



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB  
INSTITUTO DE LETRAS - IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - POSLIT

**AURA: A ONTOLOGIA DO TEMPO NA ATEMPORALIDADE DA OBRA DE  
CARLOS FUENTES**

Denise Moreira Santana

Brasília, DF

2017

Denise Moreira Santana

**AURA: A ONTOLOGIA DO TEMPO NA ATEMPORALIDADE DA OBRA DE  
CARLOS FUENTES**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura no Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, na Linha de Pesquisa de Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Wilton Barroso Filho

Brasília, DF

2017

Denise Moreira Santana

**AURA: A ONTOLOGIA DO TEMPO NA ATEMPORALIDADE DA OBRA DE  
CARLOS FUENTES**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura do Curso de Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, na área de concentração em Literatura Comparada.

Defendida em 15 de setembro de 2017.

Banca examinadora formada pelos professores:

---

Professor Doutor Wilton Barroso Filho  
Universidade de Brasília (UnB) - Presidente

---

Professora Doutora Anna Herron More  
Universidade de Brasília (UnB) - Membro Efetivo Interno

---

Professora Doutora Maria Luiza Ortiz Álvarez  
Universidade de Brasília (UnB) - Membro Efetivo Externo

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Wilton Barroso Filho, meu orientador: pelo seu jeitinho francês de lidar com os problemas, pela amizade, disponibilidade, atenção, orientações e pelos diálogos combinados com açaí;

Aos professores e funcionários do TEL: pelo acolhimento e dedicação;

Aos membros da banca examinadora: pela disponibilidade e atenção de ler meu trabalho e apontar as negligências cometidas;

Aos colegas do Grupo de Epistemologia do Romance: pela convivência, pelas trocas valorosas e pelas correções;

Aos familiares e amigos: pela confiança e consideração;

A minha mãe, meu pai, meus irmãos e minha filha Júlia: pelo amor recíproco;

As minhas tias: pelo carinho e orações constantes;

Aos professores e colegas de curso da EAPE: pelo incentivo;

A Secretaria de Educação do DF: pelo afastamento concedido para estudos;

A minha amiga Delma: pela grande ideia de tomar “outro rumo na vida”;

E a todos que direta e indiretamente contribuíram para este trabalho: Meus mais sinceros agradecimentos.

## RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo analisar a questão do *Tempo* presente na construção estética da obra *Aura* do autor Carlos Fuentes. A atividade investigativa será feita com base nos estudos da Epistemologia do Romance porque esta perspectiva oferece referencial teórico que favorece a reflexão crítica e autônoma sobre a racionalidade estética do objeto literário em questão. A partir dos pilares hermenêuticos, filosóficos e estéticos, utilizaremos um exercício de análise hermenêutica conhecido como *serio ludere* cujos elementos estéticos e históricos auxiliarão na retomada ao campo epistemológico e filosófico da arte e buscaremos em textos ensaísticos do autor elementos caracterizadores de sua intertextualidade temporal o que beneficiará a visão do objeto *romance* como solo epistemológico de conhecimento sobre o tempo ontológico tratado na obra do autor mexicano. Tal exercício permitirá demonstrar as várias possibilidades de leitura que a obra oferece. Concluiremos tentando demonstrar que a literatura de Fuentes possui um projeto literário maior e mais elaborado sobre um tempo que além de sucessivo, simultâneo e linear é um tempo circular e permite que a existência humana se reconfigure num eterno retorno de seus personagens.

**Palavras-chave:** Epistemologia do Romance. Aura. Tempo.

## ABSTRACT

The present work aims to analyze the matter of *Time* in the aesthetic construction of the work *Aura* written by Carlos Fuentes. The investigative activity will be done based on the studies of the Epistemology of the Novel because this perspective offers a theoretical reference that favors a critic and autonomous reflection about the aesthetic rationality of the literary object. Considering the hermeneutics, aesthetics and philosophical pillars we will use an exercise of hermeneutical analysis known as *serio ludere* which aesthetics and historical elements will help on the resumption of the epistemological and philosophical art field and we will seek in essay texts of the author characterizing elements of its temporal intertextuality which will benefit the vision of the object *novel* as the epistemological ground of the knowledge about the ontological time presented in the work of the Mexican author. Such an exercise will allow demonstrate the several possibilities of reading that the work offers. We will conclude trying to demonstrate that Fuentes literature has a bigger and more elaborated literary project about a time that beyond successive, simultaneous and linear is a circular time and allows that the human existence to reconfigure itself on an eternal return of its characters.

**Keywords:** Epistemology of the Novel. Aura. Time.

## RESUMEN

El presente ejercicio académico tiene como objetivo analizar la cuestión del *Tiempo* plasmado en la construcción estética de la obra *Aura* del autor Carlos Fuentes. La actividad de investigación se hará bajo el eje de los estudios de la Epistemología de la Novela porque esta perspectiva tiene referencial teórico que permite la reflexión crítica y autónoma acerca de la racionalidad estética del objeto literario elegido. A partir de los pilares hermenéuticos, filosóficos y estéticos utilizaremos un ejercicio de análisis hermenéutico conocido como *serio ludere* cuyos elementos estéticos e históricos nos ayudarán a volver al campo epistemológico y filosófico del arte. De este modo, vamos a buscar en los textos ensayísticos del autor elementos que caracterizan su intertextualidad temporal, lo que permitirá observar la novela como suelo epistemológico de conocimiento acerca del tiempo ontológico tratado en la obra del autor mexicano. Este ejercicio permitirá demostrar las distintas posibilidades de lectura que la obra nos brinda. Finalizaremos intentando demostrar que la literatura de Fuentes posee un proyecto literario más grande y elaborado acerca de un tiempo que además de sucesivo, simultáneo y lineal es un tiempo circular y permite que la existencia humana se restablezca en un “eterno retorno” de sus personajes.

**Palabras-clave:** Epistemología de la novela. Aura. Tiempo.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| A FELICIDADE NA ESCOLHA DO NOME .....  | 10  |
| I - FUNDAMENTOS .....  | 17  |
| <b>1.1 Os estudos da Epistemologia do Romance</b> .....                              | 17  |
| <b>1.2 Os estudos da estética de Carlos Fuentes</b> .....                            | 25  |
| <b>1.3 O ensaio</b> .....  | 33  |
| 1.3.1 <i>A luz</i> .....   | 34  |
| 1.3.2 <i>Quevedo</i> .....   | 37  |
| 1.3.3 <i>Buñuel</i> .....  | 38  |
| 1.3.4 <i>O filme</i> .....   | 39  |
| 1.3.5 <i>A herança</i> .....   | 41  |
| 1.3.6 <i>As mulheres</i> .....   | 42  |
| 1.3.7 <i>A criação divina</i> .....  | 44  |
| II - DESMEMBRAMENTOS .....   | 46  |
| <b>2.1 O que posso saber sobre o tempo?</b> .....                                    | 46  |
| 2.1.1 <i>O tempo em Carlos Fuentes</i> .....   | 50  |
| 2.1.2 <i>O tempo da memória</i> .....  | 53  |
| 2.1.3 <i>A estética transcendental</i> .....   | 55  |
| 2.1.4 <i>O tempo e a narrativa</i> .....   | 57  |
| III - RELAÇÕES .....   | 63  |
| <b>3.1 Aura poética</b> .....  | 63  |
| 3.1.1 <i>Consuelo</i> .....  | 63  |
| 3.1.2 <i>Felipe</i> .....  | 64  |
| 3.1.3 <i>Llorente</i> .....  | 66  |
| 3.1.4 <i>Aura</i> .....  | 67  |
| <b>3.2 A alma de Aura</b> .....  | 69  |
| <b>3.3 Aura racionalizada</b> .....  | 72  |
| 3.3.1 <i>A infertilidade e o conhecimento científico</i> .....                       | 73  |
| 3.3.2 <i>A busca pela eterna juventude</i> .....                                     | 76  |
| 3.3.3 <i>O avanço capitalista</i> .....  | 77  |
| IV - CONSTRUÇÕES .....   | 81  |
| <b>4.1 Análise aplicativa da obra Aura</b> .....                                     | 81  |
| <b>4.2 Os 100 termos ou expressões recorrentes em Epistemologia do Romance</b> ..... | 87  |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS .....   | 89  |
| REFERÊNCIAS .....  | 93  |
| APÊNDICE .....   | 97  |
| ANEXO .....  | 108 |

## **ESTABELECENDO ALGUNS PARÂMETROS:**

\*Neste trabalho optamos por reduzir as colocações impessoais requeridas aos textos acadêmicos e demos preferência ao uso da primeira pessoa do plural em função de ser esta uma pesquisa que conta com a colaboração da discussão em grupo e pelo diálogo com o nosso orientador prof<sup>o</sup>. Dr. Wilton Barroso que tão gentilmente nos orientou.

\*As citações de Aura pertencem a edição de 1972 do livro *Cuerpos y ofrendas* da Alianza editorial (Madri), são de tradução nossa acompanhadas dos dados bibliográficos padrão e sigla TN.

\*A citação das demais obras aqui mencionadas que não estiverem em português também serão traduzidas por nós e acompanhadas dos dados bibliográficos padrão e sigla TN.

\*Sempre que possível preferimos utilizar a forma Epistemologia do Romance, porém, em algum momento do texto a forma pode estar referida pela sigla ER por questão de espaço ou repetição do termo.

## A FELICIDADE NA ESCOLHA DO NOME

O nome é marca de identidade. Alguns objetos possuem a sorte de terem nomes que se identificam com sua forma sem que essa escolha seja arbitrária, a eleição do nome às vezes se dá por uma simbiose tão perfeita que parece que nome e objeto não se desvinculam nunca, mas se prolongam eternamente, se existe a possibilidade de se pensar assim, entende-se que o autor é o feliz responsável pela escolha do nome da obra.

*Aura*, assim se chama o objeto de estudo escolhido, nome que pode falar por si. Porém, é preferível utilizar o dicionário para auxiliar a compreensão de sentidos que essa determinada palavra toma em contextos diversificados ou de forma isolada. *Aura* inspira etimologicamente um vocábulo onomástico que sugere muito sobre a figura feminina, no dicionário on-line da Real Academia Espanhola<sup>1</sup> a palavra *Aura* em sua origem grega significa sopro, hálito, alento, vento suave e aprazível. Também indica irradiação luminosa que muitos dizem perceber em torno dos corpos humanos.

Já no *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*, de André Lalande (1999) além desta designação encontra-se que Van Helmont, une este nome ao princípio vital; *aura seminalis*, um princípio não material, ou invisível, ligado à semente que produz a organização do feto. Esta definição se apresenta ainda mais significativa para o *corpus* investigativo que além da obra, conta também com a análise do ensaio “*De como escrevi um dos meus livros*” (1989) momento em que o autor, mais de vinte anos depois da publicação de *Aura* revela por meio de um jogo sério e lúdico aspectos genéticos e intertextuais de sua produção, inspiração e imaginação.

Em primeiro lugar, é importante esclarecer que o autor se preocupou em fazer uma classificação para o conjunto de seus romances cujo título é “*La Edad del Tiempo*”<sup>2</sup>.

Em nossa pesquisa, nos deparamos com uma entrevista de Fuentes a José Ortega (1995) quando Fuentes declara que sua decisão de escrever e retratar o México surgiu de suas leituras de Mikhail Bakhtin. Ele explica que decide estruturar esse tempo a partir de um jogo

<sup>1</sup> Diccionario de la Real Academia Española-RAE. Madrid, disponível em: [www.rae.es](http://www.rae.es).

<sup>2</sup> “*A Idade do tempo*” é uma coletânea de romances que estão classificados e distribuídos conforme critério do próprio autor, estes escritos formam parte de seu conjunto de obra que conta com ensaios, contos, teatro, roteiro de filmes, ópera, discursos, documentários, textos jornalísticos e entrevistas, ou seja, um universo textual bem maior que as obras abarcadas pela *Idade do tempo*. Para melhor visualizar o que se chama “*Idade do tempo*” apresentamos em anexo um quadro com a visualização das obras relacionadas a esse conjunto romanesco criado pelo autor.

de palavras<sup>3</sup> porque o tempo tem muitas idades: “Parto da premissa que existem muitos tempos na história. Não existe um só tempo irreversível, futurizável, mas existem tempos que predicam um regresso ao passado, uma saúde na origem, uma acumulação”<sup>4</sup> (HERNÁNDEZ, 1999, p. 224, TN). E é desse modo que tentaremos observar o tempo de sua obra.

A escolha deste livro tem por motivação a análise de uma cronologia particular dos romances de Carlos Fuentes. *Aura*, romance escolhido para iniciar este estudo sobre a estética de sua obra não é o primeiro romance a ser escrito pelo autor, mas é aquele que se localiza como a primeira obra de *A Idade do Tempo* e o primeiro da subdivisão conhecida como *Mal del Tiempo*<sup>5</sup>. O mal do tempo é composto por três romances: *Aura*, *Una familia lejana* e *Cumpleaños*, os três possuem em comum o tema da fantasmagoria, no entanto, para este estudo a fantasmagoria não será o fio condutor.

Diante das diversas possibilidades de leitura que o texto de Carlos Fuentes nos apresenta poderíamos ter explorado a literatura fantástica como uma escolha estética de análise, mas ao optarmos pelo viés da Epistemologia do Romance verificamos que esta forma de análise não caberia a este momento dissertativo porque demandaria dois fios condutores de análise e decidimos escolher deixá-lo para outros momentos de pesquisa da obra do autor.

Através do tempo como fio condutor de nossa pesquisa, tentaremos entender o tempo na narrativa e fora dela, o que para nós faz sentido porque a construção do livro e do conjunto da obra do autor reitera a importância dessa temática em várias fases de suas publicações novelescas e ensaísticas. Investigar como esse elemento constitutivo do romance vai se desenvolver ao longo de uma das obras, de um conjunto que tem o tempo como seu princípio fundador de racionalidade<sup>6</sup> faz com que nos debruçemos para compreender o tempo da ficção vinculado com a sua esfera física.

Se por um lado, o tempo é parte constitutiva da vida, uma forma que é invariavelmente invisível e física, um composto indefinível de energia, um fenômeno repetitivo, um movimento de rotação e translação periódico manifesto pela força dos corpos celestes; por outro lado, o tempo é quem projeta a história que está constituída pela linguagem, é ele quem passou a ser cronometrado pelo homem para servir como referência entre a duração e o

<sup>3</sup> A Idade do tempo nos faz lembrar que a Pré-história é nomeada por três tempos: Paleolítico, Neolítico e Idade dos Metais e a História por séculos ou nomes também como Idade das Trevas, por exemplo.

<sup>4</sup> “Parto de la premisa de que hay muchos tiempos en la historia, no hay un solo tiempo irreversible, futurizable, sino que hay tiempos que predicam un regreso al pasado, una salud en el origen, una acumulación” (HERNÁNDEZ, 1999, p. 224).

<sup>5</sup> Em anexo apresentamos a classificação da obra do autor encontrada na contracapa do livro *La gran novela latinoamericana* (2011) por entendermos que esta foi a última revisão feita para a classificação de sua narrativa.

<sup>6</sup> Explicaremos no primeiro capítulo a partir da Epistemologia do Romance o que chamamos de princípio de racionalidade da obra.

movimento do *devenir*, que logo, se torna pretérito. A partir dessa consciência sobre o tempo foi que a linguagem permitiu agir no funcionamento deste e começou a conceituá-lo como algo palpável e passível de definição.

Segundo o *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*, de André Lalande (1999) observamos mais de uma acepção para o vocábulo *tempo*, do grego (χρόνος), estas concepções estão divididas em histórica, física e filosófica, assim:

Tempo é um período que vai de um acontecimento anterior a um acontecimento posterior. [...] Mudança continuada (e geralmente considerada como contínua) pela qual o presente se torna o passado. ‘A inteligência... repugna o fluente e solidifica tudo aquilo em que toca. Nós não pensamos o tempo real, mas vivemo-lo porque a vida excede a inteligência.’ Assinala H. Bergson [...] Meio indefinido, análogo ao espaço em que se desenrolariam acontecimentos, cada um dos quais marcando aí uma data, mas que, nele mesmo, seria dado totalmente e de modo indiviso ao pensamento (quer exista por si mesmo, como o pensam Newton e Clarke, quer exista apenas no pensamento, como sustentaram Leibniz e sobretudo Kant). ‘Quem quer que considere estas observações compreenderá bem que o tempo só poderia ser uma coisa ideal: e a analogia do tempo e do espaço fará precisamente julgar que um é tão ideal como o outro.’[...] A mesma ideia do tempo, mas supondo-a construída: ‘O tempo apenas será constituído quando os objetos se dispuserem sobre uma linha, de tal modo que apenas haverá uma dimensão, o comprimento.’ GUYAU, *La genèse de l’idée du temps*, p.8. (LALANDE, 1999, p. 1114-1115)

A linguagem narrativa dá ao tempo a condição do *ser*, e do *não ser*<sup>7</sup>. Uma possibilidade que traz para a concepção filosófica a sua ontologia, a união entre o ser e o tempo com o *ser tempo* e o *ser do tempo*, entre o movimento e a mudança, entre a duração e a simultaneidade, entre a linearidade e a infinitude, entre a repetição e a sobreposição, entre o tempo do autor e o da sua imaginação.

*Aura* é um romance sobre os conflitos humanos que sobrepassam o tempo de nossa existência, de nosso passado e de nosso presente. Acreditar que o tempo está imbricado nesta narrativa por dois diferentes percursos é assumir como hipótese de pesquisa o propósito de uma investigação sobre a criação do tempo ficcional na obra.

O primeiro percurso se encontra no movimento diacrônico onde observamos um tempo capaz de atuar como dimensão estética de desejo eternizado, que se projeta para além do tempo histórico em que foi criado, e que busca nas memórias do personagem *Llorente* o preenchimento de uma fratura temporal provocada pela morte e revigorada na ação de

---

<sup>7</sup> Discorreremos em capítulo específico sobre a compreensão do tempo e verificaremos este argumento de Santo Agostinho na obra *Confissões XI* e também na obra de Paul Ricoeur que trata do tempo e da narrativa.

Consuelo sobre Felipe. O segundo faz parte do percurso temporal sincrônico presente no discurso narrativo e a sua linguagem trabalhada com a construção verbal projetiva.

