

**O IMAGINÁRIO FANTÁSTICO EM TORNO DE *AURA*, DE CARLOS FUENTES****THE FANTASTIC IMAGINARY FROM THE *AURA*, BY CARLOS FUENTES**Fabricio Vaz Nunes¹Sabrina Paula de Lima²

Recebido em: 28 mai. 2021

Aceito em: 11 ago. 2021

DOI: 10.26512/aguaviva.v6i2.38225

RESUMO: O artigo aborda as imagens de variados gêneros que foram influentes na criação da novela *Aura*, do escritor mexicano Carlos Fuentes, assim como as imagens inspiradas por este texto literário e materializadas no cinema, na animação e na ilustração de livros. Este conjunto de imagens constitui um complexo imaginário estabelecido em torno da obra literária, diretamente articulado com o gênero fantástico. Neste itinerário investigativo destaca-se a problemática das relações entre texto e imagem, em que a imagem surge como elemento ameaçador ou disruptivo da ordem representada pela escrita. Para embasar a discussão são levantados alguns conceitos acerca do fantástico, como os de Ítalo Calvino, Rosalba Campra e Mery Erdal Jordan, entre outros, incluindo ainda declarações e textos de Fuentes sobre a sua própria obra.

Palavras-chave: Literatura fantástica. Artes visuais e literatura. Adaptação. Carlos Fuentes.

ABSTRACT: This paper addresses different kinds of images that exerted influence on the creation of the novel *Aura* by Mexican author Carlos Fuentes, as well as images that were inspired by this literary work, materialized in cinema, animation and book illustration. This ensemble of images constitute an imaginary complex set around the literary work, which is directly related with the fantastic genre. In this investigative itinerary, the issue about text and image relations stands out, image appearing as a menacing or disruptive element over the order established by text. Concepts about the fantastic from authors such as Ítalo Calvino, Rosalba Campra and Mery Erdal Jordan, among others, are employed here to support the discussion, also including declarations and writings by Fuentes about his own work.

Keywords: Fantastic literature. Visual arts and literature. Adaptation. Carlos Fuentes.

¹ Mestre em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor na Universidade Estadual do Paraná - Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR/EMBAP). E-mail: fvaznunes@hotmail.com

² Discente do Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná - Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR/EMBAP). E-mail: sabrinapdelima@gmail.com



Na sua introdução à antologia *Contos fantásticos do século XIX*, Ítalo Calvino considera que um dado comum à grande variedade dos escritores do gênero fantástico no século XIX é que, neste gênero literário, a *sugestão visual* é colocada em primeiro plano. O escritor italiano aponta, assim, para as profundas conexões existentes entre a imagem e o fantástico literário:

[...] o verdadeiro tema do conto fantástico oitocentista é a realidade daquilo que se vê: acreditar ou não acreditar nas aparições fantasmagóricas, perceber por trás da aparência cotidiana um outro mundo, encantado ou infernal. É como se o conto fantástico, mais que qualquer outro gênero narrativo, pretendesse “dar a ver”, concretizando-se numa sequência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar “figuras”. O que conta não é tanto a mestria na manipulação da palavra ou na busca pelos lampejos de um pensamento abstrato, mas a evidência de uma cena complexa e insólita. O elemento “espetaculoso” é essencial à narração fantástica, por isso é natural que o cinema se tenha nutrido tanto dela (CALVINO, 2004, p. 13).

Ainda que estas afirmações sejam voltadas para o conto fantástico do século XIX, elas permanecem válidas, pelo menos até certo ponto, para os desdobramentos do fantástico no século XX, sugerindo uma direção de pesquisa e investigação que pretendemos, aqui, aprofundar e expandir. Não apenas a questão da imagem permanece central para muito da produção fantástica novecentista, mas as próprias imagens são fonte e inspiração para a construção literária, exercendo influência não apenas sobre os temas das narrativas como também sobre suas formas e estilos. Por outro lado, a produção literária inspirou – e vem inspirando – numerosas produções visuais em diversos gêneros, na forma de adaptações e desdobramentos intermediários como o cinema e a ilustração literária. Essa dupla ordem de imagens estabelece, assim, uma espécie de sistema orbital de um imaginário que paira “em torno” do texto – tanto “antes” do texto, como pressuposto inicial, determinante temático e formal ou como inspiração difusa, como “depois” do texto, nas adaptações e outras produções visuais que nascem a partir dele. É nesse sentido que propomos, neste trabalho, uma abordagem do imaginário “em torno” da célebre novela fantástica do escritor mexicano Carlos Fuentes, buscando articular as imagens que se fizeram presentes na concepção e construção poética de *Aura* existentes *antes* do texto literário, com as imagens que vieram *depois*, ou seja, que surgiram a partir desta obra literária, como adaptações e ilustrações, que são também leituras e acréscimos interpretativos ao texto. Nesta trama de inter-referências textuais e icônicas, assumem relevo algumas das concepções do fantástico em que são especialmente tematizadas as relações, nem sempre harmoniosas, entre texto e imagem.



No enredo de *Aura* – narrado com a peculiar voz em segunda pessoa –, um jovem historiador chamado Felipe Montero lê um anúncio em um jornal com uma oportunidade de emprego que parece destinada exclusivamente a ele; respondendo ao anúncio, chega ao endereço da Rua Donceles, número 815, onde é convidado a entrar por uma voz misteriosa. Nessa estranha moradia no centro da Cidade do México, mantida sempre às escuras e isolada do resto do mundo, Montero conhece a anciã Consuelo Llorente, que lhe propõe que ele organize e dê forma literária às memórias do seu falecido marido, o General Llorente. Uma das condições é que Montero deverá residir neste casarão, que é um universo totalmente à parte do seu contexto urbano e moderno – condição que Montero aceita imediatamente, após conhecer a bela e jovem sobrinha de Consuelo, Aura. Confinado na mansão da rua Donceles, Montero passa a presenciar estranhos fatos envolvendo Consuelo e Aura, por quem se apaixona. Sons e visões ambíguas se misturam à realidade e Montero se vê cada vez mais envolvido com Aura; avançando na leitura das memórias do General Llorente, ele acaba por reconhecer a si mesmo em uma antiga fotografia do biografado, descobrindo, ao mesmo tempo, que Aura e Consuelo são a mesma pessoa – a jovem sendo uma espécie de emanção imagética sobrenatural criada por meio de feitiçaria. Montero, assim, torna-se uma espécie de prisioneiro deste pesadelo erótico e sobrenatural – permanecendo, de certa forma, a dúvida se ele é uma vítima da bruxaria de Consuelo ou se ele sempre foi uma reencarnação do General.

Na novela de Fuentes as imagens são elementos presentes em vários momentos, caracterizando o ambiente em que a velha Consuelo vive a sua semi prostração centenária, como quando ela é vista por Montero ajoelhada em intensa atitude de prece:

Você imagina o roçar contínuo da lã tosca sobre a pele, até que ela levanta os punhos e segura o ar sem forças, como se lutasse numa batalha contra as imagens que, ao aproximar-se, você começa a distinguir: Cristo, Maria, São Sebastião, o Arcanjo Miguel, os demônios sorridentes nesta iconografia da dor e da cólera – sorridentes porque, na velha gravura iluminada pelas lâmpadas, enfiam os tridentes na pele dos condenados, esvaziam caldeirões de água fervendo, violam as mulheres, embriagam-se, gozam da liberdade vedada aos santos. Você se aproxima dessa imagem central, rodeada por lágrimas da Mater Dolorosa, das vísceras conservadas em frascos de álcool, dos corações de prata [...] (FUENTES, 2015, p. 29).



A figura de Consuelo é assim caracterizada em meio a essas imagens de religião e horror – incluindo as incongruentes “vísceras conservadas em frascos de álcool” – como se o seu domínio fosse, precisamente, o das imagens, este domínio sobre o qual o gênero fantástico, como demonstra Calvino, tão extensamente se debruçou. Carlos Fuentes afirmou, certa vez, que escreveu *Aura* para contribuir com a extensa tradição das bruxas literárias (FUENTES, 1983, p. 536); no entanto, como afirma Lanin Gyurko, a arte do escritor mexicano não se caracteriza apenas pela intertextualidade, mas também pela *intervisualidade* (GYURKO, 1984, p. 45), apresentando influência não apenas da tradição literária anterior, mas também de outras fontes culturais ligadas a mídias visuais, incluindo o cinema e as artes visuais.

Segundo o próprio Fuentes, em uma carta datada de 1968 a Gloria Durán (*in* DURÁN, 1976, p. 209-210), a “obsessão” com o tema de *Aura* teria surgido aos sete anos de idade, depois de visitar o Castelo de Chapultepec, na Cidade do México, onde ele teria visto o retrato da jovem Carlota da Bélgica (fig. 1), que foi Imperatriz do México de 1864 a 1867, consorte do Imperador Maximiliano de Habsburgo-Lorena na breve e trágica aventura imperial apoiada por Napoleão III e pelos conservadores mexicanos contra o governo liberal do presidente Benito Juárez. Algum tempo depois, Fuentes teria visto a fotografia da mesma mulher, agora velha e morta, com um toucado de menina (fig. 2), e da comparação entre as duas imagens surgiu a inspiração para a duplicidade central na novela *Aura*: “Las dos Carlotas: Aura y Consuelo” (FUENTES *in* DURÁN, 1976, p. 210). Dessas duas imagens, portanto – uma pintura e uma fotografia –, é que teria surgido a ideia da ambiguidade etária possibilitada pela feitiçaria de Consuelo, que se apresenta duplicada, rejuvenescida, na figura sedutora de Aura. Além disso, a ligação com a figura histórica de Carlota da Bélgica é significativa para a literatura de Fuentes: não apenas Carlota surge como aparição fantasmagórica no conto “Tlactocatzine, el jardín de Flandes”,



Fig. 1. Albert Gräfle, *Retrato de Carlota da Bélgica, Imperatriz do México*, 1865. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Cidade do México.

incluído no primeiro livro publicado de Fuentes, *Los días enmascarados*, de 1954, como o falecido General Llorente, o marido de Consuelo, teria lutado como soldado do Império Mexicano, ligando as duas narrativas ao momento histórico daquela desastrosa intervenção francesa que culminou com a proclamação, artificial e antipatriótica, de um império com um soberano importado da Europa.

