo assim, a partir de sua escrita, uma tradição.

Ao fim de minha investigação, acredito ter conseguido estabelecer os seguintes pontos: a literatura fantástica não se restringe ao âmbito de produção norte-americano e europeu, ajustando-se com eficiência ao contexto artístico da América Latina, o que é alcançado pelo manejo elaborado que prosadores como Fuentes empreendem em sua ficção; os contos fantásticos tampouco são uma modalidade obsoleta, haja vista que se trata de uma tipologia narrativa que se renova constantemente desde o séc. XIX, gerando obras esteticamente bem construídas e que demandam a atenção crítica contemporânea, tais quais os contos de *Inquieta Companhia*; por fim, Carlos Fuentes não é somente um romancista de sucesso, que problematiza a história mexicana, mas também se realiza plenamente como contista: a multiplicidade de meandros na arqueologia de sua obra pode ser reconhecida e estudada traçando-se o diálogo do escritor com a tradição, o que procurei fazer nessa dissertação.

Logo, formulando as três condições expostas acima, tentei reivindicar legitimidade para o gênero fantástico quando utilizado pelo autor em questão, uma vez que suas incursões ao insólito nem sempre (ou raramente) foram bem recebidas criticamente. A atemporalidade e universalidade do fantástico foram há muito proferidas por Borges e, no entanto, parece ainda haver significativa resistência quanto ao seu emprego na literatura latino-americana. Acredito que tal resistência está latente no pouco impacto que *Inquieta Companhia* causou, não suscitando comentários mais detidos ou abordagens mais profundas. Também, a localização temporal de sua publicação (lançado entre romances) provavelmente colaborou para o desinteresse, não fazendo com que surgisse mais do que algumas resenhas e notas em jornais e revistas. De fato, além do artigo de Jane Thompson que analisa “O Amante do Teatro”, e o excelente texto “Escrito com Sangre”, em que o ensaísta e escritor mexicano Mauricio Molina registra suas impressões sobre o livro, não consegui encontrar, em mais de dois anos de pesquisa, material relevante que explorasse a obra. A partir desses fatores, intenciono que meu trabalho de mestrado, além de divulgar os contos, constitua-se

em uma modesta referência para quem vier a se interessar por essa vertente mais atípica da vasta produção de Fuentes.

O fantástico não é um território intocado pelo autor mexicano e, como esclareci ao longo de todo o texto, ele o havia utilizado com certa regularidade até o fim da década de sessenta. Contudo, o que o retorno ao fantástico, em 2004, depois de tanta coisa escrita, poderia significar? Haveria alguma intenção mais enfática por parte de Fuentes? Ou ele estaria apenas jogando com um gênero literário que o agrada?

Molina cogita que esse retorno sugere o prenúncio do autor de que o séc. XXI é um século da noite. O ensaísta propõe que, desde o séc. XVII, haja uma alternância de luz e sombras nos séculos. Assim, no século XVII, noturno, desenvolve-se o barroco, havendo uma imensa exploração do irracional e a busca pela transcendência através do excesso. Já o XVIII, diurno, é o século das luzes, a época de Voltaire, Diderot e dos enciclopedistas, em que o colonialismo selvagem ocorreu mascarado de processo civilizatório iluminador. O séc. XIX voltou para a noite, com o romantismo, com Baudelaire, o simbolismo, o decadentismo e o conto fantástico. O séc. XX foi o mais luminoso de todos, em que fomos banhados pela atroz luz da destruição, da guerra, do excesso do real. Por sua vez, o séc. XXI parece reclamar novamente um tempo onírico e de presenças obscuras, em decorrência de a realidade tornar-se refratária, fazendo com que a imaginação retome seu caráter visionário. Molina, então, defende que *Inquieta Companhia* espelha a volta ao sonho e a imaginação como uma forma de perceber a realidade e o mundo.

Concordo plenamente com o que o ensaísta coloca, e acredito que os contos que analisei expressam muito propriamente tal visão do real plasmada pelo sonho, que se deforma em pesadelo e encerra-se de forma perturbadora. Eu acrescentaria que, além de suscitar horror no leitor e apresentar uma visão de mundo noturna, esses contos de Fuentes intencionam, principalmente, desvelar uma dimensão do humano encoberta, conduzir a uma segunda realidade que, embora mais impalpável, desempenha função tão vital quanto o que é registrado durante a vigília. O fantástico, aqui, ganha uma acepção que não só se vale da ambiguidade, do estranhamento e da hesitação, como também revela o mundo dos símbolos, dos desejos mais íntimos e ocultos, dos espectros que sempre estarão presentes nos desdobramentos psíquicos.