A concepção de Carlos Fuentes sobre o tempo em *Aura* permite compreender que a ideia circular de tempo, presente no conhecimento grego platônico é a condição primária da vida, isto porque através do romance ele faz uma reflexão sobre a eternidade de um tempo Nietzscheano de aprisionamento do desejo. Assim, ele faz a construção da obra a partir do eterno retorno no tempo, um instante de vida vivido e *desejado como eterno* que está presente na personagem Consuelo e em sua obsessão pela juventude e pelo amor do marido.

Consuelo é a personagem que espelha o processo de envelhecer “com um rosto quase infantil de tão velho”<sup>8</sup> (FUENTES, 1972, p. 129, TN). E se livra da mortalidade através da duplicidade reproduzida em *Aura*, o que de algum modo rompe com a ética de se considerar a vida em sua temporalidade, e de aceitar as marcas do tempo de nossa condição humana em sua finitude que é a morte<sup>9</sup>.

A morte nos remete ao fim, no entanto, nos inquieta compreender a infinitude do tempo contraposta a finitude que a condição humana nos oferece. Essa incompreensão se converte em necessidade de raciocinar sobre o domínio que o tempo exerce sobre nós. É desse modo que diversas teorias científicas ou empíricas surgem para compreender o tempo: a filosofia, a física, a teologia, a música, a literatura, nenhuma delas explica a sua infinitude ou a sua origem, mas a literatura o reinventa e o imagina com seu poder ficcional. A literatura coloca o tempo no jogo que o próprio tempo nos submete.

Outro aspecto de suma importância para esta pesquisa é esclarecer que as teorias e estudos científicos aqui apresentados foram motivados pelos elementos textuais presentes na obra, logo, não desvinculamos a obra de nenhum momento teórico necessitado porque é a obra que justifica a escolha teórica dos autores que estão na base da nossa investigação e não o contrário, desse modo, determinados pensamentos filosóficos, estéticos, linguísticos ou histórico-culturais aqui tratados se fazem em função de se estabelecer com a obra uma leitura de sua singularidade por meio da análise da Epistemologia do Romance.

Ao utilizar o tempo como escolha estética, Carlos Fuentes preenche os vazios da distensão temporal da criação com sua imaginação linguística e geográfica de identidade mexicana, ou melhor, indo-afro-iberoamericana como ele próprio denomina a criação

---

<sup>8</sup> “un rostro casi infantil de tan viejo” (FUENTES, 1972, p. 129).

<sup>9</sup> Como muito da obra de Carlos Fuentes se liga à mitologia é interessante citar um episódio mitológico ilustrativo que faz referência a eternidade e a juventude e encontra-se na história de Ulisses que ao passar por uma ilha, Calipso, uma ninfa, lhe oferecera amor eterno e imortalidade com a condição de que ele não mais saísse da ilha. (BULFINCH, 2002, p.292-293)

realizada no território latino americano. O desdobramento do tempo da narrativa será especialmente tratado no segundo e terceiro capítulos destinados a compreender os desmembramentos e relações temporais permitidos pela criação literária em *Aura*.

Como o tempo na obra imbrica a eternidade e seu desdobramento no eterno retorno, decidiu-se por utilizar em nossa pesquisa as referências teóricas de Platão, de Santo Agostinho, de Paul Ricoeur, de Carlos Fuentes, de Milan Kundera, de Kant, de Nietzsche, de Hegel e de autores que formam um aporte teórico que justificam nossas hipóteses sobre a estética do autor e que vão sendo apresentados ao longo dos capítulos quando serão revelados por citação e comentários que justificam estas intervenções teóricas.

Existe na obra também a questão do duplo que mimetiza o comportamento de seu outro, nossos caminhos de pesquisa acabaram por nos revelar que o duplo na criação de Carlos Fuentes não é apenas humano, além de estar vinculado a uma problemática e uma reflexão da identidade individual ele é também geográfico, ele é o espaço da Cidade do México que se renova e prescinde de um novo planejamento urbano nos anos de 1960. A autonomia estética de Fuentes permite que ele crie algo que tem relação com a sua tradição que fale dessa tradição, desse México antigo sobreposto pelo novo.

O tempo também é o mote da intertextualidade em que as obras renascem em outras, em outros territórios temporais e enriquecem novos sentidos com seus sentidos originais, ou seja, existe para a obra de arte vida ontológica e atemporal, e assim, Carlos Fuentes nos desafia como leitores contemporâneos a um diálogo com as dimensões temporais mais longínquas de sua obra.

Temos por hora alguns pressupostos básicos de pesquisa que devemos esclarecer como fundamentais para que, de acordo com as perguntas kantianas: o que posso saber? o que devo fazer? e o que me é dado esperar? Pressupostos presentes na obra *Crítica da razão pura*, escrita em 1787, nos auxiliam a cumprir com a análise estética requerida sobre a ontologia e a atemporalidade da obra de Carlos Fuentes, além da hipótese particular de ser *Aura* o romance fundador de *Terra Nostra*<sup>10</sup> ideia que fundamos a partir da desconstrução ensaística aqui analisada.

Em entrevista a Ricardo Gally, Carlos Fuentes apresenta uma resposta que para a nossa pesquisa é fundamental porque confirma o que nos ensina o professor Dr. Wilton Barroso Filho ao propor os estudos da Epistemologia do Romance. Assim responde Fuentes a seu interlocutor ao falar sobre a ficção literária:

---

<sup>10</sup> A obra *Terra Nostra*, romance publicado em 1975 é o romance mais extenso do autor e trata da formação cultural hispânica através do tempo.

A verossimilhança não é realismo. A verossimilhança nasce de um paradoxo que é o romance não ter que comprovar nada, mas precisar ser **crível**. Pode-se dizer tudo o que se quer no romance, mas deve ser feito de uma maneira que o leitor o aceite, ainda que o rechace em certo nível. O romance tem que deixar uma semente no leitor para lhe abrir a possibilidade inesperada, inédita da realidade. Um grande livro é claro, um que transforme a consciência do leitor. Há muitas maneiras de fazê-lo; uma é por surpresa, outra por progressão, mas sempre tentando uma mudança espiritual ou de consciência nos leitores (HERNÁNDEZ, 1999, p. 261, TN).

A partir desta reflexão de Carlos Fuentes encontramos a sedimentação de nossa pesquisa porque o autor nos auxilia a pensar que as considerações que aqui apresentamos são críveis. A presente dissertação pretende situar o romance *Aura* como parte de um projeto romanesco de racionalidade<sup>11</sup> do autor que se projeta em outras obras, mesmo que esta obra tenha aspectos categorizados pela literatura fantástica, surreais e existenciais que aqui, no momento, não serão por nós perseguidos.

Para construirmos a nossa compreensão, primeiro trataremos de contextualizar a literatura comparada e a Epistemologia do Romance, ou seja, no primeiro capítulo vamos tratar sobre os fundamentos e vamos situar o autor dentro destes estudos mostrando como sua estética está construída e como ela se comunica com outros autores estudados pelo grupo de estudos em ER<sup>12</sup>, além destas duas partes utilizaremos uma terceira para desconstruir o ensaio *Como escrevi um dos meus livros* e mostraremos como Carlos Fuentes lança a ideia de continuidade de *Aura* em *Terra Nostra*.

O segundo capítulo dedicado aos desmembramentos apresenta um recorte sobre o tempo e suas dimensões e desdobramentos comuns de aspecto físico, histórico, neuropsicológico, cultural e tecnológico, para depois falar das contribuições de Carlos Fuentes, Bergson, Kant, Ricoeur, Santo Agostinho, Platão e Nietzsche em relação ao que a obra constrói sobre a sua configuração temporal.

O terceiro capítulo trata das relações que a obra nos permite fazer a partir de nossa fruição, da proximidade da voz do narrador, dos conflitos existenciais dos personagens, da linguagem da obra, da atualidade dos temas, da percepção da história e da ação temporal sobre a obra contraposta a uma visão mais contemporânea que é a de Eliane Brum.

O quarto e último capítulo é uma parte mais prática de nossos estudos e permite-nos a aplicação e a revelação da importância dos estudos em grupo de pesquisa, bem como, valoriza

---

<sup>11</sup> O termo racionalidade é utilizado pela Epistemologia do Romance como fruto da orientação do filósofo Espinosa também de uma ‘orientação hegeliana que vê a arte como derivada da atividade humana racional, a partir da interposição dos componentes sensíveis e inteligíveis, ainda hoje, a aceitação da obra artística como um produto resultante também dos apelos racionais não é unânime’ (BARROSO FILHO e BARROSO, 2013).

<sup>12</sup> Lembramos que o termo ER se refere à Epistemologia do Romance.

a experiência do exercício docente investigativo e a importância da memória documental guardada nos cadernos de ER. Como deste exercício epistemológico resultou-nos um quadro explicativo dos termos e expressões mais comuns em ER apresentamos este material consultivo no apêndice desta dissertação.

Desse modo, ciente das limitações interpretativas as quais estamos submetidos pelo tempo e espaço de uma dissertação, em nossas considerações finais apresenta-se o resultado de nossa hipótese e espera-se alcançar um esclarecimento de como se desenvolvem nossos trabalhos no grupo de pesquisa sobre a Epistemologia do Romance.

## **I - FUNDAMENTOS**

A presente pesquisa parte do ramo dos estudos da literatura comparada. A literatura comparada, segundo as palavras de Claudio Guillén (1985), é um ramo de pesquisa em literatura que analisa as intersecções que podem ser encontradas nas diferentes literaturas de outros países, e dialogam e avançam acerca dos estudos da teoria literária que permite convergir realidades díspares num campo de pesquisa literária que aborda a narrativa como ponto de superação da literatura local para a universal. Diante dessa perspectiva encontramos que os procedimentos comparativos permitem a abertura para espaços plurais de pesquisa sobre a arte literária.

O caminho que buscamos trilhar nos remete aos estudos da literatura comparada e nos permite utilizar a Epistemologia do Romance como espaço de análise da convergência entre textos, da construção de conhecimentos estéticos temporais da escrita com eixos norteadores que se voltam para o conhecimento epistemológico, estético, hermenêutico, histórico e filosófico do horizonte literário da manifestação do sujeito complexo.

Em Guillén (1985) encontramos que a literatura comparada é uma literatura que engloba e sustenta a natureza de seu próprio universo, ela penetra na essência dos fenômenos individuais através da comparação de fenômenos análogos e desvenda os sistemas responsáveis pelas semelhanças e diferenças através de um procedimento de análise eclético que possibilita a interação das literaturas entre si, mais que metodologia ela abrange um processo mental diversificado e totalizador dos processos históricos, culturais, filosóficos e artísticos do homem em que um novo diálogo se estabelece, não entre a localidade e o mundo, mas entre o devir e a continuidade.

É nesse arcabouço que se insere a Epistemologia do Romance.

### **1.1 Os estudos da Epistemologia do Romance**

Dedicados a explicar em que consiste estudar a Epistemologia do Romance a partir de um processo de investigação do texto narrativo que se preocupa em observar leitor, autor e obra em interação com os pilares dos conhecimentos estético, filosófico, hermenêutico e

epistemológico serão desenvolvidas, neste ponto inicial, algumas considerações que nos parecem importantes para a compreensão dessa teoria.

Inicialmente, precisamos falar de pertencimento e acrescentar que só em 2015 começamos a participar e partilhar dos estudos em grupo da Epistemologia do Romance como membro participando de reuniões e discussões do grupo, antes disso, nossos conhecimentos sobre literatura foram feitos de forma solitária, sem a preocupação teórica ou a compreensão científica da discussão, éramos apenas leitores.

A epistemologia é conhecida como a teoria dos fundamentos e métodos de conhecimento científico. Portanto, a questão principal seria: como falar da ciência da ficção? O mais importante é expor que este é um estudo que se volta para a desmontagem e análise literária do texto de um ponto de vista de uma epistemologia que busca na ficção seus elementos de racionalidade. Por racionalidade entende-se a qualidade de ser racional e a,

Característica do que é racional, em particular nos sentidos laudativos da palavra razão. ‘A racionalidade dos princípios de 1789’ (quer dizer, o fato de terem por origem, não acidentes históricos contingentes, mas uma conexão necessária, que os justifica, com o estado das sociedades modernas) (LALANDE, 1999, p.910)

Dessa forma, o ponto de partida de nossos estudos é o artigo intitulado *Elementos para uma Epistemologia do Romance* de Wilton Barroso Filho<sup>13</sup> (2003) deste texto nasce o procedimento teórico que ampara nossa pesquisa dissertativa.

No texto, Barroso Filho (2003), esclarece que a epistemologia originariamente proposta por B. Russel (1894) tem um problema conceitual de tradução<sup>14</sup> e que por isso o estudo da Epistemologia do Romance adota o termo francês *epistemologie* que representa o estudo das temáticas referentes à Filosofia e à História das Ciências; acrescenta o autor que em um contexto refratário várias são as aplicações da epistemologia a diferentes ciências, o que implica o surgimento de uma epistemologia de sensibilidade histórica que proporciona condições a se pensar a Epistemologia do Romance.

Estas têm como objetivo declarado e comum esclarecer o processo interno de elaboração das teorias científicas; progressiva intervenção das ciências humanas no auxílio ao esclarecimento e à compreensão dos saberes, tanto do

---

<sup>13</sup> O professor Dr. Wilton Barroso Filho é professor da UnB nos departamentos de Filosofia e Literatura e preside o grupo de estudos Epistemologia do Romance que está ligado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília- PPGL/UnB, oficializado junto à CAPES e ao CNPQ em 2011.

<sup>14</sup> Existe uma tradução do termo para o inglês- *epistemology*- ligado a problemas referentes à teoria do Conhecimento e outra para o francês (1901) – *epistemologie*- ligado às temáticas referentes à Filosofia e à História das Ciências.

ponto de vista das condições psicogenéticas da sua aquisição, quanto do ponto de vista das condições históricas da sua constituição. (BARROSO FILHO, 2003, p.3.)

No avanço dos estudos de Russel, Barroso Filho (2003) acaba por substituir filosofia e história da literatura por epistemologia, isso, para esclarecer o processo interno de elaboração de uma obra literária, ou seja, procedimentos formais contidos na gênese da criação literária, que é o fundamento epistemológico no interior do texto literário.

Para se chegar a gênese da obra, deve-se fazer a decodificação linguística do texto, a desconstrução ou desmontagem do texto e descobrir a sua constituição, aquilo que forma parte de sua origem, sem pensar que esta origem só pode ser entendida a partir de documentos dos arquivos ou manuscritos da obra, ou até de publicações em revistas ou jornais deixados pelo autor. Para a Epistemologia do Romance esses arquivos são importantes como complementação de informações sobre o contexto que essa obra possui, mas é importante considerar que se pode buscar o princípio fundador de um texto sem necessariamente passar pela ideia de arquivo, de manuscritos ou de especulações sobre o que motivou o autor a escrever, ou que o autor quis dizer, ou a emissão de opiniões, suposições e juízos sobre o processo criativo da obra.

Esse “pensar o texto” para Barroso Filho (2003) exigirá conhecer aspectos que D’Alambert e Diderot, apontarão, ao trabalharem juntamente com outros autores no século XVIII na construção da obra *Encyclopedie*, o problema da *definição* como o ponto crucial para a sistematização dos saberes naquele momento. O fato é que para D’Alambert a relação arte e ciência deveria ter determinados critérios científicos de racionalidade e para Diderot o critério de racionalidade deveria aproximar-se do caráter matemático da filosofia de Espinosa que diante do uso do método do more geométrico euclidiano apresenta em suas obras, especialmente em *Ética*, obra de 1677, o seu posicionamento em relação à razão.

Barroso (2003) nos mostra que existe a necessidade de se compreender que a racionalidade tem um princípio que é o raio ou *ratio*, que inclusive está presente no radical da palavra racionalidade; para Espinosa o princípio da racionalidade se encontra na constituição do círculo e dele é uma variante que define a totalidade expressa através do círculo. É dessa forma que a Epistemologia do Romance, a partir do critério fornecido por Diderot, trabalhará a literatura como atividade artística racional, seu objetivo será o de reconhecer e estabelecer o princípio que funda a obra, aquele elemento essencial da “razão” de ser do texto que se for retirado da obra ela perde seu sentido.

Definir qual o princípio fundador do romance e as condições em que a narrativa foi subjetivamente pensada, ou seja, deve-se refletir sobre o *raio que se repete*<sup>15</sup> sobre as premissas do agente criador para, desse modo, verificar a estrutura interna que envolve a obra, busca-se neste sentido, pensar qual é a ideia do autor e a marca invariável de racionalidade estética presente no texto, a partir daí faz-se necessário pensar no tempo em que a obra foi publicada, e na construção temporal que se apresenta dentro e fora do texto. Uma espécie de contexto histórico do momento de elaboração da obra.

Ademais desta relação histórico-teórica, a Epistemologia do Romance adentra à obra literária com o propósito kantiano de descobrir *o que se pode saber* sobre um determinado fazer literário; de acordo com esse questionamento observamos que a obra tem uma ideia, um caminho, uma invariança, ela persegue um propósito concebido por uma construção estética do autor, o que Hegel denomina de forma, ou seja, a aparência sensível da arte que para Barroso (2003) pode ser vista como:

A estética para Kant pode ser substantivo ou adjetivo, há ainda os conceitos de Estética Transcendental e Estética Transcendental da Razão Prática Pura. Interessa-me presentemente a Estética enquanto adjetivo. Encontramos aí duas definições muito interessantes e que se articulam e completam e estão na Crítica da Faculdade de Julgar: Def.1- Estética é aquilo que revela a sensibilidade; Def.2- Estética é aquilo que se relaciona com o que é puramente subjetivo na representação ou intuição de um objeto, é relativo e particular do sentimento que acompanha a intuição, pode transformar-se em elemento de conhecimento do objeto. (BARROSO FILHO, 2003, p.6)

A forma em Hegel nos auxilia a pensar o estético uma vez que em seu *Curso de estética* ele afirma que “o conteúdo da arte é a Ideia e que a sua Forma é a configuração sensível imagética” (HEGEL, 2001, p.86). Desse modo, a reconciliação de dois lados, um que exige o conteúdo adequado ao fenômeno exterior da forma deve na verdade encontrar na subjetividade e particularidade o espírito universalizante de seu conteúdo, pois “se a um conteúdo verdadeiro e, por isso, concreto devem corresponder uma Forma e uma configuração sensíveis, estas devem *em terceiro lugar*, ser igualmente algo individual em si mesmo completamente concreto e singular” (HEGEL, 2001, p. 87).