Outra fonte para a construção de *Aura*, ainda segundo o próprio Fuentes, foi o cinema: como ele afirma no artigo “On reading and writing myself: how I wrote *Aura*”, de 1983, uma influência cinematográfica decisiva foi o filme de 1953 *Ugetsu Monogatari* (traduzido em português como *Contos da lua vaga*), do grande cineasta japonês Kenji Mizoguchi. A lembrança que Fuentes faz do filme, como dos contos de Ueda Akinari do século XVIII que o inspiraram, é no mínimo curiosa, já que o escritor mexicano inclui numerosos elementos narrativos que simplesmente não estão presentes nem nos contos, nem no filme. No enredo central do filme, que se passa em meio a uma violenta guerra civil, o ambicioso oleiro Genjuro parte de seu humilde vilarejo para uma cidade maior com o objetivo de vender os seus objetos



Fig. 2. Retrato *post mortem* de Carlota da Bélgica, 1927.

de cerâmica, deixando sua esposa Miyagi e seu filho à própria sorte, apesar dos insistentes pedidos da mulher para que ele não embarque na perigosa aventura. Na cidade, Genjuro obtém grande sucesso na venda de suas cerâmicas e é procurado por uma jovem aristocrata – de presença quase sobrenatural, pelas suas vestes e pela elegância cerimoniosa do andar – acompanhada de uma velha criada. Essa jovem é a senhora Wakasa, que, segundo comunica a criada, deseja adquirir vários dos objetos vendidos por Genjuro, que deverá entregá-los na mansão Kutsuki, nos arredores da cidade. É curioso notar que, no filme, a senhora Wakasa quase não fala: quase toda a comunicação é feita pela velha criada, como se apenas ela fosse capaz de estabelecer uma conexão com o mundo dos vivos – pois, como se descobrirá, tratam-se de *yōkai*, termo que designa toda uma classe de criaturas sobrenaturais, que inclui os espíritos inquietos que atormentam os vivos. Ao chegar à grande e luxuosa moradia, Genjuro é seduzido pela senhora Wakasa e convencido a casar-se com ela. O ambicioso oleiro vê-se então em uma espécie de sonho de prazer e luxo, esquecendo-se da esposa abandonada; ao voltar à cidade em certa ocasião, no entanto, depara-se com um sacerdote que percebe que Genjuro está enfeitiçado por espíritos, realizando então um

procedimento de exorcismo para salvar a sua vida. Retornando à mansão Kitsuki, Genjuro confessa ser casado e comunica que deseja retornar ao seu lar; confrontado pela senhora Wakasa e pela criada – que admitem então estarem mortas –, revela-se que seu corpo está coberto de inscrições budistas, que impedem que estes espíritos possam tocá-lo (fig. 3). Em desespero, Genjuro desvencilha-se dos espíritos e desmaia no pátio da mansão; quando acorda, esta está em ruínas. Ele retorna, então, ao seu lar, onde é recebido por sua família; ao acordar na manhã seguinte, no entanto, descobre que na realidade Miyagi está morta, mas que seu espírito esperou por ele e levou o filho, ainda vivo, para a sua companhia.

A versão relatada por Fuentes é totalmente outra – ele fala, por exemplo, que a esposa se suicidou e que ele se comunica com ela através de uma velha, coisa que não ocorre nem no filme e nem nos contos de Ueda Akinari (FUENTES, 1983, p. 535). No entanto, apesar da curiosa confusão de Fuentes – que não merece, aqui, uma investigação mais aprofundada –, o que é mais significativo é o que o escritor *não fala* sobre o filme: além de algumas conexões mais evidentes entre *Ugetsu Monogatari* e *Aura* – como a presença de uma assombração dupla, formada por uma mulher jovem e uma mulher velha, a casa luxuosa de características fantasmagóricas e a presença feminina sobrenatural que busca apoderar-se de uma figura masculina –, no filme de Mizoguchi há o elemento da *escrita* como o fator que se contrapõe à maléfica influência sobrenatural das aparições fantasmagóricas. Esse aspecto do filme coloca em jogo, assim, os poderes da escrita contra a dimensão fantástica que ameaça o mundo real, que é um dos aspectos sutis, porém decisivos, do enredo de *Aura*, e que se manifesta em outro produto cinematográfico que, aparentemente, também faz parte do rol de influências sobre Carlos Fuentes.

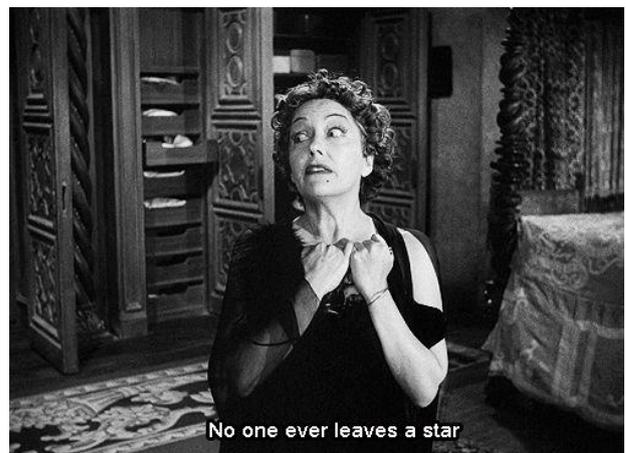


Fig. 4. Billy Wilder, *Sunset Boulevard*, 1950, 01:50:30.



Fig. 3. Kenji Mizoguchi, *Ugetsu monogatari*, 1953, 01:17:53.



Não citada por Fuentes, mas objeto da pesquisa de Lanin Gyurko, é a influência do famoso filme *Sunset Boulevard*, dirigido por Billy Wilder. Nesta película de 1950, a personagem Norma Desmond é uma atriz esquecida de Hollywood cuja carreira no cinema mudo não resistiu à chegada do som, incapaz de seguir em frente e aceitar que envelheceu. Para Gyurko, as tentativas desesperadas de Norma para recuperar sua juventude assemelham-se muito à motivação central da personagem Consuelo de *Aura* – a de manter eternamente sua beleza e juventude. Na sua busca pela juventude eterna, essas figuras femininas assumem características míticas: “Just as Norma is evoked in terms of both the Hollywood goddess and the terrifying women of antiquity, such as Medusa, so also is Consuelo, the protagonist of Fuentes’ *Aura*, imbued with a mythic dimension” (GYURKO, 1984, p. 47-48). Em relação a essas personagens de caráter mítico, as figuras masculinas assumem o lugar da vítima sacrificial, cada um com sua função: Felipe Montero para assegurar o retorno do General Llorente, e Joe Gillis para manter vivas as ilusões de Norma Desmond. Norma e Consuelo se recusam a morrer e têm o passado como seu único presente; são obcecadas por si mesmas e necessitam de adoradores. Tanto Felipe Montero como Joe Gillis entregam-se a uma figura feminina mais velha que irá guiá-los e dominá-los física, emocional e espiritualmente: “Thus Gillis clings to Norma, just as Felipe swears fealty to Consuelo” (GYURKO, 1984, p. 53).

Além disso, ambos os personagens masculinos trabalham com manuscritos, que, se considerados atentamente, representam o destino de cada personagem: para Montero, dar continuidade à história de Llorente; para Gillis, reencenar o sacrifício de João Batista no enredo do episódio bíblico de Salomé, cuja adaptação cinematográfica Norma acredita ser a grande chance de seu retorno às telas. Interessante pontuar que, até finalmente serem sacrificados – Felipe espiritualmente e Gillis após levar três tiros disparados por Norma –, os personagens masculinos sempre têm oportunidades de escapar, mas escolhem entregar-se. Eles tentam se afastar e protestar contra o comportamento de suas empregadoras, mas, sendo de natureza fraca, são facilmente convencidos e reduzidos a meros prisioneiros, vítimas de sua própria passividade. Nos dois casos há uma tentativa do protagonista masculino de recuperar sua individualidade – Gillis com sua tentativa de deixar Norma, que afirma, sintomaticamente, momentos antes de matá-lo, “No one ever leaves a star” (fig. 4); e Montero buscando preservar sua identidade contando os pertences de sua mala; entretanto, nos dois casos, já é tarde demais. Mesmo assim, a devoção para com estas figuras femininas dominadoras é tanta que ambos voltam dos mortos para continuar a adorá-las: Montero convertido no falecido General Llorente, e Gillis com a própria narrativa *post mortem* de sua história. Por fim, Norma consegue



voltar para as câmeras – na realidade em uma filmagem encenada, no momento em que está sendo presa –, assim como Consuelo obtém seu domínio definitivo sobre Montero. As duas obras são encenadas em um cenário ilusório, com mulheres presas em seus mundos particulares, fazendo o que for preciso para obter seu triunfo.