O escritor escocês Robert Louis Stevenson defendia que, na arte, a mais elevada das expressões a ser trabalhada não é o amor, e sim a capacidade de criar fantasias com êxito. Para ele, a idéia da fantasia é o que está mais próximo do divino, e o lado imaginativo do escritor é o que mais deve ser alimentado. Penso que, em *Inquieta Companhia*, Fuentes

atingiu o postulado de Stevenson, e que os relatos do livro constituem-se em fantasias elucubradas com êxito; são explorações do insólito que revelam a imaginação do autor mexicano num momento de imensa potência criativa.

Obviamente que, com minha leitura dos contos, não pretendo esgotar as possibilidades de interpretação e análise, nem tampouco acreditar que decifrei por completo as pretensões de Fuentes com o livro. Espero somente que meu texto tenha se direcionado com alguma coerência para as demandas que os próprios contos exigiam numa leitura minuciosa, e que meu trabalho tenha atuado de modo a propiciar associações e relações que já estivessem implícitas na obra. Repito que nunca desejei converter os contos em pretextos para concretizar meus dizeres, ou fazê-los de ferramenta para estabelecer quaisquer conclusões. Quis manter durante todo o tempo sua supremacia: eles foram o princípio de onde parti e o destino que sempre pretendi atingir. Toda a teorização, as reflexões e digressões não foram senão meios para que, ao fim do percurso, finda a investigação, meu retorno para os contos e confronto com eles fosse mais rico, amplo e profundo.

Portanto, fui mediador no processo de diálogo entre *Inquieta Companhia* e a literatura fantástica. Se, como apontei em diversas ocasiões ao longo da dissertação, a literatura realmente se faz de literatura, acredito que a perspectiva dialógica foi relevante no estudo da obra em questão, pois demonstrou a revitalização de um gênero através da escolha de uma herança literária, o que acarreta na formação de uma tradição que se constrói no presente. Detectar e tentar destrinchar tais encadeamentos são um ofício que julgo instigante e necessário para o crítico de literatura, e prestam expressiva contribuição para a fortuna crítica de um autor. Dessa forma pretendo ter aclarado e vislumbrado alguns caminhos rentáveis para o encontro com a obra de Carlos Fuentes.

## Referências Bibliográficas

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.

ALI, Mustafa. *A Collection of Essays on Southern and Latin American Literary Genres*, 2005. Disponível em <http://mustafa.ali2000.com/Papers/A%20Collection%20of%20Essays%20on%20Southern%20and%20Latin%20American%20Literary%20Genres.pdf>. Consultado em 14/06/2010.

ANDERS, Günter. *Kafka pró e contra*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ANGELIDES, S. 1995. *A.P. Tchekhov: Cartas para uma poética*. São Paulo, EdUSP.

ASSIS, M. de. s/d. Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade. In: M. de ASSIS, *Críticas literárias*. São Paulo, Editora Formar, p. 161.

BARTH, John. *The literature of exhaustion*. The Atlantic, 220, 2, p. 29-34, 1967.

BLIXEN, Karen. *Sete narrativas góticas*. Trad. Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLOOM, Harold. *Como e porque ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Cânone Ocidental: Os livros e a Escola do Tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *Presságios do milênio: anjos, sonhos e imortalidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Um Mapa da Desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina. *Antologia de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Tradução vários. São Paulo: Globo, 1998. 4 v. Título original: Jorge Luis Borges - obras completas.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Yale University Press, 1995.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Edition, introduction and notes by Margaret Smith. Oxford: Oxford University Press, 1998.

CAILLOIS, Roger. *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.

CALVINO, Italo (org.) *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Vários tradutores. São Paulo, Cia. das letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162: Literatura e subdesenvolvimento.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

- CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980.  
\_\_\_\_\_. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- CASARES, Adolfo Bioy: *A invenção de Morel*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo, Cosac Naify. 2006.
- CASSIER, Ernst. *Linguagem e Mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaidermain. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas. Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. R.J.: Fontana/Summus, 1977.
- CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. Vol. 7. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1962.
- CAPOTE, Truman. *Other Voices, Other Rooms*. Vintage, New York, 1994.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CONNOLY, Cyril. *The Unquiet Grave: A Word Cycle by Palinurus*. 2 edition. Persea. London, 2005.
- CORTAZAR, Julio. *Valise de cronópio* - tradução: Davi Arrigucci Jr. e João. Alexandre Barbosa. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.  
\_\_\_\_\_. *Bestiário*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.  
\_\_\_\_\_. *Obra crítica*, volume III. 2001. Edição de Saul Sosnowski. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman, rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- DICKENS, Charles. *Great Expectations*. Ed. Charlotte Mitchell. London: Penguin, 1996.  
\_\_\_\_\_. *Bleak House*. Ed. Andrew Sanders. London: Dent, 1994.
- DU MAURIER, Daphne. *Rebecca*. 1938. London: Pan, 1975.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos bosques da Ficção*. Trad. Hildegart Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.  
\_\_\_\_\_. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.  
\_\_\_\_\_. *Os limites da Interpretação*. 2ª ed. São Paulo Perspectiva, 2004. [1990]  
\_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo, Ed. Perspectiva. 1994.  
\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992
- ELIOT, T. S. *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. London: Methuen, 1960.
- FAULKNER, William. *Sartoris*. 4 ed. New York: Harcourt Brace Inc., 1964.  
\_\_\_\_\_. *Collected Stories of William Faulkner*. Vintage, New York, 1955.