A compreensão da estética formal do texto causa sensações particulares e íntimas na recepção - no leitor- e essas sensações trazem em si a possibilidade de fruir<sup>16</sup>. A necessidade da experiência com o texto é insubstituível. Atentemos para o fato de que a fruição aqui será

<sup>15</sup> O termo *raio* se refere ao método geométrico de Espinosa e mais precisamente à racionalidade do autor, uma teoria interna de sua escrita permeada de um propósito que sustenta sua repetição. (BARROSO, 2003, p.2.)

<sup>16</sup> O termo fruir advém do estudo da estética de Kant, na obra *Crítica da razão pura*, na atitude desinteressada do sujeito diante do objeto de contemplação que implica em associar entendimento e imaginação de forma livre.

tratada como o atributo particular do leitor atento, que segundo Kant (2012) possui a capacidade de estabelecer relações convergentes com o texto. O sujeito que frui e se deleita através da estética contida na arte do grotesco, do negligenciado, do belo, do que foi ocultado, do indecifrável, do inexplicável, e das infinitas categorias da diversidade humana contidas na literatura, ele exercita um saber sensível, e é esta a tarefa de um leitor perverso<sup>17</sup>.

Importante para o leitor é saber que ao adentrar o romance ele precisa se distanciar de sua própria moral, de seus princípios absolutos e de suas certezas; faz-se necessário constatar que o espaço literário é o lugar onde repousa a vida, onde a arte permite outra perspectiva de conflito e liberdade em que a criação e o onírico se sintonizam com a imaginação. Uma valorização apenas moral da literatura destitui esta arte de sua força motriz e retira do leitor a possibilidade sensível de fruir.

Muitas vezes ante o ato de fruir a obra o leitor tem a sua sensibilidade aguçada pelo que se nomeia aqui como *efeito estético* e esse efeito provoca uma barreira a ser transposta pelo ato da fruição. O efeito estético é toda a sensação que a obra causa no leitor, seja ela de positividade ou negatividade, só que esse efeito vai alcançar aspectos do sentido do gosto, do sentido da moral, sem um sensor ou alerta de entrada reflexivo, ou seja, o leitor decodifica o que leu, mas não raciocina conscientemente sobre o sentido.

Sem uma percepção consciente que questione essa natureza de entrada do efeito, o leitor desatento vai sentir o efeito estético sem se sentir incomodado por ele irá recepcionar a obra em seu *efeito* de gosto e de opinião pessoal sem pensar sobre o fundamento estético do texto, já o leitor atento terá uma percepção consciente e arazoadamente vai buscar problematizar ou entender os aspectos do texto que lhe provocam agir, ou reagir, diante da diversidade do que está escrito porque o texto lhe provocará confrontos entre o real e a ficção.

O escritor pode montar o seu texto de acordo com a sua imaginação e conveniência, jogando ou estabelecendo com o leitor uma cumplicidade em uma teia de intencionalidades singulares. Das intencionalidades do autor, o leitor comum estará sempre suscetível ao jogo, às armadilhas do texto; um leitor despercebido do jogo literário pode se sentir acomodado e impassível ao efeito estético e concordar que a obra literária possui uma única interpretação, ou uma única finalidade, a distração.

A suspeição do leitor em relação à obra (autor, narrador, personagem, tempo espaço, ambiente etc.) faz parte daquilo que provoca a sua racionalidade fruitiva, ou a possibilidade de a literatura ter credibilidade e construir uma arte substancialmente crível, materialmente

---

<sup>17</sup> Para Barroso Filho e Barroso (2013) o leitor perverso é aquele que adentra o objeto estético em busca de conhecimento e encontra ali razões para a sua leitura, para sua sede de conhecimento.

real e humana, desprovida da doxa, da apreciação rasa, opinativa, do julgamento moral da obra em um *a priori* que não permite transcender ao efeito estético que ela causa.

A Epistemologia do Romance nos ensina que estacionar na contemplação, estacionar no efeito estético nos conduz ao *kitsch*, e essa é uma questão crucial para a fruição da arte. Aprendemos a partir da obra de Broch (2014) que o *kitsch* é um falseador estético, uma reprodução do gosto sem a faculdade de pensar, um vazio de racionalização, uma falsa harmonia idealizadora da arte, uma falta de percepção sobre o que está na forma e no para além da forma, uma ingenuidade sobre o conteúdo que vai além da sensação primeira, uma não aceitação do incômodo que a arte provoca.

O *kitsch* tem o valor social de uniformização do gosto, do pensamento de um determinado grupo social que busca adesão a sua maneira de agir, de pensar e de se comportar, *kitsch* passa a ser um fenômeno estético de unificação das massas. Portanto, para autor e leitor há que se pensar as consequências de uma provocação pela arte, neste caso específico, pensar acerca da obra literária.

Essa possibilidade de reflexão ocorre por intermédio da linguagem que autoriza a construção de verdades romanescas possíveis dentro de condições temporais e históricas passíveis de mudanças constituídas, o que nos leva a buscar novo suporte teórico em Hans-Georg Gadamer<sup>18</sup> autor que alicerce os estudos do grupo da Epistemologia do Romance na busca de conhecimento metodológico que ampare as descobertas sobre a construção do texto literário e do *jogo do serio ludere* que passaremos a explicar.

Para Gadamer (1999) uma palavra só faz sentido com o seu uso em contexto temporal e linguístico discursivo, e por isso, a linguagem literária requer o exercício do conhecimento hermenêutico. Considera-se neste estudo que a estética não tem compromisso com a verdade histórica. Dependendo do modo como as palavras são utilizadas sua interpretação semântica muda, e as palavras não significam por si só, elas são fruto de um processo discursivo mais amplo e intencional.

A hermenêutica, mais que explicação, busca a compreensão do modo como o pensamento racional se manifesta na obra literária, e é por meio da linguagem que o intérprete pode superar os enunciados ali contidos. É plausível que os enunciados epistemológicos e históricos façam sentido e se atualizem no tempo e no espaço por meio da decifração e da compreensão do escrito, uma vez que o pensamento racional que se manifesta por meio da

---

<sup>18</sup> Autor de grande importância para a ER porque em sua obra *Verdade e Método* traz reflexões sobre o jogo serio (*serio ludere*) enquanto questão que permite pensar o modo de ser da arte.

linguagem e de sua carga semântica temporal e geográfica necessitam ser revisitados através do processo hermenêutico.

A hermenêutica como um exercício do pensar conduz a diferentes espaços de interpretação, e como intérpretes nós utilizamos nossas pré-concepções na assimilação das internalidades do texto. Nunca se sai do mesmo ponto, ou se vai ao mesmo lugar no jogo hermenêutico, visto que, a tomada de consciência sobre o caminho é diferente para cada leitor, e esse é um exercício de experiência dialética na Epistemologia do Romance.

Quando, em correlação com a experiência da arte, falamos de jogo, jogo não significa aqui o comportamento ou muito menos o estado de ânimo daquele que cria ou daquele que usufrui e, sobretudo, não significa a liberdade de uma subjetividade que atua no jogo, mas o próprio modo de ser da obra de arte. (GADAMER, 1999, p. 174)

O *serio ludere*, ou jogo sério, é um termo compreendido pela Epistemologia do Romance em Barroso Filho e Barroso (2013) a partir da leitura de Gadamer (1999), e é pelo estabelecimento da relação com este jogo que o texto é desmontado, o leitor começa a conhecer sua estrutura, suas camadas profundas e seus alicerces, ele precisa enxergar as nuances, os não ditos, os ditos, as prioridades da construção e a gênese técnica do objeto estético literário. Entrar no jogo que se estabelece com a leitura e pela leitura é transcender ao objeto estético é estabelecer relações durante e após a leitura, não obstante, o entrar na brincadeira séria é significar e resignificar esse processo para o leitor.

O objeto estético visto pela filosofia pertence ao mundo sensível e representa a vida, e desse modo o filósofo Hegel nos mostra que a estética é a escolha da forma e esta escolha, por sua vez, gera significados, portanto, entendemos que o artista que pensa o estético lê o mundo e dialoga com ele. Ademais da estética da forma Hegel traz uma lógica fenomenológica cujo parâmetro é o conflito, e pensar por conflito é muito importante para a Epistemologia do Romance porque implica em pensar dialeticamente.

A arte igualmente não se recusa à consideração filosófica por causa de um arbítrio desregrado. Pois, como já foi indicado, sua verdadeira tarefa consiste em levar os mais altos interesses do espírito à consciência. Daqui decorre imediatamente, do ponto de vista do *conteúdo*, que a bela arte não pode vagar ao sabor de uma fantasia selvagem e desenfreada, uma vez que estes interesses do espírito estabelecem pontos de sustentação determinados para seu conteúdo, mesmo que as Formas e figurações sejam as mais variadas e inesgotáveis. O mesmo vale para as próprias Formas. Também elas não estão entregues ao mero acaso. Nem toda configuração é capaz de ser a expressão e a exposição daqueles interesses, de recebê-los e de reproduzi-los e sim a Forma é determinada por um conteúdo determinado, ao qual ela se adapta.

Sob este aspecto, somos então capazes de nos orientar pelo pensamento na massa aparentemente interminável de obras de arte e de suas Formas (HEGEL, 2001, p.37).

Assim, o texto romanesco permite olhar o mundo num processo de retomada do texto em diferentes períodos temporais sempre com a mesma pergunta: *o que eu posso saber?* Quando o leitor reconstrói esse caminho ele começa a tensionar o objeto lido, e inicia a buscar princípios, razões, causas e consequências desse tensionar. O tensionamento leva a uma adjetivação da percepção das formas, dos enunciados e discursos, dos não ditos, ou dos silenciamentos ou invisibilidades presentes no tempo histórico do romance.

Desta feita, o estético através do hermenêutico tem a capacidade de nos aproximar do tempo e também das questões da História na obra. O tempo permite uma leitura com consciência convergente entre o presente, o passado e o futuro do leitor, do autor, da narrativa e do mundo. O romance nesse ponto fomenta a possibilidade de as implicações históricas nos aproximarem do conhecimento epistemológico, de rompermos com a doxa, de proporcionarmos uma aproximação filosófica com o objeto sensível.

Através da Epistemologia do Romance podemos estabelecer um diálogo com a filosofia presente na literatura e a partir dele traçar uma compreensão mais profunda do objeto literário. Os vetores históricos também garantem ao texto uma interação entre o sujeito que lê e o objeto que é lido, muitas vezes estes vetores já se deslocaram temporal e geograficamente tanto que podemos pensar que há um hiato entre a revelação dos conflitos literários e a recepção ou percepção de mundo dimensionado por novos padrões morais, religiosos, jurídicos ou estéticos. Para Hegel,

Toda obra de arte pertence à sua época, ao seu tempo, ao seu povo, ao seu ambiente e depende de concepções e fins particulares, históricos e de outra ordem. Neste sentido, a erudição em arte exige igualmente uma ampla riqueza de conhecimentos históricos, que devem ser, além disso, muito especializados, tendo em vista que a própria natureza individual da obra de arte está referida ao singular e necessita do que é especializado para sua compreensão e esclarecimento (HEGEL, 2001, p.38).

No entanto, este é o verdadeiro valor da literatura, por mais que as distâncias temporais, geográficas, históricas, estética, filosóficas sejam reais, a condição humana tratada pelo romance é o preenchimento deste espaço que parece vazio.

O que a Epistemologia do Romance permite é estudar o romance de uma forma que nós aqui não chamaríamos de metodológica, mas processual, não diríamos linear, mas cíclica,

uma leitura que permite a retomada do processo estético, hermenêutico, histórico ou epistemológico acerca dos desdobramentos complexos da leitura.

As digressões são necessárias para avançar neste estudo, o texto jamais será esgotado e ele permitirá o jogo sempre, desde que o leitor se *desarme* de seus juízos de valor *a priori* e se aplique para o conhecimento. A partir de toda a explanação aqui feita sobre a Epistemologia do Romance a questão proposta agora é aplicar essas reflexões na obra literária de Carlos Fuentes, de seu ensaio *Como escrevi um dos meus livros* e de seu romance *Aura*.

Busquemos então contextualizar melhor a sua estética.

## 1.2 Os estudos da estética de Carlos Fuentes

Carlos Fuentes é um autor cujos romances reiteradamente frutificam os debates literários que ocorrem pelo mundo. O autor, na construção de suas obras busca por meio da intertextualidade as raízes que podem orientar sua escolha estética, sua forma de ver e considerar a civilização mexicana. Ele incorpora novidades literárias trazidas de outros continentes e das diversas manifestações artísticas de seu tempo para dar consistência literária as suas narrativas, sua escrita possui um barroquismo imaginativo incomum para seu círculo literário.

Fuentes se compromete com a vida literária desde muito jovem. Ele decide viver de literatura em um momento propício a isso no continente porque segundo Shaw,

[...] 1940. A queda da República Espanhola havia condenado muitos intelectuais espanhóis à imigração, principalmente para o México e a Argentina. Sua chegada naqueles países produziu um efeito estimulante em todo o âmbito da cultura hispano-americana. Pouco depois da Segunda Guerra Mundial que pôs fim, durante vários anos, à produção de livros e revistas europeus que haviam dominado até então um vasto setor do mercado americano. Os países do subcontinente tiveram que lançar mão de seus próprios recursos. Nasceram novas revistas, novas editoras e novas instituições culturais. O mercado mesmo crescia rapidamente conforme a migração interna do campo para a cidade ia se ampliando e o aumento do ensino secundário e universitário iam criando um novo público. Ao contrário da velha elite orientada tradicionalmente para a cultura europeia e norte-americana, os novos leitores se interessavam primordialmente pelo seu próprio mundo com todos os seus problemas urgentes e normalmente liam apenas em espanhol<sup>19</sup> (SHAW, 1999, p. 17-18, TN).

---

<sup>19</sup> [...]1940. La caída de la República Española había condenado a muchos intelectuales españoles a la emigración, principalmente a Méjico y a Argentina. Su arribo en aquellos países produjo un efecto estimulante

Os novos escritores do continente tiveram, de certo modo, a Segunda Guerra a seu favor e se projetaram internacionalmente, isso ocorreu porque deixavam de ser dependentes de uma literatura que lhes servia de modelo e era de raiz colonizadora. A partir dos anos 40 os novos escritores continuaram a tradição cultural da antiga forma de escrever no continente e acrescentaram a essa forma uma visão típica da nova narrativa, uma visão desintegradora da realidade, esse grupo construía com sua própria ordem mercadológica, jornais, revistas, livros e outros escritos, tudo isso para produzir o que mais tarde, nos anos 50 e 60 se conheceria como *Boom de la novela Latinoamericana*.

Carlos Fuentes, filho de um diplomata cujo romance *Cambio de piel* foi duramente criticado pelo seu alto conteúdo de palavras e frases em inglês, francês, italiano, alemão e latim, como David Viñas, quem aponta orgulhosamente suas origens proletárias e sua escolha deliberada por ambientes nacionais, se revelam ambos muito bem informados das últimas novidades literárias na Europa. Portanto, pode-se afirmar que outro fator importante para a ascensão do Boom foi a influencia de obras inovadoras em inglês, francês e alemão<sup>20</sup> (SHAW, 1999, p. 18, TN).

Além de vários autores terem conhecimento de outras línguas e um amplo conhecimento da literatura mundial, o que de fato, contribuiu para a difusão e sucesso do grupo latino-americano foi o lançamento de suas obras quase concomitante com a publicação das suas traduções em diferentes países do mundo.

Diante da nossa leitura da obra *Eu e os outros: ensaios escolhidos* descobrimos que quem mais influenciou na postura do escritor mexicano foi Alfonso Reyes, Fuentes assim o recorda: “Meu primeiro contato com a literatura foi sentar-me no colo de Alfonso Reyes quando o escritor mexicano era embaixador no Brasil no começo dos anos trinta” (FUENTES, 1989, p.30).

Desde a infância a figura de grandes escritores e a leitura de suas obras eram o seu convívio diário,

---

en todo el ámbito de la cultura hispanoamericana. Poco después, la Segunda Guerra Mundial puso fin, durante varios años, a la producción de libros y revistas europeos que habían dominado hasta entonces un vasto sector del mercado hispanoamericano. Los países del subcontinente tuvieron que echar mano de sus propios recursos. Nacieron nuevas revistas, nuevas editoriales y nuevas instituciones culturales. El mercado mismo crecía rápidamente conforme la emigración interna desde el campo a la ciudad y el aumento de la enseñanza secundaria y universitaria iban creando un nuevo público. Al contrario de la vieja elite orientada tradicionalmente hacia la cultura europea y norteamericana, los nuevos lectores se interesaban primordialmente por su propio mundo con todos sus problemas acuciantes, y por lo común leían sólo en español (SHAW, 1999, p. 17-18).

<sup>20</sup> Carlos Fuentes, hijo de un diplomático, cuya novela *Cambio de piel* fue duramente criticada por su alto contenido de palabras y frases en inglés, francés, italiano, alemán y latín, como David Viñas, quien subraya orgullosamente sus orígenes proletarios y su elección deliberada de ambientes nacionales, se revelan ambos muy enterados de las últimas novedades literarias en Europa. Por tanto, se puede afirmar que otro factor importante en el despegue del Boom fue la influencia de obras innovadoras en inglés, francés y alemán (SHAW, 1999, p.18).

Ele (Alfonso Reyes) sabia como me irritar. Eu lia, contrariando seus gostos clássicos, os livros mais modernos e mais estridentes, sem perceber que estava aprendendo a sua lição: **não há criação sem tradição; o “novo” é uma inflexão de uma forma anterior; a novidade é sempre uma variação do passado.** Borges dizia que Reyes escreveu a melhor prosa espanhola de nosso tempo. Ele me ensinou que a cultura era sorridente, que a tradição intelectual de todo o mundo era nossa por direito de nascença, e que a literatura mexicana era importante porque era literatura, e não porque fosse mexicana (FUENTES, 1989, p. 30, grifo nosso).

As palavras de Carlos Fuentes anteriormente citadas apontam para a resposta que buscamos enquanto pesquisadores conscientes do estudo da Epistemologia do Romance ao observar que ele está convicto de que não há criação sem tradição e que a novidade é sempre uma variação do passado, tal ideia baliza um gesto estético de *Aura* e a regularidade narrativa da obra do autor, esses aspectos serão retomados, posteriormente por nós.

Para Williams (1998) e nas palavra de Fuentes (1989, p. 34) “na amizade generosa aprendi que não havia centros privilegiados de cultura, que nada deve ser deixado fora da literatura, porque o nosso tempo é um tempo de redução mortal”. Influenciado por Octavio Paz a escrever sobre a identidade de seu país, Carlos Fuentes começa seu impulso literário no ano de 1954 com o lançamento do livro de contos *Los días enmascarados*. Com este trabalho ganhou o respeito dos intelectuais mexicanos. Mesmo que nesta época no México ninguém aspirasse a dedicar sua vida a ser escritor.