Além disso, as próprias formas narrativas da novela e da obra cinematográfica se relacionam. Tanto Gillis quanto Montero têm a sua história narrada de uma posição incomum, que coloca em dúvida as suas identidades: Gillis a partir da insólita perspectiva do seu próprio pós-morte, a partir do seu cadáver boiando em uma piscina, e Montero a partir da narrativa verbal na segunda pessoa que se dirige diretamente ao leitor, repleta de afirmações no presente – “você lê”, “você apanha seu porta-fólio” (FUENTES, 2015, p. 9-10) – e no futuro – “você viverá esse dia”, “você ficará surpreso” (FUENTES, 2015, p. 11) –, o que enfatiza a sensação de que a voz narrativa materializa, *para quem lê*, o procedimento encantatório de Consuelo sobre Montero. Em *Sunset Boulevard*, a narrativa é conduzida pela fala amigável e bem-humorada de Gillis, o roteirista e, portanto, o proprietário da palavra, do texto, que será destruído pela diva mítica que é Norma Desmond. Como nota J. W. T Mitchell em *Picture Theory* (1994), *Sunset Boulevard* alegoriza as relações conflituosas entre a imagem e o texto: Norma Desmond é a representante de um mundo em dissolução, no qual a imagem reinava absoluta – o mundo do filme mudo –, agora destruído pelo filme falado, sugerindo que esse novo universo das *talking pictures* não escapa, no entanto, da mão morta do passado, que jamais permitirá que esse universo, supostamente controlado pelo texto, escape das garras míticas da imagem (MITCHELL, 1994, p. 101). Analogamente, Felipe Montero é historiador: seu *métier* é o do texto, da palavra, e ironicamente será o próprio texto – os escritos do General Llorente – que funcionará como a ratoeira que o atrai para o encantamento criado pela emanção imagética de Consuelo encarnada na figura da jovem e sedutora Aura.

Sobre a peculiar forma narrativa de *Aura*, com o uso da segunda pessoa – “Lees ese anuncio [...]” é, no original, a frase que inicia a novela, implicando o uso do “tu” –, Fuentes afirmou em entrevista de 1977: “Es el ‘tu’ más completo del mundo, es el ‘tu’ del quien tiene el libro en sus manos. Es el tu del espectador que está viendo *Las meninas*. [...] Esto lo inventó Velásquez” (FUENTES, 1977, 1:13:55-1:14:30). Ao colocar o leitor “dentro” da novela, Fuentes afirma empregar um recurso oriundo das artes visuais, derivado da experiência do observador diante do célebre quadro *Las meninas* (fig. 5), que representa vários personagens

da corte espanhola – incluindo o próprio pintor, postado como se estivesse pintando um quadro do qual só vemos a parte posterior – em uma situação de suspensão solene. Um espelho no fundo do quadro revela que estes personagens estão diante do rei e da rainha, que estão, portanto, *fora* do quadro, no mesmo espaço do espectador, colocando-o ao lado – ou no lugar? – dos soberanos. Essa peculiar situação do observador diante do quadro de Velásquez é um motivo recorrente na obra de Fuentes: citada na entrevista de 1977, ela retorna em *Viendo visiones*, seu grande volume sobre as artes visuais, publicado em 2003, gerando várias indagações sobre o *eu* que vê o quadro:



Fig. 5. Diego Velásquez, *Las meninas*, 1653. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Y yo mismo, ¿estoy recibiendo una pintura que sale hacia mí, o estoy entrando, por la doble vía de mi presencia y de las miradas que me dirigen todos los habitantes del cuadro, sobre todo la del pintor que lo ejecuta, al espacio pictórico propuesto, simultáneamente, por Velázquez en el acto de pintar, y por Velázquez como uno más de los personajes que me miran, por los personajes y por mí mismo en el acto de mirar el cuadro? En todo caso, como lo observó Ortega y Gasset, *Las meninas* establece una doble dinámica. Somos invitados a entrar a la pintura, pero también invitamos a la pintura para que salga de sí misma y se encamine hacia nosotros. La pintura existe porque la miramos. ¿También nosotros existimos sólo porque la pintura, a su vez, nos dirige su mirada? La pintura nos crea en el instante en que nosotros la miramos. La pintura recompensa nuestra mirada: la crea (FUENTES, 2003, p. 21).

Transportando as reflexões de Fuentes sobre o quadro de Velásquez para a sua própria obra literária, pode-se dizer que o *tu* em *Aura* emprega a mesma estratégia diante do receptor da obra: o leitor é como que forçado a fazer parte da história, submetendo-se, junto com Felipe Montero, aos encantos da jovem, ao feitiço de Consuelo; o texto é, nesse sentido, ele próprio uma fórmula encantatória, determinando os sentimentos e reações do leitor. Seguindo o raciocínio de Fuentes sobre *Las meninas*, se o texto de *Aura* existe porque nós, leitores, o lemos, ao mesmo tempo o texto também *cria o leitor* – cria esse momento em que somos magicamente



transformados em Felipe Montero, vítimas – vítimas complacentes e fascinadas – dos procedimentos sobrenaturais de Consuelo Llorente. Não importa muito de quem é a voz narrativa de *Aura*, se quem nos “fala” é Consuelo, Carlos Fuentes ou uma consciência sobrenatural e superior: o que importa é, precisamente, o *efeito* criado na recepção da obra, que, segundo o próprio Fuentes, surge da pintura de Velásquez, e que é, portanto, na sua origem, um *efeito de imagem*. Efeito esse que, na novela de Fuentes, implica na *transgressão dos limites* de que fala Rosalba Campra em sua definição do fantástico:

[...] la trasgresión, al mezclar o invertir los términos en oposición, desbarata las coordenadas primordiales del individuo en condiciones de enunciarse en cuanto tal. [...] El yo se desdobra, o se desliza a otros soportes materiales, anulando la identidad personal; el tiempo pierde su direccionalidad irreversible, por lo que pasado, presente y futuro se desplazan, se reiteran, se engloban unos a otros; el espacio se disloca, borrando o intensificando las distancias. Los límites de tiempos, espacios e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin solución, o cuya solución puede preverse catastrófica. (CAMPRA, 2008, p. 34).

Aura, assim, encena a transgressão dos limites temporais entre a velhice e a juventude, entre o natural e o sobrenatural, entre Felipe Montero e a sua própria imagem materializada na fotografia do General Llorente, em que ele se reconhece – assim como a transgressão mais radical, em termos da relação entre a obra e o seu receptor, entre o “eu” de Montero e o “eu” do leitor, ambos envolvidos, enredados, em uma situação narrativa na qual o aspecto racional, ligado ao texto, encarnado no personagem do historiador, é ameaçado pelo passado mítico esobrenatural representado pela figura mitologizante de Aura/Consuelo. E esta transgressão é efetuada através de um uso peculiar da linguagem, configurando o fantástico contemporâneo, segundo Mery Erdal Jordan, como *fantástico de linguagem*, que coloca em relevo a autoconsciência da sua textualidade, “[...] manteniendo un delicado equilibrio entre su inherente necesidad de configurar mundo y la ya ineludible auto-conciencia textual” (ERDAL JORDAN, 1998, p. 38). Em *Aura*, a forma encantatória da linguagem representa, assim, a falência da própria escrita e do *logos* a ela associado diante da *imagem* sobrenatural, mitológica, gerada por Consuelo.

Esse aspecto mitológico de Consuelo, já presente no rol de suas antecessoras na imagem, como a senhora Wakasa e Norma Desmond, tem ainda uma outra possível influência derivada das religiões mesoamericanas, em que as deusas femininas aparecem como força simultaneamente destrutiva e criativa. A presença da mitologia pré-colombiana em *Aura* foi estudada por Marlen Calvo Oviedo, que analisa o conto a partir de suas relações com o



sincretismo religioso entre o catolicismo e as religiões mesoamericanas, entendidos como matrizes culturais não opostas, mas complementares. Calvo Oviedo traz à tona as similaridades de Consuelo com a deusa asteca Coatlicue – cujo nome pode ser traduzido como “a da saia de serpentes” –, que, segundo a narrativa mitológica, gerou seu filho Huitzilopochtli, futuro deus da guerra, sem ter tido relações sexuais. Os seus outros filhos, os Centzon Huitznahua (“os quatrocentos rodeados de espinhos”) e Coyolxauhqui ficam ofendidos com a gravidez da mãe e decidem matá-la. Da cabeça decepada de Coatlicue nasce Huitzilopochtli, plenamente armado, e derrota os seus irmãos (MILLER; TAUBE, p. 94). Coatlicue, assim, é deusa simultaneamente da vida e da morte, e na análise de Calvo Oviedo ela compartilha características com a Virgem Maria, mãe de Jesus, deus do cristianismo, ambas mães virgens de uma divindade. No sincretismo religioso operado no México, a Virgem Maria passa a compartilhar elementos com Coatlicue, assumindo a dimensão da dualidade vida-morte, e é essa dualidade que vemos encarnada na Consuelo de Carlos Fuentes. Calvo Oviedo menciona ainda o termo *Tonantzin* (“mãezinha”), aplicado a diferentes divindades femininas que têm relação com a maternidade, como Coatlicue, Chihuacoatl, Chalchiuhtlicue, dentre outras (CALVO OVIEDO, 2009, p. 63-64). A dualidade de Aura e Consuelo também é relacionada com a deusa Coatlicue, posto que elas são o reflexo uma da outra, encarnando, ao mesmo tempo, a juventude e a velhice:

señora de la dualidade, alrededor de su cuerpo lleva una serpiente de doble cara, una que mira hacia atrás y otra hacia delante, Aura / Consuelo, como lo dual, lo doble, también posee esa cualidad pues como joven mira hacia adelante y como vieja, como Consuelo, mira hacia atrás, es un solo ser con dos caras, la de la joven Aura y la de la vieja Consuelo (CALVO OVIEDO, 2009, p. 65).