- FORD, R. *Beyond Unseeing Eyes: The Theme of the Doll in the Fantastic Literature of Carlos Fuentes*, 2008. Disponível em: <http://mason.gmu.edu/~ayadav/anthologies>  
Consultado em 26/08/2010.
- FRANCO, Rafael Olea. *Literatura Fantástica y Nacionalismo: de “Los días enmascarados” a “Aura”*. El Colegio del Mexico. México, 2006, vl.17, p.113-126.
- FREUD, S. *Uma neurose demoníaca do século XVII*. In: Edição eletrônica das obras psicológicas de Sigmund Freud. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, [1994]a.
- \_\_\_\_\_. *O estranho*. In: Edição eletrônica das obras psicológicas de Sigmund Freud. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, [1994]b.
- \_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos*. In: Edição eletrônica das obras psicológicas de Sigmund Freud. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, [1994]c.
- \_\_\_\_\_. *Escritores criativos e devaneios*. In: Edição eletrônica das obras psicológicas de Sigmund Freud. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, [1994]d.
- FUENTES, Carlos. *Eu e os outros: Ensaio escolhidos*. Trad. Sergio Flasksman. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Los dias Enmascarados*. México: Los Presentes, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Aura*. 1992. Suplemento Literário do Jornal Globo.[1962]
- \_\_\_\_\_. *En esto creo*, Seix Barral, México, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Inquieta Companhia*. Rio de Janeiro: Rocco. 2006. [1994]
- \_\_\_\_\_. *Cumpleaños*. México, D.F: Planeta-De Agostini, 2002. [1969]
- \_\_\_\_\_. *Cantar de ciegos*. México D.F: Planeta-De Agostini, 2002 [1964]
- \_\_\_\_\_. *Cuentos sobrenaturales*. Madrid: Alfaguara, 2007.
- \_\_\_\_\_. *La región más transparente*. México, D.F: Planeta DeAgostini, 2002.
- FURTADO, Felipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. LisboaLivros.Horizonte, 1980.
- GARCIA MÁRQUEZ,Gabriel. *A incrível e triste história da cândida Eréndira e sua avó desalmada*. Rio de Janeiro: Record. 1981.
- \_\_\_\_\_. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Record. 1981.
- GARCÍ-GUTIÉRREZ, Georgina. *Carlos Fuentes, relectura de su obra: Los días enmascarados y Cantar de ciegos*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato,1995.
- GONZÁLES, Pedro Manuel. *Leopoldo Marechal y la novela fantástica*. In *Cadernos Latinoamericanos*, março de 1967, p.151.
- GOGOL, Nikolai. *O nariz / e / Diário de um louco*. Tradução RobertoGomes. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. 2ª ed. Mestre Jou. São Paulo. 1972.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *Hawthorne's Short Stories*. Vintage, New York. 1955

HERNÁNDEZ, Felisberto. *O Cavalo perdido e outras histórias*. Seleção, tradução e posfácio de Davi Arriguetti Jr.. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

JAMES, Henry. *A volta do parafuso* (tradução de Chico Lopes), São Paulo, Landmark, 2004.  
\_\_\_\_\_. *Henry James: stories of the supernatural*, Leon Edel (ed.), New York, Taplinger, 1970.

JAUSS, H. R. “*A Estética da Recepção: Colocações Gerais*” in *Literatura e o Leitor: Textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima, R.J., Paz e terra, 1979.

JOZEF, Bela. *História da Literatura Hispano-Americana*. Ed. Vozes. 1971.

JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Ed. Aldus. 1964.

KAFKA, Franz. *A metamorfose; Um artista da fome; Carta a meu pai*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. Ática, São Paulo, 1986.