Sergio Pitol, quem começou a escrever nesta mesma época, lembra que *Los días enmascarados* como um livro seminal para a literatura mexicana da época em que apareceu devido ao uso da fantasia e das técnicas narrativas inovadoras o que constituía uma anomalia em relação ao tipo de literatura que estava na moda. A escrita de Fuentes, que quase não tinha representantes, era conhecida e lida por um grupo pequeno de intelectuais mexicanos que também lia Borges e Arreola<sup>21</sup> (WILLIAMS, 1998, p. 49, TN).

Dono de uma escrita demasiado imagética, e ao mesmo tempo extremamente elaborada e culta, com muitas referências históricas, literárias e linguísticas a obra literária de Fuentes exige atenção particular em relação à construção estética de seu conjunto de obras e de seus “enigmas”, visto que, em algumas obras sua profundidade escrita se apresenta de

---

<sup>21</sup> Sergio Pitol, quien comenzó a escribir en ese mismo tiempo, recuerda *Los días enmascarados* como un libro seminal para la literatura mexicana de la época en que apareció debido a que el uso de la fantasía y de las técnicas narrativas innovadoras constituía una anomalía en relación con el tipo de la literatura que estabade moda. La escritura de Fuentes que apenas contaba con unos pocos representantes, era conocida y leída por un grupo pequeño de intelectuales mexicanos que también leía Borges y a Arreola (WILLIAMS, 1998, p. 49).

maneira tão variada e complexa que precisa ser decifrado e não simplesmente entendido. Essa habilidade estética do escritor implica competência hermenêutica leitora incansável.

De acordo com Williams (1998) no final dos anos cinquenta mais precisamente em 1958, ele lança sua obra *La región más transparente* mesmo que a recepção desta obra não tenha sido de todo positiva, a partir de então, a medida que iam surgindo outros livros e artigos de sua autoria sua carreira continuava em ascensão. Após ganhar a categoria de *celebridade* no México no final dos anos cinquenta, alcançou uma categoria similar em todo o mundo hispânico, Europa e Estados Unidos. Estes foram os anos que tentava alcançar os ideais anunciados em *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Aura* (1962) e *Cambio de Piel* (1967). Ele defendia que os jornais pudessem trazer literatura estampada na página inicial junto às principais manchetes do dia e não em cadernos separados e bem escondidos dentro de seus exemplares,

Um dos números domingueiros do jornal *Novedades* se tornou especialmente notável porque na coluna situada à esquerda na página vinha um retrato de Alfonso Reyes junto com um artigo sobre ele, e na coluna da direita, aparecia uma fotografia de Carlos Fuentes, do mesmo tamanho que a de Reyes, acompanhada também de um artigo. De forma notória, *Novedades* retratava o passado e o futuro das letras mexicanas<sup>22</sup> (WILLIAMS, 1998, p. 53, TN).

Assim, discípulo e mestre se encontravam na grande história da literatura, nos caminhos que se bifurcaram passaram a figurar lado a lado em um dado tempo histórico da vida desses escritores, há que se reconhecer a imanente força do *tempo* ao retratar o passado e o presente das letras mexicanas.

Em trechos aos quais ele se reporta à sua memória de infância acabamos por compreender que sua escrita advém da seriedade de seu ofício, da herança educacional aprendida em solo americano sobre como ser um homem de sucesso, como buscar no futuro a sua meta de progresso e felicidade; e do quanto essa cultura diverge da natureza mexicana de seus compatriotas e o torna cidadão do mundo,

Sim, a despeito de todos os problemas, a vida era bastante boa naqueles longos verões da Virgínia em que me tornei talvez o primeiro e único mexicano de todos os tempos a preferir flocos de cereal a *guacamole*. Também me tornei o primeiro calvinista mexicano; um bedel invisível

---

<sup>22</sup> Uno de los números dominicales de *Novedades* resultó especialmente notable porque en la columna situada a la izquierda de la página venía un retrato de Alfonso Reyes junto a un artículo acerca de él y, en la columna de la derecha, aparecía una fotografía de Carlos Fuentes, del mismo tamaño que la de Reyes, acompañada también de un artículo. En forma notoria, *Novedades* retrataba el pasado y el futuro de las letras mexicanas (WILLIAMS, 1998, p. 53).

chamado *Dever Puritano* lança sua sombra sobre cada um dos meus passos: jamais vou merecer nada se não trabalhar arduamente, com disciplina de ferro dia após dia. A preguiça é um pecado, e se eu não me sentar diariamente à máquina de escrever às oito da manhã para uma jornada de trabalho de sete a oito horas, certamente irei para o inferno. Para mim não há *siestas*, ai de mim, alas, e *hélas* e ay-ay-ay: como eu invejo meus irmãos latinos, livres do fardo da ética protestante do trabalho, e por que eu preciso, até hoje, ler as obras completas de Hermann Broch e escrever notas em meu caderno preto numa ensolarada praia mexicana, em vez de deixar o dia correr e esperar calmamente que os cocos caiam dos coqueiros? (FUENTES, 1989, p. 14).

Cabe comentar dois aspectos importantes para a Epistemologia do Romance na citação do trecho, o primeiro é o que diz respeito a ser Carlos Fuentes um autor de transpiração, ou seja, além da inspiração e imaginação que o movem ele trabalha arduamente para a construção estética de seu projeto literário, ele possui a qualidade de escritor que converge com a proposta do grupo pesquisa da ER. O segundo é verificar o que afirma Milan Kundera (1988) de que sua forma escrita possui traços literários herdados de Hermann Broch, o que é incontestável após a convicção de que “não há criação sem tradição” vejamos a afirmação citada:

Sob a luz brochiana, li *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, onde toda a grande aventura hispânica (europeia e americana) é apreendida numa incrível interpenetração, numa incrível deformação onírica. O princípio de Broch, *Esch* é como Lutero, se transformou em Fuentes num princípio mais radical: *Esch* é Lutero. Fuentes nos fornece a chave do seu método: “É preciso várias vidas para fazer uma só pessoa” (KUNDERA, 1988, p. 54).

Na transcrição de uma entrevista a Ricardo C. Gally encontramos um trecho que abona o que a Epistemologia do Romance busca confirmar em Carlos Fuentes. Ao elaborar a seguinte questão: “Em Os testamentos traidos, Milan Kundera define as perguntas que um romancista deve ser fazer hoje. Quais são as suas?” ao que responde: “O que pode dizer o romance que não pode ser dito de outra maneira? Qual é o privilegio do romance? Qual é o território do romance? Acho isso inseparável do romance. Acredito muito no que diz Broch: o romance pode constituir as outras formas do saber”<sup>23</sup> (HERNÁNDEZ, 1999, p. 260).

Cabe ainda, neste momento, uma explicação sobre os autores de interesse do grupo da ER e suas relações literárias. Dentre os trabalhos que buscamos construir no grupo, um dos que certamente nos toca desenvolver é o de perceber em que medida a relação entre os

---

<sup>23</sup> ¿Qué puede decir la novela que no puede decirse de ninguna otra manera? ¿Cuál es el privilegio de la novela? ¿Cuál es el territorio de la novela? Para mí eso es inseparable de la novela. Creo en lo que dice Broch: la novela puede constituir las otras formas del saber (HERNÁNDEZ, 1999, p. 260).

autores: Herman Broch, Milan Kundera, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gustave Flaubert, Glauco Mattoso, Machado de Assis e Eliane Brum alcança convergência artística. Em que momento eles apontam um para o outro em suas intertextualidades temporais e linguísticas.

Alguns dos nomes que se encontram aqui comprovamos pela simples contemporaneidade entre eles, pela leitura e influência de um sobre o outro, no entanto, outros, só nos é permitido encontrar convergências em suas obras na construção da forma estética que escolhem, como é o caso de Eliane Brum, escritora brasileira contemporânea que figura em nossa análise aplicativa da obra *Aura*.

Diante da fortuna crítica de Carlos Fuentes é importante destacar a crença que ele possuiu no papel que a imaginação desempenha no texto literário, e de como essa determinação se tornou doutrina intelectual dos anos cinquenta para a “La generación del Medio siglo”<sup>24</sup> quando escrevia buscando a identidade mexicana. O autor aponta uma característica reconhecível para o continente latino-americano que é a origem Romana de nosso espírito ao afirmar:

Para os franceses, a inteligência está associada ao discurso racional; para os russos, a uma intensa busca espiritual. Para um mexicano, a inteligência é inseparável da maliciosidade – e nisso, como em muitas outras coisas, somos bastante italianos: *a furberia*, a esperteza velhaca, e o culto das aparências; *la bella figura*, são traços italianizados presentes em toda a América Latina: mais que Madri, Roma é nesse sentido nossa capital espiritual (FUENTES, 1989, p. 13).

Perseguindo a ideia de que o continente americano é descendente ibérico mais que espanhol, além da raiz indígena, e das influências africanas -por colonização- o autor decide que este continente multirracial e policultural precisa de uma denominação mais completa e batiza-o de *Indo-Afro-Iberoamérica* por reconhecer a multiplicidade de realidades aqui vivenciadas. Esse reconhecimento se apresenta como uma constante preocupação em suas narrativas sincréticas, antropológicas e universalizantes da criação de seu mundo literário, um compromisso social com a inovação das formas de narrar.

Pertencente ao *Boom* hispano-americano. A carreira do autor se desenvolveu em meio a acontecimentos históricos e literários conturbados, de participação política esquerdista e

---

<sup>24</sup> A geração da metade do século no México formada por Carlos Fuentes com Victor Flores Olea, Enrique González Pedrero, Mario Moya, Porfirio Muñoz Ledo, Xavier Wimer e Salvador Elizondo, entre outros (Hernández, 1999, p. 121).

posicionamentos atuantes diante de episódios como Tlatelolco<sup>25</sup> e a Primavera de Praga<sup>26</sup>, momentos de extrema cobrança intelectual, além de trabalhos em jornais, revistas e universidades internacionais de renome, e uma atuação diplomática intensa.

A última vez que todos os escritores do *Boom* se reuniram foi em 1970, e segundo Williams (1998) tinham planos para a publicação de *Libre* uma revista trimestral de crítica que teria Goytisolo como diretor, mas por uma série de razões imponderáveis, o que acabou por suscitar sentimentos de dúvida e de hostilidade entre eles foi o caso *Padilla*<sup>27</sup>. “Quando Goytisolo se reuniu com os amigos em Avignón, sua intenção era publicar uma revista que com olhar externo ao regime cubano pudesse reforçar a posição dos intelectuais que como Padilla lutavam internamente a favor da livre expressão e da verdadeira democracia”<sup>28</sup> (WILLIAMS, 1998, p. 65, TN). A partir de então, os laços de amizade entre os escritores latinoamericanos se debilitaram<sup>29</sup>. A última publicação de Fuentes dos anos do *Boom* foi *Cumpleaños* (1969).

Para nós o mais importante da estética de Carlos Fuentes é não apenas situá-lo historicamente em meio a grupos de escritores que alcançaram fama e credibilidade por meio das letras, mas apresentar um pouco do que pesquisamos sobre suas leituras, sua forma de escrever e de retratar o mundo. Em suas palavras:

Sempre tentei dizer aos meus críticos: não me classifiquem, leiam-me. Sou um escritor, e não um gênero. Não procurem a pureza do romance de acordo com algum cânone nostálgico, não peçam a filiação a um gênero, e sim um

<sup>25</sup> Em 2 de outubro de 1968, apenas dez dias antes da abertura dos Jogos Olímpicos do México, estudantes se reúnem no centro da capital, em um local chamado Tlatelolco. Nas semanas anteriores, dois membros das manifestações em favor de Fidel Castro haviam sido mortos pela polícia. Desta vez, o próprio exército enfrenta os manifestantes. Abrem fogo contra a multidão deliberadamente. O resultado foram cerca de 300 mortos. Disponível em: <https://memorialatina.net/2012/10/02/1968-o-massacre-de-tlatelolco/>

<sup>26</sup> A Primavera de Praga foi um movimento político ocorrido na Tchecoslováquia em 1968.

<sup>27</sup> O que centralizou a atenção do mundo para a América Latina foi o triunfo da Revolución cubana em 1959, que prometia uma nova era. O período de euforia por tal acontecimento pode ser considerado como concluído quando em 20 de março de 1971 o governo de Cuba endureceu sua política de partido e o poeta Heberto Padilla foi detido durante o recital de poesia dado na *Unión de Escritores*, onde leu "Provocaciones". Padilla foi preso junto com a poetisa Belkis Cuza Malé, sua esposa. Ambos foram acusados pelo Departamento de Segurança de Estado de “atividades subversivas” contra o governo cubano. Seu encarceramento provocou uma reação em todo o mundo, com protestos de conhecidíssimos intelectuais entre os que figuraram vários escritores do hoje denominado *boom* latino-americano. O furor sobre o caso de Padilla pôs fim a afinidade entre os intelectuais latino-americanos. Disponível em: <http://www.revistaelotro.com/2016/11/26/fidel-castro-el-caso-padilla-y-la-censura-en-el-arte/>, acesso em: julho de 2017.

<sup>28</sup> Cuando Goytisolo se reunió con Fuentes y los demás escritores del *boom* en Avignón, su intención era publicar una revista que apoyara desde el exterior al régimen cubano pero que también reforzara la posición de los intelectuales que, como Padilla, luchaban desde el interior a favor de la libre expresión y la democracia verdadera (WILLIAMS, 1998, p. 65).

<sup>29</sup> Recentemente em 06/07/2017, Mario Vargas Llosa, escritor do grupo reunido em Avinón falou do rompimento de amizade com Gabriel García Márquez. <http://www.rae.es/noticias/vargas-llosa-memoria-y-olvido-de-garcia-marquez>.

diálogo com o gênero, não esperem uma linguagem, mas muitas linguagens, opondo-se umas às outras; não, como diria Bakhtin, a unidade de estilo, mas a *heteroglossia*, não uma imaginação monológica, mas dialógica (FUENTES, 1989, p. 40).

O pensamento do autor aponta para uma visão Bakhtiniana da polifonia, e da heteroglossia, da linguagem que dialoga com o outro, com a alteridade, com outras culturas, ele mostra que nós não somos os únicos autores das palavras que proferimos porque por traz de nossas palavras existe um mundo particular e plural de vozes. Nas palavras de Bakhtin:

No campo da poética, da história da literatura (em linhas gerais, história da ideologia) bem como, em grau considerável, da filosofia das palavras é até impossível outro enfoque: o positivismo mais seco e superficial nesses campos não pode tratar de forma neutra a palavra como coisa, e aí é forçado a falar não só da palavra mas também com a palavra [...]. Cabe observar que também o romance sempre incorpora o elemento do conhecimento da palavra do outro que ele representa. (BAKHTIN, 2015, p. 148)

A escolha do tempo como a questão problematizadora de seu estilo inicia porque ele começa a pensar a partir da ideia bakhtiniana de cronotopia, ele afirma em uma entrevista a Julio Ortega (HERNÁNDEZ, 1999) que Bakhtin nos faz ver que não existe romance sem tempo e espaço e diria mais, que ainda que haja tempo sem romance não há romance sem tempo:

Pode haver romance sem espaço, mas não pode haver romance sem o elemento temporal. O elemento temporal de duração é indispensável desde o momento em que o escritor se senta para escrever porque já existe um tempo infinito naquilo que lemos. Este seria o truque que fazemos com o leitor. Daí a nossa força, que é uma força a partir da fraqueza em que sabemos que somos finitos, mas o tempo do leitor é infinito, diz o romancista: veja o presente que te faço<sup>30</sup> (HERNÁNDEZ, 1999, p. 224, TN).

Fuentes afirma que é a partir de considerações como esta que organizou seus romances sob um eixo temporal, sem uma ordenação cronológica, ainda que tenha feito algumas concessões cronológicas quando a história do México assim determinou. E que por algum motivo o subtítulo “El mal del Tiempo” inicia com três romances que são um pouco a sua estética romanesca, sua concepção da duração do romance. “Dali eu parto, e o segundo título

---

<sup>30</sup> Puede haber novela sin espacio, pero no puede haberla sin el elemento temporal. El elemento de duración es indispensable desde el momento en que te sientas y escribes, porque ya hay un tiempo finito en el que escribes con la esperanza de que haya un tiempo infinito en el que lees. Éste sería el trueque que hacemos con el lector. De allí nuestra fuerza, que es una fuerza a partir de la debilidad, en que tú te sabes finito. El tiempo es finito pero el tiempo tuyo, lector es infinito. Mira, le dice el novelista, el regalo que te hago (HERNÁNDEZ, 1999, p. 224).

é *Terra Nostra*”<sup>31</sup> (HERNÁNDEZ, 1999, p. 225, TN). Partimos desta afirmação para pensarmos em continuidade de nossa investigação literária após esta tarefa dissertativa.

As narrativas de Fuentes são sempre diferentes, seja por uma construção do enredo, do foco narrativo, da variação estilística, da caracterização dos personagens, o fato é que é difícil estabelecer um padrão, mas é possível encontrar uma construção estética do tempo, um traço literário reiterado e constante do seu processo criativo e é sobre esse tema que, enquanto pesquisadores da ER, nós nos debruçaremos em outros momentos de investigação das obras de seu conjunto literário romanesco para descobrir mais sobre essa invariança. No momento vale verificar a voz intertextual de Fuentes no ensaio sobre *Aura*.

### 1.3 O ensaio

De acordo com Paviani (2009) o ensaio como gênero textual foi utilizado pela primeira vez no século XVI pelo filósofo Michel de Montaigne com a publicação da obra *Os ensaios (Les essais)* em 1580, este é um gênero bastante solicitado academicamente como texto científico, é também um escrito utilizado para expressar de modo subjetivo uma reflexão crítica e informações sobre um tema, especificamente o ensaio aqui apresentado é o que podemos considerar em bom espanhol, uma *trampa*<sup>32</sup>.

Ousamos afirmar a percepção desta escrita ensaística como um jogo de singularidades: a primeira é a de que mais de vinte anos depois, em 1989, Fuentes resolve contar, na obra *Eu e os outros: ensaios escolhidos* como foi o seu processo de criação da consagrada obra *Aura*. Buscamos, todavia, ainda não descobrimos outros textos que parte do autor a iniciativa de relatar seu processo de criação, tivemos acesso a entrevistas e documentos em que ele fala de *Aura* e de várias de suas criações, mas não nos alcançou nenhum outro texto de iniciativa do próprio autor cuja necessidade fosse explicar a gênese desta ou de outra de suas obras.