Marlen Calvo Oviedo refere-se, aqui, à famosa e perturbadora imagem de Coatlicue presente no Museu Nacional de Antropologia da Cidade do México (fig. 6), cuja cabeça e membros decepados são representados como serpentes – tradicional representação do sangue que jorra das vítimas sacrificais. Nessa colossal escultura de quase três



Fig. 6. *Coatlicue*, c. 1325-1521 (detalhe do rosto e do colar formado por mãos e corações humanos). Museo Nacional de Antropología, Cidade do México.

toneladas, as duas serpentes que saem do seu pescoço se unem no centro, formando uma figuração ambígua, que pode ser vista tanto como duas cabeças de serpente quanto como um único rosto monstruoso. Além disso, a estátua de Coatlicue carrega um colar de corações em seu pescoço, que pode relacionar-se com o frasco de corações preservados no altar de Consuelo: Fuentes introduz a imagem, que compõe o cenário do quarto de Consuelo, de maneira gradual, referindo-se primeiro aos “corações de prata”, depois a “vísceras conservadas em frascos de álcool” e finalmente a “Aura, encerrada como um espelho, como um ícone a mais dessa parede religiosa, coalhada de oferendas, corações preservados, demônios e santos imaginários” (FUENTES, 2015, p. 14, 29, 49). A estátua de Coatlicue é objeto da atenção de Fuentes em vários momentos no volume *Viendo visiones* (2003), que reúne vários dos seus escritos sobre as artes visuais. Em um dos trechos, ele aborda esta obra da arte pré-colombiana relacionando-a à concepção ritual do tempo e da história:

La Coatlicue cuadrada, decapitada, con su guirnalda de calaveras, su falda de serpientes, sus manos abiertas y laceradas, quiere ser impenetrable: monolítica. Como todos los dioses del panteón azteca, ha sido creada a imagen y semejanza de lo desconocido, y sus elementos decorativos, si separadamente pueden ser llamados calaveras, serpientes, manos, en verdad se funden en una composición de lo desconocido. Vistos en su conjunto, ya no quieren ser nombrados. La Coatlicue es el símbolo de una cultura ritual: una cultura de repeticiones sagradas, que excluye la renovación histórica (FUENTES, 2003, p. 352).

Na figura de Coatlicue, portanto, Fuentes vê a “imagem e semelhança” do desconhecido e a materialização de uma história que não se renova, fadada à repetição, como também é a história para Consuelo, presa à ilusão da juventude e à recuperação do General Llorente às custas do sacrifício de Felipe Montero. As personagens femininas, com suas referências



múltiplas a elementos literários e religiosos, são mais complexas, mas o “sacrificado” também pode ser visto pela perspectiva de Calvo Oviedo. O personagem Felipe Montero renasce através de Consuelo e entrega-se em sacrifício humano e espiritual, assim como Jesus. Outra figura da Trindade cristã, Deus Pai, o “Pai Nosso” da oração, é comparável às divindades mesoamericanas denominadas *Totahtzin* – também “nosso pai” em náuatle –, tais como Tezcatlipoca, Xochipilli ou Tlatecuhtli (CALVO OVIEDO, 2009, p. 64). Essa comparação, ou melhor, *mestiçagem* entre o cristianismo e as religiões mesoamericanas, mais sutil em *Aura*, se faz presente de forma explícita em outros escritos de Fuentes, demonstrando como ela constitui parte não apenas da concepção poética do autor, como também da sua interpretação da história mexicana. No conto “Chac Mool”, de 1954, que tem como foco a manifestação sobrenatural centrada em uma imagem escultórica que ganha vida, para desgraça de seu possuidor, o escritor mexicano estabelece, no discurso de Filiberto, o protagonista, uma comparação direta entre os dois sistemas de crença:

[...] si no fuera mexicano, no adoraría a Cristo, y – No, mira, parece evidente. Llegan los españoles y te proponen adores a un Dios, muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida?... [...] No es concebible que nuestros indios veneraran a un individuo que murió de indigestión. Pero un Dios al que no le basta que se sacrifiquen por él, sino que incluso va a que le arranquen el corazón, ¡caramba, jaque mate a Huitzilopochtli! El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. Los aspectos de caridad, amor y la otra mejilla, en cambio, son rechazados. Y todo en México es eso: hay que matar a los hombres para poder creer en ellos. (FUENTES, 2016, pos. 45-51³).

Em *Aura*, os elementos cristãos aparecem, assim, contaminados por aspectos sincréticos em que se incluem as concepções mesoamericanas: neste sincretismo de viés macabro e sobrenatural, os elementos cristãos aparecem de forma distorcida e perversa, enfatizando assim a dimensão ameaçadora do fantástico tão destacada por David Roas (cf. ROAS, 2014). A encenação pervertida dos rituais cristãos se manifesta, por exemplo, na lavagem de pés realizada por Aura antes do último banquete de Felipe, semelhante à lavagem de pés e última ceia de Jesus. Na sua repetição invertida e perversa na novela, no entanto, estes rituais encaixam-se nos conceitos pré-hispânicos do *feminino* e *masculino*, em que o homem representa a vida e o prazer, e a mulher representa a morte geradora de vida:

³ Utilizamos a abreviação “pos.” para indicar “posição” de referências em *e-books* não-paginados.

Una vez más Consuelo, Aura y Felipe encajan dentro de la visión de mundo prehispánica, esta vez de lo femenino y lo masculino, relaciones como “luz oscuridad,” ellos como luz y ellas como oscuridad, no son cualidades comunes, adjudicadas a lo femenino y lo masculino, en otros discursos o simbologías. (CALVO OVIEDO, 2009, p. 72).

Todo esse conjunto múltiplo de imagens de diferentes gêneros – incluindo pintura, fotografia, cinema e escultura – foi parte fundamental da criação e estruturação de *Aura*, demonstrando as afiliações culturais e as próprias concepções poéticas do autor. Surgida, então, deste intenso diálogo com a imagem, a novela de Fuentes foi posteriormente transportada para os domínios do visual, tanto da imagem móvel – o cinema e a animação – quanto para o registro da ilustração literária, determinando assim um segundo conjunto de imagens *depois* de *Aura*. Nestas adaptações – caso do cinema e da animação – e nas quase-adaptações que são as ilustrações – verdadeiros acréscimos interpretativos que se tornam parte da obra na edição ilustrada –, as várias questões acerca da narrativa fantástica e das relações entre o texto e a imagem ressurgem de maneira renovada, proporcionando novos pontos de vista e possibilidades interpretativas da novela de Fuentes.

A adaptação cinematográfica *La strega in amore*, de 1966, adiciona muitos elementos à novela de forma intrincada e surpreendente. Na película de Damiano Damiani, o protagonista Sergio Logan, depois de avistar por algumas vezes uma senhora que parece persegui-lo, vai atrás dela para confrontá-la e acaba descobrindo o



Fig. 7. Damiano Damiani, *La strega in amore*, 1966, 1:05:15.

anúncio postado por ela sobre uma vaga de trabalho como bibliotecário. Intrigado com as exigências muito específicas do anúncio, Sergio vai até o endereço e adentra um velho *pallazzo* romano, dentro do qual a senhora Consuelo Llorente o cumprimenta pelo nome. Note-se que, ao ler o anúncio, o lugar onde o entrevistado deve ter morado é Roma, e não a França, como na obra original – primeira das várias modificações realizadas nesta adaptação italiana.

Sergio é apresentado ao local onde irá trabalhar e, quando está prestes a ir embora, Consuelo bebe algo e desmaia: é então que aparece Aura, apresentando-se como filha de Consuelo, logo conduzindo Sergio até uma estufa no pátio interno do *pallazzo*, onde eles dão



um primeiro beijo. Na sequência do longa-metragem, Sergio é apresentado ao atual bibliotecário, o estranho e instável Fabrizio, aparentemente também o atual amante de Aura. O protagonista se vê enredado nessa trama de relações instáveis e doentias entre Aura, Fabrizio e Consuelo, a quem presencia fazendo movimentos ritualísticos diante de um altar; envolvendo-se em uma luta física com Fabrizio, acaba por matá-lo. Consuelo e Aura o convencem a não ligar para a polícia e a livrar-se do corpo, em uma cena que enfatiza a duplicidade das duas mulheres, como se uma fosse o espelho da outra – um espelho estranhamente invertido: através da manipulação da luz, Damiani estabelece a equiparação entre uma Consuelo sombria, contra a luz, e uma Aura iluminada sobre um fundo escuro (fig. 7).

Sergio permanece na casa, como combinado para a sua admissão ao serviço e também pela sua situação de cúmplice de um crime; durante o jantar, em que Aura e Consuelo novamente se comportam de maneira especular – em uma cena idêntica à descrita no livro –, ele se depara com danças ritualísticas das duas mulheres e termina o primeiro dia tendo relações sexuais com Aura. No segundo dia, Sergio tenta convencer Aura a sair da casa com ele depois de ver Consuelo maltratando um gato; a cena termina com Sergio batendo em Aura, trancando-se com ela em um cômodo e ela transformando-se em Consuelo diante dele, ato que o enlouquece e o leva a isolar-se na estufa durante uma noite de chuva. Seduzido e enfeitiçado novamente por Aura, Sergio retorna à casa onde permanece, aparentemente, por meses, período no qual Aura desaparece, deixando-o entregue ao isolamento e ao desespero, passando a comportar-se como o antigo bibliotecário, Fabrizio. Ele tenta, então, forçar Consuelo a tomar a bebida misteriosa para transformar-se em Aura, e logo depois lê uma carta – inexistente na obra original – com as últimas palavras do General Llorente, que parece aterrorizado com a transformação de sua esposa.

O filme termina com Sergio encontrando Aura na biblioteca com outro homem, exatamente da mesma forma que aconteceu com ele, agora na perspectiva de Fabrizio. Mas, ao invés de ceder aos encantos da jovem, e decidido a não morrer, Sergio amarra Consuelo no portão da mansão e, juntando pedaços de madeira deixados ao acaso na rua, faz uma fogueira e atea fogo à velha senhora – que recupera, na última cena, a aparência jovem e atraente de Aura, em meio às chamas.



Figs. 8 e 9. Damiano Damiani, *La strega in amore*, 1966, 0:24:46 e 1:17:21.