LEVI, Primo. *71 Contos de Primo Levi*. Trad. e Introdução de Maurício Santana Dias, Companhia das Letras. São Paulo. 2005

LEWIS, Matthew Gregory. *The monk*. London: New English Library, 1973.

LOVECRAFT, H. P. *Supernatural Horror in Literature*, New York, Dover Publications, 1973.

LLOSA, Mario Vargas. *A Verdade das Mentiras*. São Paulo: Arx Editora, 2004.

MANSFIELD, Katherine. *Contos*. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza e Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAUPASSANT, Guy de. *Contos Fantásticos*. Porto Alegre: L&PM, 1997. Col. L&PM Pocket, vol. 24. Trad. José Thomas Brum.

MÉRIMÉE, P. *Novelas Completas*. Porto Alegre: Globo, 1953.

MICHELET, Jules. *A feiticeira*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

MOLINA, Mauricio. *Escrito com sangue: De ángeles, fantasmas y vampiros Notas sobre Inquieta compañía de Carlos Fuentes*. 2005. Disponível em: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0304/pdfs/30-36.pdf>. Consultado em: 08/06/2010.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MORAES, Elaine R. *Breton diante da Esfinge*. IN.: Apresentação. BRETON, André Nadja. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MUSSARA, Ulla. *Narrative Discourse in Postmodernist Texts: The Conventions of the Novel and the Multiplication of Narrative Instances*. In: *Exploring Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1990.

NABUCO, Carolina. *Oito décadas – memórias*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NAPARSTEK, Ben. *Encontros com 40 grandes escritores*. Trad. Elisa Nazarin. São Paulo, Leya 2010.

NERVAL, Gerard de. *Aurélia*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

O'CONNOR, Frank. *The lonely voice. A study of the short story*. New York: Harper and Row, 1985.

O'CONNOR, F.: *Contos completos de Flannery O'Connor*. Cosac Naify, São Paulo. Trad. por Fróes, L., 2008.

PAZ, Otavio. *Piedra de sol*. México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

PENZOLDT, Peter. *The Supernatural in Ficción*, Londres, Peter Nevill, 1952.

POE. Edgar Allan. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York: AMS Press, 1979.

POTOCKI, Jan. *Manuscript Found in Saragossa, Horror: Another 100 Best Books*, ed. Stephen Jones and Kim Newman, Running Press (UK), September, 2005.

PROPP, Vladimir Iakovlevich. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, 2003.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

RAHILL, Frank Rahill. *The World of Melodrama*. University Park and London: Pennsylvania State University Press, 1967.

RICHARDS, JEFFREY, *Sexo, desvio e danação - As minorias na Idade Média*. Jorge Zahar Editor, 1993.

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

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.: Apesar de dependente, universal.

SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias*. São Paulo: Ed da UNESP, 1997,

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Trad. De Rui Mário Gonçalves. Lisboa, Publicações Europa-América, 1968.

\_\_\_\_\_. *O ser e o nada*. Petrópolis: Vozes, 1997.

SHKLOVSKY, Viktor. *O Teorii Prozy* (1929), ed. ut.: *Theory of Prose*, Dalkey Archive Press, Illinois State University, 1998.

STEVENSON, R.L. *Collected Works of Robert Louis Stevenson*, Bibliofile LLC, 2009.

STOKER, Bram. *Dracula's Guest and Other Weird Tales*. Penguin. London, 2007.

TABLADA, Juan José. *Los mejores poemas de Jose Juan Tablada*, selección y prólogo de José María González de Mendoza, México, Editorial Surco del Sindicato Mexicano de Electricistas, 1943.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *A dama do cachorrinho e Outros Contos*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.

THOMPSON, Jane. *El gótico revisitado en "El amante de Teatro"*, 2007. Disponível em: [www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-7/dossier/02-goloboff](http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-7/dossier/02-goloboff). Consultado em: 09/05/2010.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. *Introdução à Literatura Fantástica*. S.P., Ed. Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1980.

TURGENEV, Ivan. *First Love And Other Stories*. Oxford Press, 2002.

UEDA, Akinari. *Tales of Moonlight and Rain*. Columbia University Press, 2008.

WARD, Sophie. *Melodrama and the Gothic*, 2005. Disponível em: [http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/french/marandet/matters/melodrama\\_and\\_the\\_gothic.pdf](http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/french/marandet/matters/melodrama_and_the_gothic.pdf) Consultado em 18/02/2001.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Clarisse Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

WILLIAMS, Raymond. *The Writings of Carlos Fuentes*. University of Texas Press. 1996.

WILLIAMS, Tennessee. *Baby Doll; Something Unspoken; Suddenly Last Summer*. London: Penguin, 2000.

WOOLF, V.. *Contos completos*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2008