Outro aspecto singular com o qual nos deparamos nesta análise está na propriedade discursiva que envolve a escrita de Carlos Fuentes; neste ensaio existem constantes revelações da originalidade de sua ficção que dialogam com outros elementos reais e ficcionais em outros autores. É importante pensar que a obra teórica do autor é um suporte para a

<sup>31</sup> De allí parto, y el segundo título es *Terra Nostra* (HERNÁNDEZ, 1999, p. 225).

<sup>32</sup> A palavra *trampa* em espanhol a que nos referimos diz respeito a infração maliciosa das regras de um jogo, uma forma ardil de dissimular a verdade, uma brincadeira de burlar as regras. Disponível em [www.rae.es](http://www.rae.es). Acesso em abril de 2017.

compreensão de sua escrita ficcional, porém não é o único. Como leitores perversos precisamos nos distanciar do texto e verificar o que traz credibilidade ao ficcional, o que nos revela essa aprazível escrita sobre *Aura*.

Com a desmontagem do ensaio tentaremos alicerçar a ideia de que a obra *Aura* é um projeto literário precursor de *Terra Nostra*. No ensaio intitulado *Como escrevi um dos meus livros* Carlos Fuentes inicia contando sobre o verão de 1961 quando conheceu uma jovem de aproximadamente vinte anos que entrou no seu quarto de hotel no Boulevard Raspail, em Paris. A jovem é descrita com um perfil menos humano e mais espectral.

Ele diz que eram os anos que De Gaulle tentava sair da Argélia e Jean Paul Sartre vinha sendo bombardeado. Identificamos em seu registro uma alusão ao existencialismo que predominava na época e uma referência histórica aos episódios que ambientaram a escrita de seu romance, acrescido de: “havia um rumor de descontentamento e um cheiro de explosivos na capital francesa” (FUENTES, 1989, p. 41).

À medida que vamos tomando contato com o texto observamos que ele deixa clara a ideia de que Paris é uma cidade dupla, como duplo são seus personagens Consuelo-Aura, Llorente-Felipe no romance. Ele sugere, fazendo menção às palavras do amigo García Márquez que tudo que acontece em Paris possui uma miragem que parece reproduzir o espaço da realidade. “Se tivermos sorte às vezes, uma pessoa, que é outra pessoa, passa flutuando por esses lagos de mercúrio” (FUENTES, 1989, p. 41). O refinamento da metáfora utilizada em relação aos espelhos mostra-nos a força poética de suas palavras igualmente reconhecíveis em *Aura*.

### 1.3.1 A luz

Essa ideia imagética caminha para a temática mais redundante no autor, quando diz que em pouco tempo aprendemos que isso é uma ilusão. Os espelhos não reproduzem apenas os espaços, mas o tempo, o verdadeiro mistério, *outro tempo*: o passado ou o tempo ainda por vir.

Diversa é a crítica literária que suscita o espelhismo como forma mimética de ver a si mesmo e de ver o outro, no ensaio Fuentes afirma que um segundo espaço, uma segunda pessoa, a outra pessoa no espelho não nasce no espelho, ela vem da luz. E a luz como constatamos através das descobertas de Newton e Einstein e demais estudos da física possui uma natureza dual,

Um grande avanço na compreensão da estrutura atômica começou em 1924 com uma proposição feita por um físico francês e nobre, o príncipe Louis de Broglie. Seu raciocínio foi, mais ou menos, assim: a natureza ama simetria. A luz tem comportamento dual, comportando-se em algumas situações como onda e em outras como partícula. Se a natureza é simétrica, esta dualidade também deveria ser válida para a matéria [...] uma das grandes conquistas da mecânica quântica tem sido conciliar esses aspectos aparentemente incompatíveis de fótons, elétrons e outros constituintes da matéria (JÚNIOR, 2012, p.28).

O que se pode constatar ao longo do século XIX é que a teoria ondulatória da luz foi evoluindo e no início do século XX com a introdução da teoria quântica por parte de Einstein a teoria corpuscular da luz veio a ser revisitada e chegou-se a conclusão de que a luz não é nem onda e nem partícula, ela é onda em algumas situações e partícula em outras. As informações citadas retiradas da obra Física Moderna (JÚNIOR, 2012) nos auxiliam a compreender um pouco do enredo do romance e o desdobramento do outro, do duplo, do mimético de Consuelo-Aura que é como a luz em seu duplo comportamento, como em uma análise de sua origem na física enquanto ciência racional e na imaginação enquanto ideia da realidade sensível, ou manifestação do real e do irreal.

Para Carlos Fuentes, a moça que entrou no quarto vindo da sala naquela tarde quente de setembro mais de vinte anos antes era *outra* porque seis anos haviam se passado desde que ele a conheceu, no brotar de sua puberdade no México.

Exatamente neste ponto, o autor nos coloca diante de sua compreensão sobre o *tempo*, de como ele concebe o tempo e a sua forma cíclica, ele mostra exatamente as alterações de uma velocidade imperceptível para os que estão dentro de um determinado tempo, o que o autor diagnostica é que com o passar tempo nós não somos mais os mesmos.

Aquela luz- lembro-me bem- primeiro entrou timidamente, como se fosse introduzida sub-repticiamente pela ameaça de uma tempestade de verão; *depois transformou-se numa pérola luminosa encastada numa concha de nuvens*: finalmente, derramou-se por alguns segundos, com uma plenitude que também era uma agonia. Nessa sucessão quase instantânea, a moça de que eu me lembrava quando tinha 14 anos e que agora tinha vinte sofreu as mesmas mudanças que sofria a luz que entrava pelas janelas: o limiar entre a sala de estar e o quarto tornou-se o lintel entre todas as épocas e essa moça: a luz que vinha lutando contra as nuvens lutou também contra a sua carne, tomou conta dela, desenhou-a, imprimiu-lhe uma sombra de anos, esculpiu uma morte em seus olhos, arrancou o sorriso de seus lábios, vagou por seus cabelos com a melancolia flutuante da loucura (FUENTES, 1989, p. 42).

Observemos a poética narrativa a que nos referíamos anteriormente no seguinte trecho da citação: *transformou-se numa pérola luminosa encastada numa concha de*

*nuvens...* Esse tipo de escrita faz com que o ensaio receba um revestimento poético, uma melodia própria, uma profusão vocabular que nos reporta ao uso da metáfora como figura de linguagem. Não se trata, a nosso ver, de uma escrita despreziosa, e sim, de uma escrita de quem maneja o seu argumento através da semântica discursiva das palavras.

O que ele diz é compreensível: a moça morreu e outra nasceu de sua morte porque ela não terá mais vinte anos, essa de vinte está morta e dela só resta a lembrança, a memória em si, de como ela foi naquele exato momento, de sua luz. No texto ensaístico encontramos uma carga poético-emotiva, proporcional à conotação sedutora existente na obra *Aura*, isso nos remete ao jogo de intencionalidades de um autor consciente de que sua escrita barroca contém efeito estético.

Ela, a moça mexicana, torna-se *outra* como ele diz no parágrafo seguinte, não a que viria a ser, mas a que estava sendo sempre. Ele acrescenta: “A luz possuiu a moça e fez amor com a moça” (FUENTES, 1989, p.42). Em sua lembrança o escritor nos informa que *Aura* começou a ser escrita em um café perto do hotel onde estava hospedado e ele não lembra a data, mas um acontecimento histórico que marca esta data,

Lembro-me do dia: krushevich acabara de proclamar seu plano vintenal em Moscou, no qual prometia o advento do comunismo e o desaparecimento do Estado na altura dos anos oitenta – em que estamos agora-, sepultando o Ocidente no processo, e suas palavras foram reproduzidas em toda sua monótona minúcia no *International Herald Tribune*, que era apregoado por moças fantasmagóricas, jovens amantes encarceradas em breves prisões de paixão, as autoras de *Aura*: as moças mortas (FUENTES, 1989, p. 43).

O trecho novamente apresenta o *jogo* que Fuentes utiliza para falar da autoria romanesca de *Aura* numa tentativa de demonstrar que suas ideias têm como berço o tempo, e é ele quem embala seus processos históricos poetizados.

Verificamos que só nos anos oitenta, o tempo encontra o tempo, ou seja, quando finaliza parte do ensaio com *as moças mortas*, ele constata que o processo comunista sepultou sonhos idílicos e românticos de igualdade e liberdade. Desse modo, encontramos uma referência que une Fuentes a outro autor estudado pelo grupo Epistemologia do Romance que é Milan Kundera:

O romance não está ameaçado pelo esgotamento, mas pelo estado ideológico do mundo contemporâneo. Nada há de mais oposto ao espírito do romance, profundamente ligado à descoberta da relatividade do mundo, do que a mentalidade totalitária, dedicada à implantação de uma verdade única (FUENTES, 2008, p. 110).

Devemos ainda considerar que o texto *O idílio secreto* de onde retiramos o excerto analisa a ação histórica ideológica totalitária a partir da visão kunderiana comungada por Carlos Fuentes “a história nos impede, simplesmente, de sermos nós mesmos no presente. O comércio da história consiste em vender às pessoas um futuro em troca de um passado” (FUENTES, 2008, p. 114). Fato este que pode ser visto claramente no comportamento do personagem Felipe em *Aura* e esse é um ensinamento da Epistemologia do Romance, constatar que o que está por traz da construção estética do autor possui um exercício de sensibilidade histórica.

### 1.3.2 Quevedo

Alinhando a sua escrita com a forma poética de Quevedo, Fuentes escreve que os olhos do amor podem nos ver com uma esplêndida morte, fazendo assim uma referência ao poeta do século de ouro espanhol representante do Barroco.

Esse trecho demonstra que Fuentes é leitor de Quevedo, um autor distante pertencente ao tempo da memória. “Sim, o verdadeiro autor de *Aura* é Quevedo, e fico orgulhoso de representá-lo aqui hoje. Essa é a vantagem do tempo o suposto autor torna-se um agente invisível” (FUENTES, 1989, p. 44).

Detecta-se que esta é a vantagem de se pensar *a posteriori* fato, de poder falar de seu próprio texto, de revisitá-lo de ter a experiência através da literatura, de se encontrar no futuro com a sua própria escrita. De ver-se a si mesmo naquele momento da criação e aproveitar sua profusão para fruí-lo, a escrita do ensaio é o encontro com o exato momento da escrita de *Aura* mais de vinte anos após sua criação.

O reconhecimento do transcurso do tempo, do momento em que a memória tem o trabalho de guardar as peças da lembrança de um ponto determinado nos conduz no próximo capítulo a uma leitura de Bergson (1999) sobre o tempo interior e sua duração. Ele continua observando que a moça era outra porque a luz daquela tarde derrotara uma obstinada barreira de nuvens.

A relação com o tempo cíclico da renovação contínua que transforma o homem e não permite que ele seja o mesmo no transcurso do presente, e transforma o autor em um quixotesco leitor de sua obra.

Também no ensaio, Carlos Fuentes utiliza uma voz aproximativa com o leitor e pergunta: “vocês já perceberam que o verdadeiro autor de *Aura* se chama Quevedo, irmão satírico do escatológico Swift, poeta sem igual de nossa morte e do nosso amor?” (FUENTES,

1989, p. 43). Ele utiliza a segunda pessoa novamente, fala com o leitor por meio de uma cumplicidade aproximativa, como faz em *Aura*, e como Cervantes faz em *Dom Quixote*.

A Epistemologia do Romance nos indica por possibilidade que essa voz aproximativa que pede a cumplicidade do leitor com o narrador é um aspecto possível de sua invariância, um *serio ludere* estético-estilístico. Consideramos novamente que o ensaio possui um jogo que retrata, não apenas sua inspiração, mas a arquitetura e gênese de seu pensamento criador, de fato ele o faz, usando a segunda pessoa do discurso e a noção cíclica do tempo.

### 1.3.3 Buñuel

A amizade com Luis Buñuel cineasta espanhol representante do surrealismo lhe rendia confabulações e ideias geniais. Como amante do cinema, Fuentes já havia experimentado escrever roteiros e produzir filmes, inclusive *Aura*. Segundo Fuentes, Buñuel conhecia a obra de Quevedo melhor que os especialistas acadêmicos na poesia barroca do século XVII. No ensaio, ele fala do amigo Buñuel e de suas ideias de transpor cinematograficamente o quadro de Géricault, *Le Radeau de la Méduse*. Essa ideia resultou no filme *O anjo exterminador*.

Fuentes declara que um tema profundo e persistente em Buñuel é o tema da necessidade: como um homem e uma mulher, uma solidão e um desejo, precisam um do outro. *Aura*, nos dizeres do autor é produto da ideia surreal de Buñuel: “e se ao passarmos por uma porta recuperássemos instantaneamente a juventude: se pudéssemos ser velhos de um lado da porta, e jovens a partir do momento em que passássemos para o outro lado? O que aconteceria...?” (FUENTES, 1989, p. 46).

Fruto da poesia: “Assim, a voz poética de Paul Eluard se impôs ao meu espírito de escritor na distante tarde mexicana de ar transparente” (FUENTES, 1989, p. 46), observamos que a união das ideias do amigo e a voz do poeta se gestam na imaginação do autor que consagrou transformar a solidão e o desejo de Consuelo em eternidade, em romance.

Três dias depois daquela tarde do Boulevard Raspail Carlos Fuentes conta que foi assistir a um filme que seus amigos, especialmente Julio Cortázar recomendara, cujo nome é: *Ugetsu Monogatari: Os contos da Lua Nova depois da Chuva*, do cineasta japonês Kenji Mizoguchi.

Relata que tinha consigo as primeiras páginas de *Aura* e escrevera as três primeiras linhas com ênfase no pronome de tratamento tú. Porque *tu é um outro*, declara. Essa era uma visão subjacente dos encontros dele com Buñuel no México, com a moça aprisionada pela luz

em Paris, com Quevedo no fogo gelado do mal presente que se proclama amor, mas era antes de mais nada “*desejo*”. Entendendo o desejo como uma aspiração diante de algo que corresponda ao esperado. Tendência espontânea e consciente em direção a um fim conhecido ou imaginado, explica.

#### 1.3.4 O filme

Importante verificar como Carlos Fuentes aborda outros textos e outros autores como referência de leitura e intertextualidade em *Aura*, ao longo de seu ensaio ele vai apontado e demonstrado com que obras o seu romance tem a possibilidade de dialogar, com histórias japonesas, com cineastas espanhóis, com escritores franceses.

As imagens evanescentes do filme de Mizoguchi contavam a história de amor adaptada e escrita no século XVIII por Ueda Akinari. O autor, nascido em 1734 na zona de prostituição de Sonezaki, filho de uma cortesã e pai desconhecido, se tornou escritor e personagem de suas próprias histórias perseguido pelo azar, pobreza doença, cegueira. Abandonado na infância passou seus últimos dias dependendo de caridade, era erudito morreu em 1809, ele escreveu uma série de contos que são únicos porque são múltiplos, declara Fuentes.

Fala ainda de Giacomo Leopardi e recomenda: *leiam Leopardi*, ele foi capaz de nos dizer que a vida pode ser infeliz depois que a esperança desaparece, mas que o desejo pode permanecer intacto. Acrescenta: *eu o li no inverno de 1981* e depois conheci Susan Sontag que leu Akinari, ‘ela conclui que na humanidade além da vaidade, tudo é dor’. A preocupação em recomendar a leitura de Leopardi e referência a Susan Sontag é a reafirmação de sua intertextualidade.

É possível identificar a invariável preocupação com o passado em Fuentes; ao escrever que 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. Imaginar o Nada, ou acreditar que se domina o nada, é apenas uma forma, talvez a forma mais segura de enlouquecer. Para Fuentes: A “originalidade” é a doença de uma modernidade que pretende ver-se como uma coisa nova, sempre nova, de modo a testemunhar continuamente seu nascimento. Ao fazê-lo, a modernidade se transforma na ilusão elegante que só fala da morte (FUENTES, 1989, p. 47).

Assim podemos inferir que ele critica a modernidade e sua visão *kitsch* da morte: a morte da arte, a morte do romance. E finaliza dizendo que: “O preço do pecado não é a morte, mas sim o isolamento. A primeira forma da morte é uma resposta ao tempo: seu nome é esquecimento” (FUENTES, 1989, p. 49).

Desse modo, o jogo ensaístico de Fuentes parece encontrar explicações que direcionam o leitor para cada passo de seus personagens no romance, ele vai tecendo ideias de justificação de seu gesto estético em *Aura*.

O romance de Akinari se passa em 1454 e conta a história de Katsushiro, jovem humilhado pela pobreza, incapaz de trabalhar no campo, jovem que abandona o lar e vai fazer fortuna como comerciante, deixa a mulher e promete voltar quando as folhas de outono comecem a cair, a mulher se resigna- ninguém deve ter fé no amanhã, o marido não volta, ele imagina que a mulher, como ele, é prisioneira do tempo e que como ele ela não pode estender a mão para tocar os dedos do bem amado.

Como um momento digressivo nosso, cabe recordar que no romance *Aura* as mãos se estendem para tocar Felipe, ele sempre se assusta e constata o envelhecer das mãos femininas que o tocam “[...] acariciar a mão enrugada que se adianta do fundo da escuridão [...]”<sup>33</sup> (FUENTES, 1972, p. 151, TN).

Katsushiro volta a sua aldeia arruinada, vê a luz de uma lâmpada. A mulher está velha e coberta de pó eles vão juntos para a cama e ele conta a razão de tanta demora para retornar, ela responde que o mundo ficou cheio de horror e que ela esperou em vão. Dormem abraçados e profundamente, uma vaga impressão de frieza penetra a inconsciência do sonho de Katsushiro: sua mulher tornou-se invisível. Ele descobre uma criada que lhe conta a verdade. Miyagi suicidou-se, os soldados a enterraram no jardim, foi a única mulher que nunca deixou a aldeia. Não foram apenas bandidos que se instalaram no lugar, fantasmas também, e ela se juntou a eles. Quando o marido finalmente volta, apela para uma velha feiticeira a fim de recobrar a visão e o contato espectral com a mulher morta. O filme de Mizoguchi transforma a mulher em espécie de Penélope maculada, uma ex-cortesã que precisa provar fidelidade ao marido com convicção.