O final de *La strega in amore* aponta para uma interpretação da novela de Fuentes mais ligada a construções históricas românticas acerca da bruxa medieval, que, como em um julgamento inquisitorial, acaba sendo queimada em uma fogueira. Damiano Damiani, assim, associa *Aura* ao livro *A feiticeira*, de Jules Michelet, presente na obra de Fuentes na epígrafe que abre a novela, e que inspirou vários estudos que buscam associar o estudo do historiador francês à novela gótica de 1962. Outros elementos mais sutis, no entanto, apontam para alguns dos elementos que perpassam essa série de imagens ao redor de *Aura*, como é o caso das numerosas estátuas que decoram o *pallazzo* romano em que vive a Consuelo do filme. Há uma verdadeira insistência, ao longo do filme, em caracterizar a moradia de Consuelo como um lugar repleto de estátuas – de *imagens*, portanto – colocadas em nichos e pedestais, quase como se o *pallazzo* fosse um museu (fig. 8).

Em contraposição, no entanto, a biblioteca de Consuelo é marcada pela desordem e pelo desleixo, causadas pela negligência do antigo bibliotecário, Fabrizio: veem-se os livros empilhados de forma caótica, papéis pelo chão, teias de aranha, cortinas arruinadas, e a própria forma arquitetônica da biblioteca é assimétrica, desordenada (fig. 9). É como se, sob o império de Consuelo, os elementos ligados à dimensão da imagem – as obras escultóricas – fossem dominantes sobre a dimensão do texto e do *logos*, representada pela biblioteca e pelos livros, deixados à própria sorte, vítimas da decadência e do desleixo.

A instigante história de *Aura* também foi objeto de adaptações realizadas no ambiente universitário, como é o caso da animação *Los ojos del deseo*, de 2010. Dirigida e realizada inteiramente por Yazmín Sánchez Martínez e Humberto Isaías Garrido Díaz no âmbito do Curso de Licenciatura em Artes Plásticas da Universidad Veracruzana de Xalapa, México, a animação interpreta o conto de forma mais fiel, ainda que de maneira mais breve. As passagens do diário de Llorente sobre Consuelo são inseridas logo no início, através de *flashbacks* recorrentes, e são retomadas no final, junto das velhas fotografias. As folhas do diário aparecem tanto visualmente como narradas através da voz em *off*, o que coloca o próprio General Llorente

como uma espécie de conarrador da história, esclarecendo vários elementos do passado de Consuelo e demonstrando a força do seu amor por ela.

Essa espécie de conarrativa estabelecida pela voz em *off* do General Llorente estabelece um diferencial marcante da animação com relação ao livro: roteiro e direção constroem cenas de amor entre Aura e Montero muito mais românticas do que na obra literária. Enquanto na narrativa escrita cria-se um clima de pesadelo opressivo, na narrativa animada cria-se uma sensação – ainda que obscura – de amor atemporal. Essa sensação pode se dever principalmente ao estilo em que a animação é realizada, lembrando muito o *anime* – estilo japonês de animação –, que, dentre outros temas, aborda com frequência o amor e o romance. O desenho animado, assim, reinterpreta *Aura* dentro de uma forma cultural cristalizada, agregando à narrativa de Fuentes aspectos inerentes aos *animes*, como o tema do amor romântico e a própria forma narrativa: nas cenas de *Los ojos del deseo*, a narrativa visual se estabelece tanto a partir do ponto de vista de Felipe quanto com tomadas mais distantes, como se as cenas fossem vistas da perspectiva mais neutra da terceira pessoa – aspecto dominante na narrativa visual dos *animes*.

Essa ênfase na dimensão romântica do amor entre Montero e Aura/Consuelo – preservando, no entanto, os seus perturbadores aspectos sobrenaturais – demonstra uma das peculiaridades das adaptações, tal como analisadas por Linda Hutcheon em seu *Uma teoria da adaptação*:

Como transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis, a adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções (HUTCHEON, 2011, p. 61).



Figs. 10 e 11. Yazmín Sánchez Martínez e Humberto Isaías Garrido Días, *Los ojos del deseo*, 2010, 00:06:51 e 00:07:21.

Assim, *Los ojos del deseo* incorpora ao enredo original de Fuentes um dos aspectos convencionais recorrentes das narrativas do *anime* japonês, que é a mítica do amor eterno,

construído, na narrativa da animação, tanto através do diário do General Llorente quanto pelas cenas que enfatizam a progressiva união carnal e espiritual entre Montero e Aura/Consuelo. Na animação, os escritos do General Llorente aparecem de maneira recorrente, tanto como elemento narrativo, em *flash-backs*, quanto como elemento propriamente visual (figs. 10 e 11), de forma que a representação visual da escrita, a sua materialidade de documento, é enfatizada, tornando-se um dos elementos centrais para a identificação de Montero com o falecido marido de Consuelo – ou, talvez, para o seu reencontro consigo mesmo. A união entre a materialidade da escrita e sua representação visual, aqui, reforça ainda mais a temática do amor eterno que permeia a animação, articulando-a de maneira ainda mais insistente aos temas românticos dos *animes*.

Outras interpretações visuais da novela de Fuentes são as ilustrações literárias, que estendem o material textual para a dimensão gráfica dentro da própria materialidade do livro. A ilustração literária estabelece um tipo de relação específica com o texto de origem, criando uma interpretação do texto, selecionando alguns dos seus aspectos em detrimento de outros e estabelecendo possíveis afastamentos e diferenças com relação ao material literário, assim como as adaptações filmicas; por outro lado, na ilustração é enfatizada a dimensão do *diálogo* entre os dois meios expressivos, o texto e a imagem, materializados no mesmo suporte físico (o livro ilustrado) e apresentando-se, portanto, de forma simultânea e complementar ao leitor-espectador.

Foi forçando os limites deste diálogo que o artista hispano-americano Vicente Rojo realizou as ilustrações para a edição comemorativa dos cinquenta anos de *Aura*, publicada pela Ediciones Era em 2012. Nascido na Espanha em 1932, Rojo mudou-se em 1949 para o México, onde se tornaria uma personalidade decisiva nos campos do *design* gráfico, da pintura e da editoração de livros, responsável, junto com outros artistas e profissionais, pela renovação da linguagem visual no campo editorial mexicano e pela inserção de novas propostas e debates no campo artístico entre as décadas de 1950 e 1960 (MEDINA; GARZA, 2015, p. 7). A sua obra *Artefacto*, de 1969, consistia em um mostruário de livros que exibia, ao invés de livros, pequenos quadros abstratos pintados por Rojo, que mimetizavam o formato de livros de bolso: trata-se de uma obra que coloca em questão, assim, as proximidades e diferenças entre o

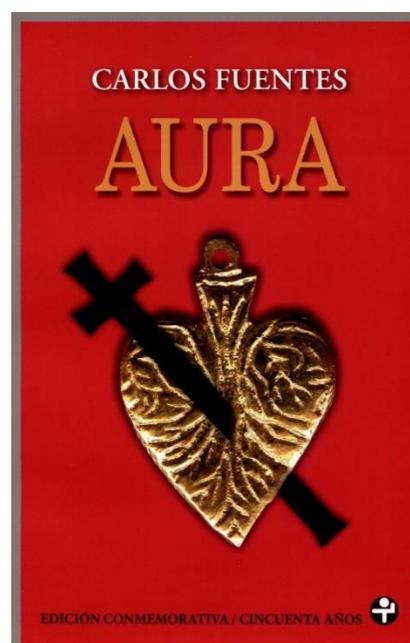


Fig. 12. Vicente Rojo, capa de *Aura*, 2012.

universo do objeto múltiplo – e em última análise comercial – que é o livro impresso e o objeto artístico, único e irrepetível, que é a pintura, trazendo consigo também as discussões sobre a natureza do objeto artístico e suas relações com a abstração, presentes na arte *pop* estadunidense de Roy Lichtenstein, Jasper Johns e Claes Oldenburg (MEDINA; GARZA, 2015, p. 7). São precisamente estas relações entre o objeto do dia-a-dia e sua conformação como objeto artístico, trazendo consigo questões formais ligadas à abstração, que se fazem presentes nas enigmáticas e lacônicas ilustrações realizadas para *Aura*. Neste diálogo, aliás, cabe notar que o artista se sente especialmente à vontade: Rojo e Fuentes pertenceram ao mesmo círculo de amizades e de produção artística, que inclui ainda a colaboração entre Rojo e Octavio Paz – outro intelectual muito próximo de Fuentes – na produção das poesias-objeto de *Discos visuales* (1968), na editoração, promovida por Paz, do *Livro-maleta* de Marcel Duchamp e na editoração gráfica da revista *Plural* (1971-1976), criada por Fuentes e Paz; em 2013, Rojo foi curador da mostra fotográfica *Carlos Fuentes. Él mismo*, realizada em memória do escritor no prestigioso Palacio de Bellas Artes, na Cidade do México.



Fig. 13. Vicente Rojo, ilustração para *Aura*, 2012, p. 2.

Na sua interpretação visual de *Aura*, Rojo trabalha com a colagem de elementos objetuais e elementos gráficos, como se anuncia já na capa, que apresenta uma medalhinha dourada em forma de coração – elemento presente na cultura religiosa do México, em que é comum ver grandes conjuntos de medalhinhas douradas ou prateadas de diferentes formatos exibidos em determinados locais dentro de igrejas, colocados à maneira de ex-votos, ou seja, em sinal de gratidão por graças alcançadas – que é como que perfurada por uma cruz negra. Nas ilustrações, Rojo emprega a forma destas medalhinhas – referidas no texto como *corazones de plata* ou, na sua forma mais usual, como *milagros de plata* – para construir figurações simplificadas de elementos isolados, como é o caso do grande olho que abre a narrativa (fig. 13) – impondo, assim, a primazia do olhar como aspecto central dentro da estrutura narrativa do texto. O interior do olho é preenchido com a textura de uma renda: o elemento “real” (possivelmente obtido através de reproduções fotográficas, recortadas e coladas) que se contrapõe às formas sintéticas, gráficas, em preto e vermelho.