Essa possibilidade de leitura da própria obra é uma descoberta do autor durante a realização de seu romance, essa concomitância temporal permite compreender traços comuns dialógicos da escrita do romance com o filme.

---

<sup>33</sup> “acariciar la mano arrugada que se adelanta del fondo de la oscuridad” (FUENTES, 1972, p. 151).

### 1.3.5 A herança

Quatro anos depois de ver o filme e escrever *Aura*, Fuentes encontra em uma livraria em Roma uma versão italiana das narrativas japonesas do Togi Boko, escritas por Hiosuishi Shoun e publicadas em 1666. Escrita cem anos antes da história de Akinari e trezentos antes do filme de Mizoguchi um conto chamado *A cortesã Miyagino*.

A mesma história é contada no conto chinês, só que desta vez com um final que dá direito à necrofilia. A surpresa de Fuentes passa a ser fonte de uma pesquisa, de uma busca pela origem indeterminada de sua inspiração criadora.

Por que essa história dentro da história de *Aura*? Voltei a procurar Buñuel fazendo o roteiro de *Via Láctea* e consultando 180 volumes do Abbé Migne sobre patrística e heresias medievais na Biblioteca Nacional de Paris, e pedi a ele que me conseguisse uma entrada aquele santuário bibliográfico lugar difícil de entrar (FUENTES, 1989, p. 51).

Neste ponto do ensaio o autor tece considerações comparativas sobre tratamento recebido em bibliotecas diferentes. Fala que as bibliotecas anglo-saxãs<sup>34</sup> estão abertas a todos e que é de fácil acesso e compara com a biblioteca latina, diz que ali existe a visão de que o “candidato a leitor é um cleptomaníaco potencial, um incendiário condenado e um vândalo de carteirinha. Aquele que procura um livro em Madri, Roma, Paris ou México descobre que os livros não são para ser lidos, mas para ser trancafiados, ficam trancafiados e talvez se tornem banquete para ratos” (FUENTES, 1989, p. 52).

Ele ironiza falando que Buñuel em *O anjo exterminador* faz uma adúltera marcar um encontro com seu amante em uma biblioteca. Diz que às vezes Buñuel o colocava para dentro da Biblioteca de Paris a procura das origens japonesas de Togi Boko, que por sua vez eram ancestrais do conto da lua depois da chuva de Akinari, que depois viriam a inspirar o filme de Mizoguchi (1961).

Enquanto procurava a forma e a intenção de *Aura*. Descobriu que a fonte primeira dessa história era a narrativa chinesa chamada *Biografia de Ai'King*, parte da coletânea chamada *Tsien teng sin hoa*.

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

---

<sup>34</sup> É de nosso conhecimento que ele doou seu acervo pessoal para a biblioteca de Princeton e tivemos a possibilidade de pesquisa sobre seus escritos por meio da internet ao endereço da RBSC - <<http://blogs.princeton.edu/manuscripts/2015/10/01/hemingway-at-princeton/>>

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, 1989, p. 52).

Será que Fuentes poderia chegar às múltiplas fontes onde a história final se perdia nas tradições da literatura chinesa de séculos narrativos – a virgem sobrenatural, a mulher fatal, a noiva espectral, e o casal reunificado sem dialogar com outras fontes? Estas intertextualidades alcançam o diálogo entre as culturas e entre as obras,

No universo discursivo do livro, o destinatário está incluído, apenas, como propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso livro em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Segundo Kristeva, Bakhtin não distingue claramente esses dois eixos, mas esta falta de rigor não minimiza uma importante descoberta para a teoria literária: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla. Neste momento, Kristeva elabora o já famoso conceito de intertextualidade (NITRINI, 2015, p. 161).

Essa intertextualidade acaba por ser definida como um processo de intercâmbio de um texto primeiro com outros que trazem em si a construção histórica e cultural de uma nova história em sintonia com a dimensão civilizatória da tradição.

### 1.3.6 As mulheres

Durante os dias em que escreveu o rascunho inicial de *Aura* em um café francês, observava famosos se dirigirem a redação do *L'Express*, que era o grande semanário que haviam criado para lutar contra as bombas e a censura. Secretamente esses editores contavam com a cooperação de Sartre e Camus, Mendès-Franc e Mauriac. Dessa descrição, depreende-se o cenário histórico em que o romance está inserido.

Com relação ao feminino na obra as cinco portadoras do desejo e do consolo segundo Fuentes eram: a ambiciosa Miss Bordeau de *Aspen Papers* de Henry James, descendente de Dickens- Miss Havisham de *Great Expectations*, filha inglesa da velha condessa da rainha de Espadas de Pushkin, Eva e Circe.

Nas três primeiras figuras femininas, o jovem deseja conhecer o segredo da mulher mais velha: o segredo da fortuna em Pushkin, o segredo do amor em Dickens e o da poesia em

James a jovem precisa arrancar da velha esse segredo antes que ela o leve para o túmulo. Aura, Consuelo e Felipe se agregam a essas figuras, com a diferença de que Aura e Consuelo são a mesma pessoa, e são elas que arrancam o desejo do peito de Felipe, assim sugere Carlos Fuentes que “essa é uma mudança no machismo porque desta vez é o homem que é enganado” (FUENTES, 1989, p.51).

O autor também induz a uma leitura de sua obra como uma narrativa de magia, de mulheres feiticeiras. Soube que *Aura* veio aumentar a descendência secular das feiticeiras, escreve neste ensaio. Após essa afirmação, acrescenta a dúvida de Michelet<sup>35</sup> que projeta os segredos de uma antiguidade com força maior que a do futuro, em uma clara referência a concepção de tempo cíclico que ele reitera em seus escritos.

Haverá um segredo maior que o da mulher sem pecado? Da mulher que não incita o pecado e a desgraça, como Pandora? A mulher que não seja o que Tertuliano pai da igreja dizia que era: um Templo construído por cima de um esgoto? Não a que precisa de salvar-se como Nora e Ibsen (em Casa de Bonecas) mas a que antes de todas é dona de seu tempo porque é dona de sua vontade e de seu corpo. Porque não admite nenhuma divisão entre o tempo, o corpo e a vontade, o que fere o homem que gostaria de separar o seu espírito da carne a fim de parecer-se através do espírito com Deus e através da carne com o Diabo.

Esta é a dualidade humana como um entrave para o desenvolvimento do pensamento latino-americano, ele também cita John Milton, *Paradise Lost*, e comenta que esse homem dividido entre o pensamento divino e a dor carnal é o autor de seu próprio conflito, insuportável, a vida sem Eva, ou seja, a vida sem o Mal,<sup>36</sup> “a vida entre homens uma criação sábia povoada exclusivamente por espíritos masculinos, sem o belo defeito da natureza: a mulher” (FUENTES, 1989, p. 55), e acrescenta:

Vista como Eva ou Pandora a mulher responde como outra margem desta divisão dizendo que é *una*, corpo inseparável da alma, sem queixas contra a Criação, concebida sem pecado porque a maçã do paraíso não mata, salva do éden esquizóide subvertido pela diferença entre o que pode ser encontrado em “minha cabeça divina e entre minhas pernas humanas” (FUENTES, 1989, p. 56).

Ao pensar sobre o que aqui está disposto encontramos no penúltimo capítulo de *Aura* o ritual a que se refere no ensaio: “Aura agachada sobre a cama, coloca esse objeto contra as

---

<sup>35</sup> Jules Michelet, filósofo e historiador francês autor da obra *Le Sorcière* em 1862, obra publicada cem anos antes de *Aura*.

<sup>36</sup> É interessante observar que *Aura* é parte do período sagrado ao *Mal do Tempo* na divisão de sua literatura romanesca.

pernas fechadas o acaricia e te chama com a mão”<sup>37</sup> (FUENTES, 1972, p. 150, TN), essa relação erótica que mistura o religioso e o humano de modo sensual é também racionalidade estética.

Acrescenta que *Aura* tem uma quinta antepassada que é Circe, Deusa da Metamorfose. Para ela não há divórcio entre o corpo e o espírito porque tudo se transforma constantemente, tudo vira outra coisa sem perder sua anterioridade anunciando uma promessa que não sacrifica nada do que somos porque fomos e seremos.

A questão mais delicada do texto está quando ele diz que desta vez o homem é que é enganado e isso é uma mudança no machismo. O personagem Felipe se envolve pelo mistério que elas possuem, ele se aprisiona sentimentalmente e sonha platonicamente e elas o enganam porque ele deseja viver com a jovem acreditando poder libertá-la de Consuelo, de sua extensão, de seu útero.

### 1.3.7 A criação divina

Uma origem anedótica de *Aura* apresentada como possibilidade criadora pelo autor se encontra no trecho: “Do balcão do teatro das Belas Artes na Cidade do México, eu a ouvira cantar *La Traviata* em 1951, quando ela ainda se chamava Maria Meneghini Callas e era uma jovem robusta com a voz mais fresca e mais gloriosa que eu jamais ouvira: aquela altura ela já era um jovem mito.” (FUENTES, 1989, p. 57).

Ao relatar que posteriormente, em 1976, em Paris, conheceu pessoalmente “Maria Callas, ela lhe perguntou: o que você acha do mito agora que me conhece? Que perdeu peso - ousei responder, ela riu com tom diferente da sua voz normal” (FUENTES, 1989, p. 57). Para Fuentes, a sedução de Callas não estava apenas na voz, ela possuía um segredo hipnótico: ela dava *atenção* ao homem que falava com ela aprisionando-o com seus olhos. Enquanto falava com ela descobriu a verdadeira origem de *Aura*, uma origem no desejo.

Já que o desejo é o porto de embarque e o ponto final desse romance, vale ressaltar que ele a vira trinta anos antes e podia analisá-la no tempo. Ela não, ela não podia compará-lo a ele mesmo, mas ele podia comparar *ela a ele*, que viu nela a voz de uma velhice e de uma loucura. Maria Callas consegue transformar a sua voz na de uma velha e dá àquela voz idosa a inflexão da loucura, nada mais que a morte derrota a velhice e a loucura com a exclamação da juventude. Em sete dias a criação estava pronta, no oitavo ela nasceu e seu nome era desejo,

---

<sup>37</sup> “Aura de cuclillas sobre la cama, coloca ese objeto contra los muslos cerrados, lo acaricia, te llama con la mano” (FUENTES, 1972, p. 150).

ele conta que releu *A dama das Camélias* depois da morte de Callas. Fuentes nos comenta que um romance que começa pela morte, só pode culminar em morte.

Dessa forma, outro romance que possivelmente, pelas palavras do autor, dialoga com Aura é *A dama das Camélias*, de *Dumas Fils*, para ele o romance é muito melhor que a ópera porque possui um final de necrofilia delirante e ausente em toda a sua descendência. Romance sobre a morte de Marguerite Gautier, a amante de Armand que consegue permissão para exumar o corpo da mulher [...] para encontrar seu túmulo no cemitério Père Lachaise [...] o vigia disse que seria fácil porque alguém mandava todos os dias à defunta um buquê de camélias. Armand fica com ciúmes, os coveiros a desenterram, ele pega a mão esquelética de Marguerite e a beija, só então o romance começa. Armand Duval obtém o cadáver da amante e o transforma em literatura na segunda pessoa do singular.

E neste ponto, o autor retoma o jogo iniciado com o leitor e entrelaça os textos sugerindo um deslocamento fantasmagórico por todas as dimensões do espaço e do tempo romanesco, para além da morte que nos leva a buscar uma resposta em seu romance escrito em 1975, *Terra Nostra*. Ele escreve: Felipe Montero é claro que não é você, *tú eres tú*<sup>38</sup>, Felipe é o autor de *Terra Nostra*<sup>39</sup>.

Os autores são muito sedutores, são os verdadeiros donos das artimanhas do jogo. Uma artimanha que mostra como escrevem livros, ou seja, da leitura de várias obras nasce outra com características próprias, mas com os genes de suas predecessoras, completamente singulares como um experimento geneticista. Para Barroso Filho<sup>40</sup> o imaginário de Carlos Fuentes fabrica personagens que violam a nossa previsibilidade. Esta afirmação terá seu desdobramento nos dois próximos capítulos.

---

<sup>38</sup> Você é você (TN)

<sup>39</sup> Acrescenta que a moça que ele conheceu ainda menina no México e viu recriada pela luz em Paris 1961, matou-se aos 40 anos (no México). Importante ressaltar que no ano de publicação do ensaio 1989 ele já havia escrito a obra *Terra Nostra* e vários outros romances de seu conjunto *La Edad del Tiempo*- quadro explicativo da divisão da obra que consta em anexo a essa dissertação.

<sup>40</sup> Anotamos essa observação em um momento de orientação sobre a nossa pesquisa.

## II - DESMEMBRAMENTOS

Para Fuentes em *A Idade do Tempo* o motivo literário a ser perseguido é o tempo, a defesa da cultura e da maneira de vivê-lo na história. Para ele a literatura é o grande laboratório do tempo, a literatura, diferente da vida, pode manipular o tempo segundo suas próprias regras e conveniências. Este capítulo tentará estabelecer uma visão da construção teórico-estética sobre o Tempo na obra *Aura*.

Gostaríamos primeiro de explicar que *A Idade do Tempo* é uma grande estrutura que está composta por vinte e sete títulos de romances<sup>41</sup> que se subdividem e se agrupam em ciclos. Além desta vasta obra romanesca o autor escreve ensaios, teatro, roteiros de filmes, documentários, ópera, discursos e diversos escritos em revistas e jornais publicados em várias línguas e dispersos em diferentes formatos para leitura.

A escolha pela teoria narrativa temporal de Fuentes faz com que o nosso suporte teórico sejam os autores: Paul Daves, Santo Agostinho, Bergson, Paul Ricoeur, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche e o próprio Carlos Fuentes que apresenta em seus ensaios suas considerações sobre a temática dessa dissertação.

### 2.1 O que posso saber sobre o tempo?

O tempo permeia a existência de tudo, até da matéria inorgânica, tudo tem o seu ciclo de existência, temos o hábito de olhar o mundo pelo seu fluxo, mas é difícil compreender o que é o tempo porque ele possui uma natureza paradoxal. Pensar o que posso saber sobre o tempo e sua ontologia se mostra relevante por nos situar na história fazendo com que tenhamos uma melhor compreensão do nosso objeto de estudo.

Por ontologia deve-se compreender a parte da filosofia que estuda o ser enquanto ser, no *Vocabulário técnico de filosofia* encontramos duas acepções e apresentamos a seguinte:

---

<sup>41</sup>Especificamente quanto ao número de romances e sua classificação existe ainda alguma dúvida e encontramos algumas diferenças de versões sobre este projeto principalmente porque este ficou inacabado e com algumas obras por publicar. Em ordem cronológica de publicação temos: *La Región Más Transparente*, 1957, *Las Buenas Consciencias*, 1959, *Aura*, 1962, *La Muerte de Artemio Cruz*, 1962, *Cantar de Ciegos*, 1964, *Zona Sagrada*, 1967, *Cambio de Piel*, 1967, *Cumpleaños*, 1969, *Terra Nostra*, 1975, *La Cabeza de la Hidra*, 1978, *Una Familia Lejana*, 1980, *Agua quemada*, 1981, *Gringo Viejo*, 1985, *La Campaña*, 1990, *El naranjo, o los círculos del tiempo*, 1993, *La Frontera de Cristal*, 1995, *Diana o la Cazadora Solitaria*, 1996, *Los Años con Laura Díaz*, 1999, *Instinto de Inés*, 2001, *La Silla del Águila*, 2003, *Contra Bush*, 2004, *Todas las Familias Felices*, 2006, *La Voluntad y la Fortuna*, 2008, *Adán en Edén*, 2009, *Vlad*, 2010, *Federico en su balcón*, 2012, *Aquiles, el guerrillero o el asesino, obra póstuma*, 2016.

Estudo ou conhecimento do que são as coisas em si mesmas, enquanto substancias, no sentido cartesiano e leibniziano da palavra, por oposição estudo de suas aparências ou dos seus atributos. “Essa ideia abstrata e geral (a do abstractum ou de substância)... a pedra angular de tantos sistemas, o fundamento de tudo o que se chama ontologia, não tem, por mais que se diga, privilégio que a subtraia a um exame crítico” COURNOT, *Fondements*, I, cap. IX, § 135. Cf. Ontológico. CRÍTICA: KANT, ao mesmo tempo que modificava num sentido idealista e crítico o uso da palavra metafísica, queria dar um sentido novo à palavra ontologia: a essa atribuía a função de determinar o sistema de todos os conceitos e princípios do entendimento que são, aliás na sua doutrina, o equivalente dos transcendentais escolásticos (ver *Crítica da razão pura*, Metodolog. Transced. Cap. III, A 845; B 873). Mas este uso não prevaleceu e, nos nossos dias, a palavra ontologia serve, sobretudo, pelo contrário, para designar sem equívoco a metafísica substancialista que se propõe como objeto apreender, sob as aparências, as coisas em si, por oposição à metafísica no sentido crítico, quer dizer, ao conjunto dos conhecimentos que podem ser estabelecidos a priori em cada ordem de conhecimentos [...] (LALANDE, 1999, p. 767)

A imaginação humana permite elucubrações fantásticas sobre esse ente misterioso que percebemos, mas não temos como controlar. Como algo tão básico de nossa experiência possui uma identidade tão difícil de ser definida? Só conhecemos o agora e os eventos guardados na memória, mas temos um instinto que nos informa que o futuro acontecerá, não como uma certeza, mas como uma sensação de esperança sobre a infinitude e sobre as lembranças que nos fornece a história.

Albert Einstein com a sua teoria da relatividade “revolucionou a maneira de se pensar sobre o tempo por constatar que a simultaneidade é algo relativo” (DAVES, 2005, p.11). Einstein considera que o passado, o presente e o futuro não passam de ilusão porque dois eventos que ocorrem no mesmo momento quando observados a partir de um determinado quadro de referências podem ocorrer em momentos diferentes na realidade.

Caso duas pessoas estejam em movimento relativo um evento que um deles poderia considerar como parte do futuro ainda não decidido poderia já existir para a outra no passado fixo e a conclusão desta teoria é que passado e futuro são fixos e por isso os físicos preferem pensar o tempo como algo possível de mapeamento. “Uma paisagem temporal em analogia com uma paisagem espacial contendo todos os eventos passados e futuros, conceito chamado pela física de ‘tempo bloqueado’, onde todos os tempos são igualmente reais” (DAVES, 2005, p. 12).