O uso da renda como um elemento ambigualmente real remete ao passado e à velhice de Consuelo: no primeiro contato físico entre ela e Montero, a renda surge como um elemento de mediação e afastamento, com a mão da idosa “que, afinal, toca na sua com uns dedos sem calor que se detêm longo tempo sobre sua palma úmida, viram-na e aproximam seus dedos abertos da almofada de rendas que você toca para afastar sua



Fig. 14. Vicente Rojo, ilustração para *Aura*, 2012, p. 6-7.

mão da outra” (FUENTES, 2015, p. 15). Consuelo ainda é descrita como “Agasalhada, entrincheirada nas almofadas de renda, você se aproxima da figura imóvel, de seus olhos cerrados atrás das pálpebras caídas, enrugadas, esbranquiçadas” (FUENTES, 2015, p. 43-44). O olho criado por Rojo, associa a renda, signo visual do universo de Consuelo, da sua velhice e da presença obsessiva do passado, aos olhos de Aura, instrumento da sedução de que Montero será vítima, desde o momento em que cruza o seu olhar com Aura, logo após a insólita exigência de que ele passe a morar no casarão da rua Donceles para terminar as memórias do General Llorente:

A jovem mantém os olhos fechados, as mãos cruzadas sobre uma coxa: não olha para você. Abre os olhos pouco a pouco, como se temesse os fulgores do aposento. Afinal você poderá ver esses olhos de mar que fluem, viram espuma, voltam à calma verde, tornam a inflamar-se como uma onda: você os vê e repete para consigo mesmo que não é verdade, que são uns belos olhos verdes idênticos a todos os belos olhos verdes que você conheceu ou poderá conhecer. Entretanto, você não se engana: esses olhos fluem, transformam-se, como se lhe oferecessem uma paisagem que só você poderá adivinhar ou desejar.

– Sim. Vou morar com as senhoras. (FUENTES, 2015, p. 20).

Na ilustração de Rojo, as formas circulares da renda no interior do olho-medalha remetem, também, às ondas referidas no texto e ao seu movimento hipnótico; no entanto, é curioso – e significativo – que as únicas cores empregadas nas ilustrações de Rojo sejam o preto, o vermelho e às vezes o cinza, eliminando assim o verde, cor presente em vários dos elementos descritos em *Aura*. O artista, assim, afasta-se intencionalmente da descrição visual para estabelecer uma dimensão outra dentro do livro, efetuando um movimento simultâneo de aproximação e de afastamento com relação aos conteúdos textuais, buscando assim o limite dos diálogos estabelecidos entre o texto e a imagem. Dentre o conjunto das ilustrações de Rojo para a novela de Fuentes, assim, há imagens que estabelecem referências diretas ao texto, como a mão – na imagem, composta de uma forma recortada vermelha e de outra área criada pela textura da



Fig. 15. Vicente Rojo, ilustração para *Aura*, 2012, p. 26-27.

gradativamente de tamanho ao longo de um eixo, que resiste ao reconhecimento visual (fig. 15).

Ao longo da leitura da novela, o leitor se depara, assim, com formas progressivamente menos identificáveis, como é o caso da ilustração na página 77, em que se vê uma sobreposição de recortes de renda em vermelho e preto e preto e branco sobre um fundo monocromático vermelho (fig. 16). São figuras que podem ser vistas como silhuetas corporais extremamente simplificadas em união e enlace amoroso, o que seria sugerido pela posição da imagem em relação ao andamento da narrativa, que se encaminha, neste momento, para a união final e submissão de Montero a Consuelo/Aura; no entanto, é uma imagem que resiste a qualquer

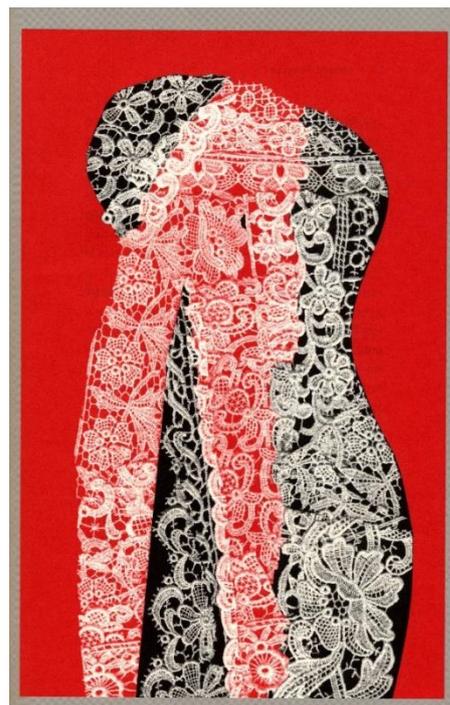


Fig. 16. Vicente Rojo, ilustração para *Aura*, 2015, p. 77.

renda –, associada às chaves do baú onde estão os escritos do General Llorente. Em outras, a decomposição formal e a inclusão de elementos enigmáticos provocam a dúvida do leitor-espectador: é o caso da mesa de jantar, em que pode-se identificar formas que aludem aos pratos e às velas junto a outras de difícil interpretação, como o elemento em vermelho no alto, ao centro da composição, assim como a bizarra forma ascendente, composta de círculos que aumentam

interpretação mais precisa e definitiva. O leitor-espectador, aqui, se vê diante de uma dúvida ainda mais inquietante do que a que é proposta por Todorov como condição para o gênero fantástico (cf. TODOROV, 2008): não se trata de não saber se o que vemos é realidade, sonho ou alucinação de uma mente doentia – motivo comum no fantástico todoroviano –, mas sim de *não saber o que vemos*. O diálogo entre o texto e a imagem, aqui, é empurrado para os seus limites: imaginamos que a imagem refere-se ao texto de alguma forma, mas não é possível identificar, com qualquer grau de precisão, o que a imagem “diz”, como ela está respondendo ao texto: o fantástico converte-se, nesse diálogo entre o texto e a imagem, em um provocador da perplexidade do leitor/espectador, levado à ausência de sentido, a uma busca infrutífera e inquietante pelos significados da imagem.

Outra adaptação visual de *Aura* são as ilustrações da edição de 2017 realizadas pela artista visual chilena Alejandra Acosta. Professora universitária e focada atualmente na área de *design* gráfico, Acosta descreve seu trabalho como possuindo um estilo experimental e diversificado, marcado pela constante busca de novas técnicas e linguagens para aprimorar o imaginário, e afirma apreciar o processo de ilustrar pela reinterpretação de texto em imagem e vice-versa (ACOSTA, 2019). Utilizando a técnica de *colagem* para constituir as composições da novela *Aura*, Alejandra apropria-se de elementos figurativos ao colocá-los em recombinações que beiram o insólito, empregando um procedimento inaugurado pelas colagens surrealistas, das quais os exemplos mais célebres são os livros-colagem de Max Ernst – referência histórica decisiva para a construção das ilustrações de Acosta para a obra de Fuentes.

Na primeira aparição de Consuelo, essas referências e influências sobressaem (fig. 17). Retratada deitada e usando uma gola de rendas, a ilustração remete à fotografia *post mortem* da imperatriz Carlota da Bélgica – já citada como grande inspiração para o processo criativo de



Fig. 17. Alejandra Acosta, ilustração para *Aura*, 2017, p. 16.

Carlos Fuentes. As mãos e o fundo da imagem contornado por plantas e pequenas flores – sempre presentes nestas ilustrações de Alejandra Acosta – representam não somente as plantas mencionadas na novela, como estabelecem a relação entre a natureza e a bruxaria, representadas

pela cor verde. Portanto, não é por acaso que Alejandra altera a cor do edredom – avermelhado na narrativa – para o tom esverdeado na imagem. O vestido verde de Aura, na novela, faz referência direta à obra *A feiticeira* de Jules Michelet, remetendo ao satanismo: “Ela se dirige diretamente à vila. Ela lembra que *verde* era a primeira palavra. Pendurado à porta de um comerciante, vê um vestido verde (cor do Príncipe do Mundo). Nela o velho vestido resplandece como novo” (MICHELET, 1976, p. 66, grifo no original). Como nota Mario Mendoza em seu artigo “*Aura* de Carlos Fuentes: un aquelarre en la calle Donceles 815”, o verde, em Michelet e Fuentes, articula-se à natureza e à sua dimensão diabólica: “El verde era (es) el color de la naturaleza, de los campos sobre los cuales se realizaba el aquelarre, y en consecuencia llegó a ser el color que evocaba la presencia de Satanás” (MENDOZA, 1989, p. 11). Por sua relação intrínseca com Aura e Consuelo, Saga, a coelha – animal que tradicionalmente representa a lua e a fertilidade –, também é vista por Mendoza sob o signo da bruxaria, como um *demonio familiar*:

Primero, es necesario destacar que la relación intrínseca entre Aura y Consuelo también está presente en Saga. El conejo tiene una directa relación con la brujería, es para la hechicera un demonio familiar y el cuerpo en el que directamente se encuentra a Satanás. (MENDOZA, 1989, p. 12).

Na ilustração-colagem de Acosta, assim, são associados elementos visuais provindos de origens diversas que estabelecem uma espécie de “inquietante arqueologia visual”, como nota Annateresa Fabris sobre os livros-colagem de Max Ernst (FABRIS, 2010, p. 156). Essa inquietação é intensificada nas ilustrações subsequentes: na cena do oratório (fig. 18), vê-se a viúva com um véu de renda que cobre seus olhos, segurando a chave que entregará a Felipe. A cena é composta tanto de elementos narrados no livro quanto de fragmentos inseridos pela artista: à direita de Consuelo, pendurados na parede, há a imagem da Virgem de Guadalupe – aparição mariana no México e símbolo maior do catolicismo mexicano – ao lado de um *Christus triumphans* – representação do Cristo típica do período românico, portando uma túnica à maneira de saia e com os dois pés sobre um apoio na cruz –, junto a um querubim dentro de uma cúpula.

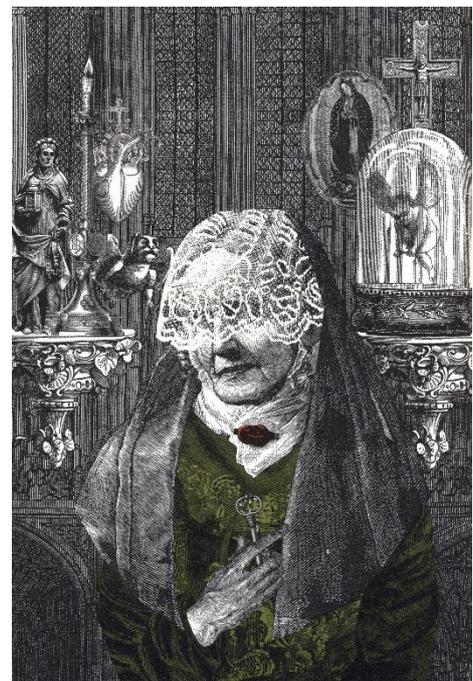


Fig. 18. Alejandra Acosta, ilustração para *Aura*, 2017, p. 32.



À sua esquerda, há uma estatueta não identificada ao lado de uma imagem anatômica de um coração e uma figura monstruosa, também de difícil identificação. Essa junção de figuras familiares com figuras não-familiares, às vezes dificilmente identificáveis, causa no leitor-espectador a sensação de estranhamento, de inquietação – característica central na teoria da literatura fantástica segundo Todorov, para quem o conceito freudiano do “inquietante” é fundamental para a teorização do gênero (TODOROV, 2004, p. 53), ainda que a definição todoroviana, excessivamente restrita – e totalmente impermeável às realizações do fantástico hispanoamericano do século XX –, exclua do fantástico “puro” as manifestações do “estranho” ou do “inquietante”. “Inquietante” é uma das traduções possíveis do termo empregado por Freud, *unheimlich*: trata-se do não-familiar, “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331).

Acosta trabalha, nas colagens, precisamente com essa familiaridade tornada estranha e inquietante: observando atentamente, percebe-se que o rosto de Consuelo nesta imagem, assim como a sua mão, são exatamente os mesmos da imagem anterior. Nas estranhas figuras que compõem o cenário Acosta refere-se às iconografias “da dor e da cólera” (FUENTES, 2015, p. 29) descritas no livro, quando Montero está à procura de Consuelo e a encontra ajoelhada no oratório, diante do insólito conjunto de imagens religiosas e diabólicas que incluem os corações de prata e as vísceras conservadas em álcool. Na associação entre elementos díspares e incoerentes, Acosta emprega um procedimento paralelo ao da colagem surrealista, que buscava a manifestação de conteúdos inconscientes, demonstrando que as imagens que surgem em *Aura* permitem a elaboração e transformação de símbolos sincréticos a nível inconsciente, e indo de encontro ao que afirma Fuentes sobre a sua própria obra, como citado por Calvo Oviedo:

la función del escritor es reinventar el pasado por medio de la imaginación, diciendo lo que no ha sido dicho por los discursos oficiales, develando la realidad oculta de la conciencia de la sociedad (FUENTES *apud* CALVO OVIEDO, 2009, p. 60-61).

Sendo assim, ao escolher ilustrar nesse registro peculiarmente surrealizante, a artista cria um conjunto de elementos simbólicos para a obra, propondo, conseqüentemente, que o leitor desvende e imagine seus significados – assim como os do texto literário. É nesse sentido que a cor verde e os componentes orgânicos nas imagens de Acosta tornam-se sinais visíveis da evocação da feitiçaria, como demonstra Javier Muñoz-Basols:

La evocación del color verde, y más importante aún, su percepción bajo diversas formas materiales y humanas dentro del mundo agrídulo al que acaba de acceder el joven becario – mediante la aceptación voluntaria de compartir techo con Consuelo y Aura – acentúa el ejercicio de hipnosis que esta última despliega con su verde mirada, dotando a este cromatismo de una constante significación en la obra que se enzala semanticamente, desde el elemento húmedo y vegetal que se nos introducía al comienzo de la narración (MUÑOZ-BASOLS, 2003, p.78).

Nesta ilustração, o padrão de flores aparece nos ornamentos das prateleiras que sustentam algumas figuras e na camisola esverdeada de Consuelo – o verde reaparecendo como signo da natureza ameaçadora e feiticeira associada a ela, como relatado pelo General Llorente nos seus escritos: “Sempre vestida de verde. Sempre bela, inclusive dentro de cem anos. *Tu es si fière de ta beauté; que ne ferais-tu pas pour rester toujours jeune?*” (FUENTES, 2015, p. 47).

Dessa forma, assim como Vicente Rojo, a artista Alejandra Acosta usufrui de sua liberdade artística ao ilustrar cenas que não estabelecem relações diretamente figurativas com o texto, mas sim relações simbólicas e referências para além da obra de Fuentes. A ilustração da página 37 representa uma cena não descrita na novela, remetendo novamente à colagem surrealista (fig. 19). Surgindo como que por trás de um padrão de flores com detalhes esverdeados e sobrepondo-se a um fundo caracterizado pela arquitetura gótica, nota-se a presença de três elementos: um rato, uma jovem (Aura ou Consuelo mais jovem) e

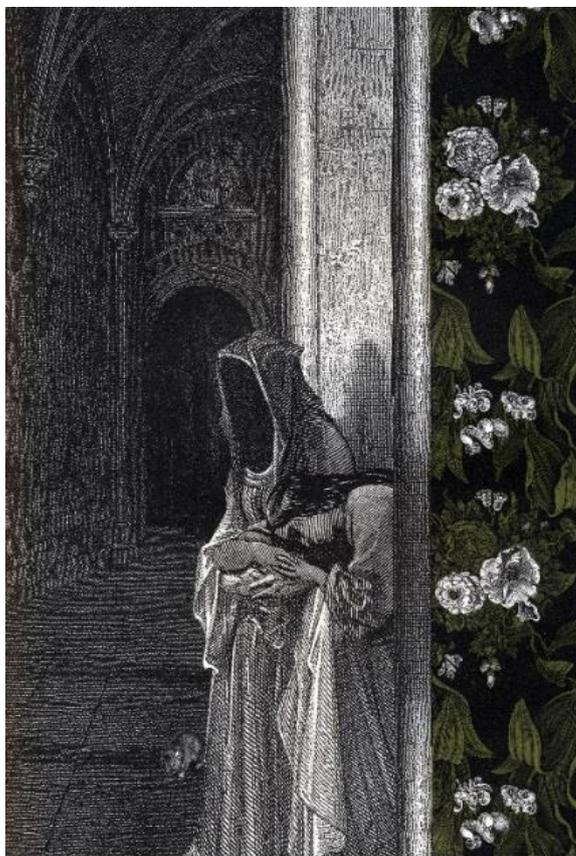


Fig. 19. Alejandra Acosta, ilustração para *Aura*, 2017p. 37.

uma figura encapuzada, sem rosto. Na edição ilustrada por Acosta, essa imagem aparece logo após uma conversa da anciã com o historiador, sendo a última fala de Consuelo: “Querem que estejamos sós, senhor Montero, porque dizem que a solidão é necessária para alcançar a santidade. Esqueceram-se de que na solidão a tentação é maior” (FUENTES, 2015, p. 45). A ilustração, assim, que a princípio parece deslocada da narrativa, parece sugerir uma relação com a ideia da solidão, com a figura feminina – talvez uma jovem Consuelo – entregando-se às

tentações da bruxaria e do satanismo; ou talvez a jovem Aura apoiada em uma fantasmagórica, sobrenatural, Consuelo. Em ambos os casos, seria uma figuração da corrupção pela associação ao sobrenatural e diabólico, tema, por excelência, ligado à literatura gótica, diretamente ligada ao fantástico, e referência fundamental para os surrealistas históricos. Um grande exemplo admirado por André Breton – poeta, escritor e teórico surrealista – é o romance *The Monk* (1795), de Matthew Gregory Lewis, que narra a queda do monge Ambrosio ao satanismo. Além de seu anticlericalismo, a narrativa de Lewis possui outras características marcantes, descritas por Annateresa Fabris em seu artigo *Os folhetins perversos de Max Ernst* e que cabem também para a novela *Aura*:

[...] outras características de *The monk* devem ter despertado o interesse dos surrealistas: a superstição religiosa como fonte de infelicidade; o conflito entre as normas sociais e a libertação interior do indivíduo graças à imaginação; a cegueira da ingenuidade e da inocência; o caráter avassalador da paixão, que não recua diante de nenhum obstáculo, resultando em mortes, na violação da vítima inocente e num pacto satânico; a quebra de todos os freios morais, que transforma Ambrosio num “matricida inumano” e num “raptor incestuoso” (FABRIS, 2010, p. 158).

A paixão avassaladora, a libertação imaginativa e o pacto satânico são os pontos mais identificáveis em *Aura*, respectivamente, com Felipe Montero se apaixonando perdidamente por Aura desde o primeiro contato; perdendo, gradativamente, sua consciência; e identificando-se como o General Llorente para entregar-se totalmente a Consuelo, com a conclusão da narrativa na terceira noite.