A ideia do tempo que se movimenta causa a seguinte interrogação: o tempo se move em relação a quê? A maioria dos físicos admite que o fluxo do tempo é irreal e não é a mesma

coisa que movimento, mas o tempo em si é tão real quanto o espaço e de alguma forma deve-se admitir que o tempo se move em relação ao espaço.

Para a física alguns eventos no mundo formam uma *sequência unidirecional* que também pode estar designada como *causalidade*. Para exemplificar o se entende por sequência unidirecional temos: “um copo derrubado no chão se parte em pedaços, mas é impossível fisicamente assistirmos o processo inverso em que o copo quebrado se transforma no copo intacto”, essa é uma lei da termodinâmica que segundo Daves (2005) é conhecida como entropia de um sistema fechado, um copo intacto tem menos entropia que um copo quebrado. Essa segunda lei da termodinâmica desempenha um papel fundamental para impor ao mundo uma assimetria entre a direção passada e futura ao longo do que se conhece por eixo temporal.

Daves (2005) descreve que o que observamos não é a passagem temporal, mas estados mais recentes no mundo que diferem de estados anteriores dos quais ainda nos lembramos. O fato de recordar o passado, e não o futuro, não é segundo ele uma observação da passagem do tempo, mas de assimetria temporal. Ainda acrescenta que apenas um observador consciente registra o fluxo do tempo, um bêbado, por exemplo, pode perdê-lo.

Quanto à cronometria temporal, o relógio, que é um invento humano, mede as durações entre eventos da mesma forma que o faz uma fita métrica para medir a distância entre pontos; o relógio tampouco mede a velocidade com que um momento sucede outro, por isso Daves (2005) explica que o fluxo temporal parece ser subjetivo e não objetivo, se essa ilusão sobre o fluxo exige uma explicação esta deve ser buscada com o auxílio da psicologia, da linguística ou da neurofisiologia.

O autor nos esclarece que a formação da memória está ligada ao conceito de entropia e que este processo se dá de forma unidirecional em que novas memórias são acrescentadas a outras informações, o que aumenta a entropia do cérebro, e que possivelmente percebamos essa unidirecionalidade como sendo fluxo temporal.

Uma segunda possibilidade é que a percepção que temos do fluxo do tempo esteja ligada à mecânica quântica:

Desde os primeiros tempos da formulação da mecânica quântica, observou-se que o tempo entra na teoria de forma peculiar, bem diferente da inclusão do espaço. O papel especial do tempo é uma das razões pelas quais tem sido tão difícil consolidar a mecânica quântica com a relatividade em geral. O princípio da incerteza de Heisenberg, segundo o qual a natureza é inerentemente indeterminística, implica um futuro em aberto (e, a propósito, também um passado em aberto). Esse indeterminismo se manifesta de modo mais conspícuo na escala de dimensões atômicas e dita que as propriedades

observáveis que caracterizam um sistema físico permanecem em geral não decididas de um momento para o momento seguinte (DAVES, 2005, p. 15).

Embora os pesquisadores não tenham ainda entrado em consenso sobre o fluxo temporal e a maneira como acontece a transição entre muitas realidades em potencial para uma única realidade, Daves (2005) explica que muitos físicos já afirmaram que isso tem a ver com a consciência do observador, uma vez que é o ato da observação que leva a natureza a se decidir.

O tempo real e a percepção do tempo pelo observador conduzem a pensar em um constructo interno humano para o tempo que se baseia na experiência e reações emocionais que o evento observado desperta e as inferências conscientes e inconscientes que as acompanham. Desse modo, Damasio (2005), outro estudioso do tempo, assegura que o tempo mental organiza nossas experiências em cronologias de eventos em nossa memória.

Afirma Damasio (2005) que a ciência localiza no hipotálamo do cérebro o campo de domínio do tempo corporal e no decorrer da evolução humana adotamos um sistema único de medição do tempo que incorporamos ao nosso relógio biológico. Esse tempo mental diz respeito à maneira como experimentamos a passagem do tempo e como organizamos a nossa cronologia, apesar dos movimentos dos ponteiros do relógio a passagem do tempo pode parecer rápida ou lenta, curta ou longa.

O fato de como o relógio biológico se relaciona com o tempo mental ainda requer muita pesquisa, o que se sabe é que o tempo mental é influenciado pela maneira como registramos os eventos em nossas percepções e as inferências que fazemos ao percebê-los e recordá-los atuam diretamente na capacidade de retenção desses eventos na memória.

O que se sabe é que danos ao hipocampo impedem a criação de novas memórias e a capacidade de formar memórias é indispensável à elaboração de um senso de nossa própria cronologia, curioso é que as memórias que o hipocampo ajuda a criar não são armazenadas no próprio hipocampo, mas distribuídas em redes neuronais localizadas no córtex cerebral, áreas relacionadas a impressões visuais, sonoras, táteis, auditivas e gustativas.

Segundo Damasio (2005) essas redes devem ser ativadas para armazenar e recuperar uma lembrança. O autor do artigo acrescenta que a maneira como o cérebro associa um evento a determinado momento específico no tempo e situa esse evento em uma sequência cronológica é ainda um mistério para a neurociência.

Outra maneira que as pessoas necessitam lidar com o tempo está associada a noção cultural, “a maneira de as pessoas lidarem com o tempo cotidiano não tem relação com a sua forma de conceber o tempo enquanto entidade abstrata” (EZZELL, 2005, p. 43). Algumas

culturas não distinguem claramente passado, presente ou futuro, algumas romantizam o passado, outras só se preocupam com o presente e outras veem o futuro como sua utopia.

Ziauddin Sardar, citado por Ezzell (2005) é um escritor crítico anglo-mulçumano que escreve sobre o tempo e as culturas islâmicas, ele afirma que:

O Ocidente “colonizou” o tempo ao disseminar a expectativa de que a vida deve melhorar a medida que o tempo passa: “Quando você coloniza o tempo, você também coloniza o futuro. Quando você vê o tempo como uma flecha, é evidente que também vê o futuro como progresso. Mas povos diferentes podem desejar futuros diferentes” (EZZELL, 2005, p. 43).

As diferentes maneiras de se relacionar culturalmente com o tempo também nos levam a observar que o tempo foi um fator determinante para a disseminação do avanço tecnológico. Na atualidade, os instrumentos de medição temporal como relógio, celulares, GPS, marcam o ritmo da maioria de nossos aparelhos eletrônicos, e conseqüentemente, de nossa vida cotidiana, e só lembramos que dependemos deles quando falham, ou quando a luz acaba.

Os sistemas criados para a medição temporal em diferentes culturas foram aos poucos sendo substituídos e alguns esquecidos, o apagamento desta forma de viver exige de nós um novo ritmo que possivelmente não foi planejado. Esta é uma preocupação que constatamos ao ler o ensaio *Tempo* de Carlos Fuentes.

### 2.1.1 O tempo em Carlos Fuentes

No livro de ensaios *Este é meu credo* o autor disserta sobre diferentes temas que se repetem ao longo de suas obras e dedica um texto ao *Tempo*; o que consideramos importante por se tratar de uma visão do autor sobre o nosso objeto de pesquisa e objeto estético de sua obra.

Fuentes relata que certa vez, perdido em um labirinto de montanhas no Estado de Morelos no México, ele perguntou a um velho camponês o nome da aldeia onde estava: “\_Depende- respondeu o ancião- O povoado se chama Santa Maria<sup>42</sup> em tempos de paz e Zapata<sup>43</sup> em tempos de guerra” (FUENTES, 2006, p. 238). A sabedoria do homem nos revela que o tempo não é único, ele é relativo, este fato ofereceu a Fuentes a certeza de que a defesa do tempo, que de algum modo é sua identidade romanesca, é a defesa da cultura e da maneira de vivê-la na história.

<sup>42</sup> Santa Maria de Guadalupe, padroeira do México.

<sup>43</sup> Líder revolucionário que nasceu em Morelos.

Para Fuentes, o episódio confirma o fato de que existe um tempo que não se encontra no tempo linear dos calendários ocidentais, um tempo mitológico vivido em ambiente e espaço cultural próprio, um tempo que a ansiedade da sociedade atual desconhece porque parece tê-lo esquecido. “O mundo natural não é criação humana, mas o mundo social, e histórico, e cultural antropológico sim” (FUENTES, 1992, p.31).

Ademais, pactuou com a visão de Giambattista Vico<sup>44</sup> que rechaçava o método científico como único método para conhecer a verdade. Vico recusou um conceito puramente linear da história concebido como marcha inexorável em direção ao futuro que se desprendia do suposto racionalismo. Concebeu a história como um movimento de *corsi e ricorsi*<sup>45</sup>, um ritmo cíclico em virtude do qual as civilizações se sucedem, nunca idênticas entre si, mas cada uma portando a memória de sua própria anterioridade, conquistas ou fracassos das civilizações precedentes; problemas não resolvidos, mas valores assimilados; tempo perdido, mas também tempo recobrado.

Fatidicamente, para o ensaísta o fim do tempo pode ser o tempo do progresso, o tempo do século XXI, tempo em que ele prevê que conseguiremos assassinar a natureza ao mesmo tempo em que nos suicidamos.

O tempo sempre foi um problema. Desde o principio do tempo. Um problema redundante, pois o problema do tempo é o próprio tempo. Na raiz do problema, existem duas maneiras de conceber o tempo. Para uns, a realidade é mudança incessante. O mundo está em chamas. A lei dos opostos é sangrenta. Tudo tende a transformar-se no seu contrário e é isso que cria a mudança. A história é a história da violência. O tempo é luta. A metamorfose e o fluxo são a única realidade temporal. A permanência é ilusória. Se o movimento cessa, o universo entra em colapso e o tempo termina. Para outros, só o que perdura é real. O fluxo, o movimento e a mudança são meras aparências (FUENTES, 2006, p. 240).

Neste trecho, a voz narrativa do autor constata que Platão concilia as duas correntes temporais, privilegiando a segunda. Ainda acrescenta que o dualismo platônico nos diz que existe um mundo de formas fora do tempo e liberto das mudanças, e este mundo é eterno. Por outro lado, explica que há um mundo de objetos sensoriais, fundado na aparência e na mudança que exemplifica o mundo das formas em outro mundo de tempos mutantes em coexistência no espaço e sucessão do tempo.

---

<sup>44</sup> Giambattista Vico, historiógrafo real de Carlos III, nasceu em 1688 em Nápoles e era um crítico radical do racionalismo. Escreveu *Ciência Nova*, e nessa obra procurou criar o Princípio Universal da História para todos os povos. O texto de Carlos Fuentes que se refere ao autor se encontra na obra *Valiente Mundo Nuevo* (1992).

<sup>45</sup> Fluxo e refluxo contínuo.

No ensaio, a sua voz estética constata que as artes coexistem no espaço e acontecem no tempo, e acrescenta que a grande pergunta da literatura moderna é: porque a escrita se vê obrigada à sequência em lugar da coexistência? A resposta ele mesmo encontra e revela: é que a linguagem consiste em unidades sucessivas e discretas. Fuentes ainda acrescenta que a revolução do romance moderno foi se revoltar contra a fatalidade sucessiva do tempo na narrativa, e essa oposição transformou a arte literária em um grande laboratório do tempo em que as construções avançam para um tempo simultâneo.

A sua voz crítica aponta para o padrão ocidental do tempo como uma servidão internacional no século XXI, o que essa voz temporal de Fuentes aponta é para a orientação histórica que olha apenas para o futuro como se lá estivesse a salvação para todos os males da humanidade, projetando um futuro que conseguisse atender os anseios humanos de progresso. Ele afirma que devemos dar ao tempo um canal mais amplo para dar vida e espaço às culturas múltiplas de um mundo que corre o perigo da uniformização global concomitante com o da dispersão local.

A aproximação que fazemos do passado só é verdadeiramente importante quando nos preocupamos com o nosso próprio tempo presente. Com o tempo como força controladora da vida, uma vez que nós somos personagens de nossa própria história.

O ensaísta ainda acrescenta que precisamos acabar com os conceitos que temos de tempos progressistas, se o passado ocorre hoje quando recordamos e o futuro ocorre hoje quando desejamos o nome do lugar que temos que defender se chama *presente* porque por muito que racionalizemos *o tempo* o seu reino é o reino do mistério.

Fuentes lembra que estamos tão ansiosos e ávidos pelo tempo que não estabelecemos com ele uma convivência pacífica, não nos damos conta do presente, somos sempre sufocados por um futuro que nunca chega, e quando chega nos decepciona porque não era o que desejávamos. De certa forma, este ensaio busca meditar sobre as nossas raízes e a reconciliação do homem com o tempo porque só conhecemos de verdade o tempo que nós mesmos criamos. Por fim, a voz filosófica do autor inunda a literatura de interrogações:

Nascido, crescido, amado e sendo amado, desejando, envelhecendo e, no fim morrendo no tempo, nunca saberei o que eu era quando ainda não era- o passado sem mim- ou o que serei quando eu já não seja – o futuro sem mim. [...] mas, o que é o tempo? Medida, invenção, nossa imaginação? Tudo o que existe é pensado. Tudo que é pensado existe. Os tempos mudam de espaço, juntam-se ou se sobrepõem e depois se separam. Podemos viajar de um tempo a outro sem trocar de espaço, mas o que viaja de um tempo a outro e não volta a tempo ao presente perde a memória do passado (se chegou dele) ou a memória do futuro (se ali se originou). O presente o captura. O presente

é sua vida. E todos nós sem exceção, voltamos tarde a nosso presente (FUENTES, 2006, p. 41-42).

Fuentes faz a si o mesmo questionamento ontológico de Santo Agostinho e em sua reflexão acrescenta que talvez o nosso pacto com o tempo seja viver no presente sem a memória de nosso passado ou de nosso futuro, ele diz que se quisesse eliminar da memória algo que lhe causou tristeza faria um pacto com Deus ou com o Diabo: “Tire minha memória e eu o presenteio com minha alma” (FUENTES, 2006, p. 42).

Sim, novamente podemos voltar ao romance *Aura* e encontrar a alma de Consuelo e as memórias do general reverberando nas palavras do autor e do princípio fundador de sua obra, o tempo.

### 2.1.2 O tempo da memória

Ao discorrer sobre o tempo torna-se imprescindível falar de memória, visto que ela se encontra no movimento da existência humana. As cartas que devem ser reescritas por Felipe trazem a chave para solucionar no texto a narrativa que se constrói através do resgate da memória de Consuelo e Llorente. Essa compreensão nos reporta ao livro X, capítulo VIII de Santo Agostinho<sup>46</sup> em que ele trata do milagre da memória. “Há imagens que acodem à mente facilmente e em sequência ordenada à medida que são chamadas”. Pelas palavras de Santo Agostinho a memória se ativa quando encontramos o uso das sensações para concretizar o armazenamento das imagens que entram na memória.

Além de Santo Agostinho, o filósofo Bergson nos auxilia no que tange à compreensão da importância da memória.

Vamos mais longe: a memória não intervém como uma função da qual a matéria não tivesse algum pressentimento e que já não imitasse à sua maneira. Se a matéria não se lembra do passado, é porque ela o repete sem cessar, porque, submetida à necessidade, ela desenvolve uma série de momentos em que cada um equivale ao precedente e pode deduzir-se dele: assim, seu passado é verdadeiramente dado em seu presente. Mas um ser que evolui mais ou menos livremente cria a todo instante algo de novo: é, portanto em vão que se buscaria ler seu passado em seu presente se o passado não se depositasse nele na condição de lembrança (BERGSON, 1999, p. 261).

---

<sup>46</sup> Obra utilizada: *Confissões* digitalizada por Lucia Maria Csernik (2007) e encontrada no site <https://www.passeidireto.com/arquivo/28534976/confissoes---santo-agostinhopdf>

Bergson (1999) ao aprofundar seus estudos sobre as questões da subjetividade apresenta a compreensão de que a memória tem seus graus sucessivos e distintos de tensão ou de vitalidade, pois a percepção da memória não é um simples contato do espírito com o objeto presente ela está impregnada das lembranças e imagens que a completam interpretando-a. Ele ainda acrescenta que o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, faz-se necessário segundo a sua visão observar a marca de sua origem passada para distinguir a lembrança da percepção.

Bergson (1999) nos faz compreender que o presente é aquilo que me interessa como sujeito, aquilo que vive para mim, ou seja, tudo o que me impele a ação. Enquanto o meu passado é essencialmente impotente, o presente real concreto vivido aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração que está aquém e além do meu presente, que na verdade é um futuro imediato, um presente que não cessa de recomeçar, de repetir-se. A repetição é assim o presente recriando o passado.

Não haverá mais razão para afirmar que o passado uma vez percebido se apaga porque em Bergson existe a possibilidade de supor que os objetos materiais deixem de existir quando deixo de percebê-los, as nossas lembranças formam uma cadeia do mesmo tipo uma vez que o nosso caráter sempre presente em todas as nossas decisões é exatamente a síntese atual de todos os nossos estados passados.

É por esse motivo que ele explica que viver no presente puro não é recomendável porque é um procedimento impulsivo, porém e ao mesmo tempo esclarece que não está melhor adaptado aquele que vive no passado por mero prazer porque nele as lembranças emergem à luz da consciência sem proveito para a situação atual, vez que este não é mais impulsivo e sim sonhador.

O nosso passado permanece quase inteiramente oculto para nós porque é inibido pelas necessidades da ação do presente, ela irá recuperar a força de transpor o limiar da consciência sempre que nos desinteressarmos da ação eficaz para nos recolocarmos na vida do sonho (BERGSON, 1999, p. 197).

Este aspecto do sonho seja por fadiga ou alienação demonstra de acordo com Bergson sintomas psicológicos que fazem com que a atenção e a memória percam contato com a realidade. Não apenas todos os sintomas da loucura se encontram no sonho, pode-se constatar também que há um acúmulo de certas toxinas no cérebro que afetam o sistema nervoso, acrescenta o estudioso.

Para Bergson (1999) as coisas futuras estão compreendidas na alma e as passadas, na memória. E esta declaração nos remete a obra *Aura* e a representação de seus personagens. *Aura* como alma de Consuelo e Felipe como aquele que recobra as memórias de Llorente. Dois postulados da obra de Carlos Fuentes.