Felipe Montero é ilustrado duas vezes pela artista. Na primeira figuração, ele aparece refletido, com um semblante sério, dentro do espelho ovalado, reforçando para o espectador a sensação de se ver dentro da narrativa (fig. 20). Seu reflexo, no entanto, é esmaecido, pouco distinguível, denotando a perda de identidade por parte do protagonista. Após encher o garrafão de vidro, escovar os dentes com sua velha escova e pentear os cabelos, Felipe Montero desce para jantar. Nesse momento, enquanto come os rins com tomates assados – a

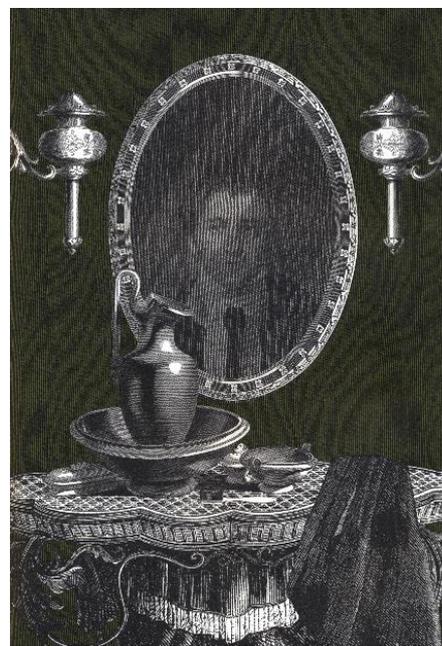


Fig. 20. Alejandra Acosta, ilustração para *Aura*, 2017, p. 45.

estranha dieta das habitantes da casa – e manipula uma estranha bonequinha de pano deixada sobre a mesa, Felipe percebe estar perdendo a consciência:

Você come mecanicamente, com a boneca na mão esquerda e o garfo na outra, sem se dar conta, no início, de sua própria atitude hipnótica, entrevendo depois uma razão em sua sesta opressiva, em seu pesadelo; identificando, afinal, seus movimentos de sonâmbulo com os de Aura, com os da anciã: olhando com asco para essa bonequinha horrorosa que seus dedos acariciam, na qual você começa a suspeitar uma doença secreta, um contágio (FUENTES, 2015, p. 55-56).

Felipe não conseguirá recuperar sua identidade, tornando-se um prisioneiro no velho casarão na rua Donceles, finalmente identificado com o General Llorente, em cuja antiga fotografia o protagonista vê a sua própria imagem. A segunda aparição de Montero nas ilustrações de Alejandra Acosta é dentro de uma redoma (fig. 21): assim como o pequeno querubim da ilustração anterior (fig. 18), ele se converteu em mais uma figura no oratório de Consuelo. Preso no mundo criado pela feiticeira, como um bibelô enclausurado sobre base ornamentada de folhagens e um crânio, ele é mostrado de costas para o espectador – obliterando, assim, o seu rosto –, indicando que Felipe Montero não é mais ele mesmo, aceitando, assim, a sua nova identidade: “[...] verá sob a luz da lua o corpo despido da velha, da senhora Consuelo, frouxo, lacerado, pequeno e velho, tremendo levemente porque você toca nele, você o ama, você também regressou...” (FUENTES, 2015, p. 74).



Fig. 21. Alejandra Acosta, ilustração para *Aura*, 2017, p. 62.

As colagens de Acosta, dessa forma, efetuam uma interpretação visual de *Aura* que aponta não apenas para os elementos da novela, mas também para o universo cultural a que ela está articulada, incluindo o romance gótico, presente na origem da literatura fantástica, mas também incorporando uma visualidade moderna, derivada das experiências surrealistas, em que a atmosfera de pesadelo busca trazer à tona as dimensões da memória e do inconsciente – uma espécie de inconsciente gráfico, ativado pela apropriação de imagens da era vitoriana a que pertenceu o General Llorente. Essa dimensão fundamental em *Aura* – a do conflito entre a escrita e a imagem – reaparece, aqui, portanto, através de imagens que nascem, elas também, do mesmo registro gráfico da palavra impressa: as gravuras vitorianas estiveram entre as



primeiras imagens de consumo de massa, e ganham uma nova vida – uma vida quimérica e sobrenatural – nas ilustrações de Alejandra Acosta. São imagens que encenam, assim, a assombração do texto pela imagem – pela imagem arcaica, que carrega consigo o peso dos anos, de um passado que inevitavelmente regressa como maldição.

Ao encerrar este percurso pelo imaginário estabelecido em torno de *Aura*, fica demonstrada à ubiquidade da imagem dentro do gênero fantástico: não apenas da imagem literária, sugerida através do texto, mas da imagem em suas diversas materialidades, que são articuladas como motivos para a criação textual ou como derivados dela. Nas suas relações com o texto fantástico, no entanto, a imagem reveste-se de aspectos ameaçadores: ela é engano, sedução, enfeitiçamento. No imaginário que orbita em torno de *Aura*, ela é geradora de temas e articuladora da poética textual, e nas derivações artísticas da novela de Fuentes ela tematiza o próprio texto escrito, apresentado em estado de decadência como em *La strega in amore*, ou mesmo transformado em instância narrativa em *Los ojos del deseo*. Nas ilustrações de Vicente Rojo e Alejandra Acosta, a imagem é construída pela laceração e pela reconstrução insólita de elementos gráficos, que transformam seus significados originais e remetem à própria dimensão gráfica do texto impresso. Nas imagens que orbitam em torno de *Aura*, o fantástico reencontra a tematização do próprio processo da escrita – elemento recorrente do fantástico hispanoamericano –, que tem na obra de Carlos Fuentes uma de suas realizações mais influentes e instigantes; para a sua poética, a imagem se constitui como a contraposição, necessária e ameaçadora, a uma linguagem que questiona a si mesma – colocando em questão, junto consigo, a própria realidade.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Alejandra. **Alejandra Acosta**, mar. 2019. Disponível em: <https://www.domestika.org/en/alejandraacosta>. Acesso em: 11 ma. 2021.
- CALVINO, Italo (org.). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CALVO OVIEDO, Marlen M. Lo mesoamericano en *Aura* de Carlos Fuentes: una propuesta de interpretación. **Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe**, San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica, v. 6, n. 7, 2009, p. 55-88. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4769/476948769004.pdf>. Acesso em: 3 abr. 2021.
- CAMPRA, Rosalba. **Territorios de la ficción: lo fantástico**. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2008.
- CARLOTA AMALIA, en su lecho de muerte, Princesa de Belgica, Archiduquesa de Austria y Emperatriz de México. 1927. 1 fotografia digital. Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/55/b9/23/55b923afb7882cc3e0ab0f25460ccc3b.jpg>. Acesso em: 09 mai. 2021.



- DURÁN, Gloria. **La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes**. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- JORDAN, Mery Erdal. **La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje**. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1998.
- FABRIS, Annateresa. Os folhetins perversos de Max Ernst. **Anuário de Literatura**, v. 15, n. 1, 2010, p. 154-175.
- FONSECA, Alice. Collage: a colagem surrealista. **Revista Educação**, v. 4, n. 1, 2009, p. 54-64. Disponível em: <http://revistas.ung.br/index.php/educacao/article/view/462>. Acesso em: 15 abr. 2020.
- FREUD, Sigmund. O inquietante [1919]. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas** – v. 14. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FUENTES, Carlos. **Aura**. Cidade do México: Ediciones Era, 2018 [ilustrações de Vicente Rojo].
- FUENTES, Carlos. **Aura**. Barcelona; Buenos Aires; Cidade do México: Libros del Zorro Rojo, 2017 [ilustrações de Alejandra Acosta].
- FUENTES, Carlos. Chac Mool. In: FUENTES, Carlos. **Cuentos sobrenaturales**. Cidade do México: Alfaguara, 2016 [e-book].
- FUENTES, Carlos. **Aura**. Tradução: Olga Savary. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- FUENTES, Carlos. **Viendo visiones**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- FUENTES, Carlos. Entrevista cedida a Joaquín Soler Serrano. **A fondo**, TVE, Espanha, 21 ago. 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pB4HwyUzJc>. Acesso em: 09 mai. 2021.
- GYURKO, Lanin. Fuentes' *Aura* and Wilder's *Sunset Boulevard*: a comparative analysis. **Ibero-amerikanisches Archiv**, Neue Folge, v. 10, n. 1, 1984, p. 45-86. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43392382>. Acesso em: 30 mar. 2021.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis, Santa Catarina: Editora da UFSC, 2011.
- LA STREGA in Amore. Direção de Damiano Damiani. Produção de Alfredo Bini. Itália: Arco Film, 1966. (109 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0vD5laiDRLI&t=5s>. Acesso em: 04 abr. 2021.
- LOS OJOS del deseo. Produção e realização de Humberto Isaías Garrido Díaz e Yazmín Sánchez Martínez (18 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YbMPaaPiBI>. Acesso em: 08 mar. 2021.
- MEDINA, Cuauhtémoc; GARZA, Amanda de la. Escrito/Pintado: Vicente Rojo como agente múltiple. In: ROMERO, Ekaterina Álvarez. **Vicente Rojo – escrito/pintado**. Cidade do México: Editorial RM, 2015.
- MENDOZA, Mario. *Aura* de Carlos Fuentes: un aquelarre en la calle Donceles 815. **Anales de literatura hispanoamericana**, Madrid, Ed. Univ. Complutense, n. 18, 1989, p. 191-201.
- MICHELET, Jules. **A feiticeira**. Tradução: Ronaldo Werneck. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- MILLER, Mary; TAUBE, Karl. **An illustrated dictionary of the gods and symbols of Ancient Mexico and the Maya**. Nova Iorque: Thames & Hudson, 1997.
- MITCHELL, William John Thomas. **Picture theory: essays on verbal and visual representation**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1994.
- MUÑOZ-BASOLS, Javier. La recreación del género gótico a través de la percepción sensorial: la construcción de la hipotiposis en *Aura* de Carlos Fuentes. **Atenea**, Mayagüez, Porto Rico, v. 23, n. 2, dez. 2003, p. 73-85.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.



SUNSET Boulevard. Direção de Billy Wilder. Estados Unidos da América: Paramount Pictures, 1950 (110 minutos). Disponível em: <https://www.strem.io/s/movie/sunset-blvd-0043014>. Acesso em: 29 mar. 2021.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

UGETSU Monogatari. Direção de Kenji Mizoguchi. Japão: Daiei Film, 1953 (94 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SnbYnGhvnNA>. Acesso em: 21 mar. 2021.

VELÁSQUEZ, Diego. **Las meninas**. 1956-57. 1 pintura. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Las Meninas_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Meninas_01.jpg). Acesso em: 09 ma. 2021.