Mas, se esses dois postulados encobrem um erro comum, se existe passagem gradual da ideia à imagem e da imagem à sensação, se, à medida que evolui no sentido da atualidade, ou seja, da ação, o estado de alma se aproxima da extensão, se, finalmente, essa extensão, uma vez atingida, permanece indivisa e por isso não contraria de maneira alguma a unidade da alma, compreende-se que o espírito possa colocar-se sobre a matéria no ato de percepção pura, conseqüentemente unindo-se a ela, e que, não obstante, dela se distinga radicalmente. Ele se distingue na medida em que é, já então, memória, isto é, síntese do passado e do presente com vistas ao futuro, na medida em que condensa os momentos dessa matéria para servir-se dela e para manifestar-se através de ações que são a razão de ser de sua união com o corpo. Tínhamos, portanto, razão ao afirmar no início deste livro, que a distinção do corpo e do espírito não deve ser estabelecida em função do espaço, mas do tempo (BERGSON, 1999, p. 259).

Desse modo, o pensamento de Bergson permite associar um conhecimento filosófico metafísico a um conhecimento sensível da alma, uma percepção do tempo sensível que é tratada por Kant em *Estética transcendental*.

### 2.1.3 *A estética transcendental*

Encontramos em Kant, mais precisamente na obra *Crítica da razão Pura* (2012), subsídios para a compreensão do tempo sensível, algo que é imperceptível e invisível, uma forma da sensibilidade *a priori*, que possui dimensão simultânea (mesmo tempo) e sucessiva (tempos diferentes) este é o tempo da sensibilidade.

O tempo é uma representação necessária que constitui o fundamento de todas as intuições. Não se pode suprimir o próprio tempo em relação aos fenômenos em geral, embora se possam perfeitamente abstrair os fenômenos do tempo. O tempo é, pois, dado *a priori*. Somente nele é possível toda a realidade dos fenômenos. De todos estes se pode prescindir, mas o tempo (enquanto a condição geral da sua possibilidade) não pode ser suprimido (KANT, 2012, p. 70).

Mesmo afirmando que o tempo é uma representação necessária e que não pode ser suprimido Kant diz que o tempo não necessita ser conceituado porque a dimensão do tempo

advém da intuição sensível, ele é a forma do sentido interno, e como sentido necessita da figuração semiótica para representar o tempo, acrescenta que buscamos suprir esta falta com analogias e representações do tempo por uma linha contínua que se prolonga até o infinito.

“Não é o próprio tempo que muda, apenas muda algo que está no tempo. Para isso requiere-se (sic) a percepção de uma certa existência e da sucessão de suas determinações, por conseguinte, a experiência” (KANT, 2012, p. 78). Podemos pensar, portanto, que o tempo é uma forma de sentido interno da intuição de nós mesmos através de nossas sensações.

Não é possível, pois, abrir mão do tempo porque é graças a ele que as percepções se organizam numa ordem interna e sucessiva no sujeito. O que do mesmo modo ocorre com o espaço, que não é a forma das coisas, mas é a representação da nossa sensibilidade, numa ordem exterior e coextensiva do sujeito. Esses dois elementos para Kant são propriedades do nosso espírito, ou seja, a exposição de uma propriedade metafísica do sujeito que é afetado pela intuição do fenômeno.

Assim, é legitimamente que os predicados do espaço e do tempo são atribuídos aos objectos dos sentidos como tais, e nisso não há aparência (ilusão). Pelo contrário, quando atribuo à rosa *em si* a cor vermelha ou a Saturno as ansas, ou a todos os corpos externos a extensão *em si*, ignorando a relação determinada desses objectos ao sujeito e não limitando a esta relação o meu juízo, surge então a aparência (ilusória) (KANT, 2012, p. 85).

Dessa forma, o autor nos mostra que não se pode abandonar a condição de sujeito porque é ela que possibilita que sejamos afetados pelos objetos e quando nos abstraímos nesses objetos desenvolvemos a capacidade de conhecer, ou seja, fruir. De igual forma há que se valorizar o espaço, que não é a forma das coisas, mas é a representação da nossa sensibilidade, numa ordem exterior e coextensiva do sujeito. Esses elementos para Kant são propriedades do nosso espírito, ou melhor, a exposição de uma propriedade metafísica do sujeito que é afetado pela intuição do fenômeno.

O que de fato em Kant nos aproxima da nossa pesquisa é compreender que a noção de tempo deriva da sensibilidade de uma propriedade que vai além do físico e que não necessita de explicação, mas sim da experiência possível, como possíveis são as possibilidades que se tem de interpretar um texto, o tempo kantiano permite a fruição sobre o que seria em Agostinho a distensão da alma.

#### 2.1.4 O tempo e a narrativa

Ao pensar no tempo e na narrativa nós nos deparamos com alguns autores importantes para o desenvolvimento desse estudo e escolhemos Santo Agostinho como o autor que mais se aproxima da expressão ontológica da obra *Aura*. Ao mesmo tempo escolhemos Paul Ricoeur para reforçar este estudo porque ao tratar da ideia de Agostinho na obra *Tempo e narrativa* ele renova as palavras do filósofo no campo literário.

Diante da leitura da obra *Confissões*, capítulo XI, a exposição dos estudos de Santo Agostinho apresenta-nos a conceituação do tempo retirada de uma questão ontológica em que *ele* se questiona sobre ‘*o que é o tempo?*’ E diz não ignorar que a análise do tempo está inserida numa meditação sobre as relações entre a eternidade e o tempo apresentadas no primeiro versículo do livro do Gênesis.

Agostinho argumenta que a linguagem faz com que a fenomenologia do tempo nasça em meio a uma questão ontológica que é a questão do *ser do tempo*. Mas para ele, o tempo não tem ser, e, só se pode medir alguma coisa que é. Se dissermos que as coisas futuras *serão* que as passadas *foram*, e que as presentes *são*, utilizando a linguagem, propriedade intrínseca humana, chegaremos a conclusão de que a linguagem só atesta o fato da medida do tempo, do não tempo e do *tempo em si*. Ele se questiona sobre a presença do futuro e do passado e trava um diálogo espiritual da relação humana com o tempo.

Santo Agostinho pensa sobre o tempo com a finalidade de dar a ele um conceito, de medi-lo e poder contá-lo e acaba por convertê-lo em questões filosóficas embrenhadas de linguagem, o filósofo chega a conclusão de que a linguagem só atesta o fato da medida do tempo, o presente não é mais só aquele que não permanece, mas aquele que não tem extensão, tudo que foge da extensão é passado e tudo o que resta é futuro. “Seja qual for a natureza desse misterioso pressentimento do futuro, o certo é que apenas se pode ver aquilo que existe. Ora, o que já existe não é futuro, mas presente” (AGOSTINHO, 2007, p.122).

Para nossa pesquisa foi necessário fazer um recorte pontual sobre o que de fato nos interessa em sua obra *Tempo e Narrativa* porque para o nosso propósito de pesquisa as reflexões acerca da eternidade do tempo em Santo Agostinho pareceu-nos mais próximo da obra de Carlos Fuentes; por força de uma coerência interna de tratar sobre a ontologia do tempo deixamos para outro momento as questões aristotélicas exploradas por Ricoeur.

Em Ricoeur (1994) o autor ao apresentar seus estudos sobre a obra de Santo Agostinho nos mostra que as especulações sobre o tempo levam a diferentes considerações, ora conclusivas, ora inconclusivas e céticas sobre as dúvidas possíveis em relação a uma

experiência humana conhecida como *tempo* e seus desdobramentos conhecidos como presente, passado e futuro. “Agostinho chega a seguinte conclusão: o tempo não tem extensão; o passado é compreendido como memória e o futuro como espera”, logo, “narramos as coisa que consideramos verdadeiras e predizemos acontecimentos que havíamos antecipado” (RICOEUR, 1999, p.25). Graças a esta conclusão Agostinho apoia-se em uma tríplice equivalência temporal que afirma que o presente do passado é a memória, o presente do presente é a visão (*attentio*) e o presente do futuro é a espera.

A memória estaria, portanto, dotada de imagens e de referências passadas, o presente encontraria sua solução na narração, e o futuro teria um modo mais complexo,

A previsão é explicada de um modo um pouco mais complexo: é graças a uma espera presente que as coisas futuras estão presentes a nós como porvir. Temos delas uma “pré-percepção” (*praesensio*) que nos permite “anunciá-las antecipadamente” (*praenuntio*). A espera é assim análoga à memória. Consiste numa imagem que já existe no sentido de que precede o evento que ainda não é (*nondum*); mas essa imagem não é uma impressão deixada pelas coisas futuras que assim são antecipadas, pré-percebidas, anunciadas, preditas, proclamadas antecipadamente (note-se a riqueza do vocabulário comum da espera) (RICOEUR, 1994, p. 27).

Agostinho admite falar do ‘espaço de tempo’ futuro com a noção a partir do *distentio animi* que é um termo de comparação para medir o movimento de um corpo. E acaba por admitir que o tempo é uma distensão do espírito. Logo, a extensão do tempo é a distensão da alma do mundo e não a humana; para ele enquanto não tivermos ligado a distensão da alma à dialética do tríplice presente não teremos ainda compreendido a nós mesmos, acrescenta,

Se insisti tanto na **negatividade** ontológica que o contraste entre a eternidade e o tempo faz aparecer na experiência psicológica da *distentio animi*, não é seguramente para encerrar a eternidade, segundo Agostinho, na função kantiana de uma ideia limite. A conjunção entre o hebraísmo e o platonismo na interpretação do *ego sum qui sum* do Êxodo 3, 20, na sua tradução latina proíbe-nos de interpretar o pensamento sobre a eternidade como um pensamento sem objeto. Ademais, a conjunção entre louvor e especulação atesta que Agostinho não se limita a pensar a eternidade: ele se dirige ao Eterno, **ele o invoca na segunda pessoa** (RICOEUR, 1994, p. 48, grifo nosso).

A conexão que encontramos desta teoria com a obra *Aura* acaba por revelar um aspecto comum que se adéqua ao que tentamos configurar em nossa pesquisa epistemológica, este diz respeito a invocação da segunda pessoa em Agostinho e a narrativa em segunda pessoa dirigida pelo narrador fuentiano a seu leitor, se a obra se fundamenta na eternidade e

esta pode ser invocada no uso verbal e pronominal da segunda pessoa, então o autor invoca o leitor a viver a eternidade na narrativa de *Aura* (*anima*).

O nome da obra é também uma conexão com a teoria numa referência a *distentio animi*, ou distensão temporal da alma, cuja ficção apresenta *Aura* como um duplo de sua tia, uma maneira encontrada pelo autor para que seu personagem pudesse realizar seu desejo de eternidade, acrescenta-se a esta observação a de que a ligação ao triplo presente se encontra em Consuelo jovem, adulta e velha, momento em que se percebe a união dos três tempos no presente. A personagem Consuelo para solucionar seu conflito com a beleza e a juventude roubada pelo tempo evoca em *Aura* o regresso de seu ser, de sua alma.

Assim, por meio da obra, a experiência da eternidade em Agostinho encontra semelhanças com a eternidade em Platão quando inscreve a aproximação da eternidade na definição do tempo cíclico do eterno retorno; na concepção platônica o tempo é a “imagem móvel da eternidade” (PLATÃO, 1977, p.53). Podemos, pois compreender que o tempo platônico é real na medida em que participa do ser da eternidade, assim como Consuelo em *Aura*. Essa concepção do eterno retorno se desdobra principalmente na teoria nietzschiana que apresentamos a seguir.

### 2.1.5 O eterno retorno

Para tratar sobre o tempo do eterno retorno fizemos a leitura de Assim falou Zaratustra (2012) e *A gaia ciência* (2013) para compreender como o autor proclama o eterno retorno de todas as coisas. No entanto, dentre várias leituras nossas temos conhecimento que desde o paganismo grego, das ideias platônicas, a noção de um tempo cíclico mitológico percebido pelo homem foi sendo suplantada pelo cristianismo no lado ocidental do mundo, e o conceito de tempo passou a se alterar a partir da visão de que Deus é eterno e o tempo precisa ser entendido como continuidade, linearidade, consecutividade e sucessão.

Zaratustra é uma obra que dessacraliza o que a história do cristianismo promoveu na Europa e retrata o personagem como o anunciador de novos valores, aquele que pretende a afirmação da vontade e permite verificar que goza de elevada preocupação de trazer através de uma força grandiosa uma nova moral.

Assim falava Zaratustra é uma pregação, pois o autor fala de forma tética e serve de todas as figuras e truques de retóricos, que os pregadores protestantes de Lutero a Ludwig Nietzsche desenvolveram; observa o andamento, o ritmo, o timbre, etc.; escreve uma prosa em suave transição

para a poesia. Mas *Zaratustra* é também uma anti-pregação, pois a personagem exige de nós que deixemos falar nosso si-mesmo e nada aceitemos por mera autoridade. Do mesmo modo, *Zaratustra* é com efeito uma poesia, mas bem curiosa, pois nela todos os poetas, inclusive o seu próprio, são desmascarados como mentirosos. Por outro lado, esse inspirado escrito sagrado também anuncia “a morte de Deus” e representa todo sagrado como estabelecido por uma vontade de potência humana. O livro é, por fim, uma pregação moral, que incita a quebrar todas as “velhas tábuas” (SALAQUARDA, 1997).

De acordo com Salaquarda (1997) a superação é uma concepção da obra e tem no super-homem a comunicação da doutrina do eterno retorno presente também na obra de Platão ao estabelecer as relações de vida do homem no mundo, sempre envolvido com ar de mistério metafórico, de um lado é assustador, mas por outro é libertador e serve como fórmula de afirmação suprema sobre a doutrina do cristianismo.

Com o auxílio do texto de Salaquarda (1997) encontramos em *A gaia ciência*, no aforismo 341 episódio onde existe uma suposição de que um demônio dissesse a um sujeito que deveria viver novamente sua vida tal qual ela era inúmeras vezes, infinitamente, a vida retornando e tudo retornando na mesma ordem, a eterna ampulheta da vida sendo invertida sem cessar mostrando que o sujeito já viveu infinitas vezes e está aprisionado neste pacto temporal.

O demônio não fundamenta essa radicalização e o interlocutor dela toma conhecimento, na exposição de Nietzsche, sem objeções. O demônio representa evidentemente uma voz interior, que no recolhimento da “mais solitária solidão” exprime o que há muito se preparou num homem. O que até então permaneceu inconsciente ou semi-consciente agora não se deixa mais reprimir. É com o que tem de haver-se o interlocutor do demônio (SALAQUARDA, 1997).

Em nossa pesquisa sobre a concepção nietzschiana do eterno retorno nos focamos na questão do desejo em específico. O eterno retorno trabalhado na obra de Nietzsche preenche o desejo em um instante da vida, desejando que o instante vivido permaneça e não se inscreva no *fluxo da temporalidade*<sup>47</sup>, sua motivação vem da vontade de potência, da determinação visceral de que determinados momentos da vida não sejam efêmeros, assim a vida se bastaria por esse instante interminável porque o tempo é circular e retorna.

No eterno retorno, o tempo se apresenta como infinito e a eternidade se torna temporal, em infinitas vezes o desejo renasce e se repete de modo cíclico num movimento de

---

<sup>47</sup> É quase o tempo da alma em Agostinho (Ricoeur, 1994) em sua distensão temporal e perceptiva do mundo de um sentimento imposto pelo desejo de que a vida não passe.

devir contínuo, porque se a matéria é finita e o tempo é infinito a conclusão é que tudo retorna. O critério do eterno retorno possui vitalidade porque ele é imanente a vida, porque só a vida é soberana para avaliar a vida, a transcendência explica a vida, mas a proposta de transcendência pautada pelo cristianismo é uma salvação para o homem, não para Nietzsche.

A filosofia de Nietzsche sobre o eterno retorno do mesmo é uma possibilidade conduzida por uma ética da imanência, entretanto, não adianta repetir situações prazerosas para conseguir felicidade eterna porque o movimento temporal transforma o sujeito que ao tempo que ele está subordinado, ou seja, se amanhã este sujeito fosse o mesmo talvez pudesse repetir a felicidade irrepitidas vezes, no entanto este mesmo sujeito amanhã será outro.

Por analogia pode-se observar em *Aura* o outro que nasce da repetição de uma personagem que tem o desejo da eternidade, para Hernández: “Carlos Fuentes compartilha os enganos do desejo instantâneo e o terror de uma eternidade imposta. *Aura* é a conspiração de duas mulheres que são uma contra Felipe Montero que somos qualquer um de nós”<sup>48</sup> (HERNÁNDEZ, 1999, p. 16, TN), na nossa compreensão como pesquisadores, Nietzsche e Fuentes mexem com um antagonismo interior do homem que se encontra no desejo de se mover no tempo, de ser eterno para ir e vir como se faz no espaço, se o humano tivesse essa capacidade de super-homem passaria a controlar no tempo aquilo que não fosse parte de seu desejo.

Existe ainda na concepção nietzschiana do eterno retorno uma visão niilista como consequência da febre histórica do vir a ser. Nietzsche deixa transparecer que fala da euforia do progresso que contamina o homem e o torna cego e esquecido do passado, na obra encontramos referência a este aspecto quando Felipe se deixa envolver pela proposta capitalista de ganhar bem por um trabalho que ele considera fácil. O paradoxo desta concepção está no fato de ser o personagem um historiador, por isso observamos que o autor não avançou neste aspecto niilista e nos ativemos a mostrar o desdobramento do eterno retorno do desejo.

Durante a leitura da obra *Zaratustra* encontramos na primeira parte, no episódio “das duas mulheres velhas e jovens” uma leitura que se aproxima de *Aura* e parece-nos interessante comentar por nos ajudar a explicar nosso distanciamento do niilismo e um conflito de visões sobre a questão de gênero que nos pareceu curiosa:

---

<sup>48</sup> “Fuentes comparte los engaños del deseo instantáneo y el terror de una eternidad impuesta. *Aura* la conspiración de dos mujeres que son una y la misma contra Felipe Montero que somos cualquiera de nosotros” (HERNÁNDEZ, 1999, p. 16).

“Fala sobre a mulher pra mim também, disse ela, sou velha o suficiente para esquecer na mesma hora o que me disseres”. E senti-me obrigado a lhe falar o seguinte: Tudo na mulher é um enigma, e tudo na mulher só tem uma solução, chama-se gravidez. “Para a mulher o homem é um meio: o seu propósito é sempre o filho” (NIETZSCHE, 2012, p. 69).

Observa-se que de acordo com a narrativa de *Aura* pelas palavras escritas nas cartas deixadas pelo general Llorente ter um filho não foi exatamente o propósito de Consuelo. No entanto, eis um conflito das visões masculina e feminina apresentadas por Carlos Fuentes, o desejo de ter um filho está contido nas palavras de Llorente “não pude te dar filhos, você que irradia a vida”<sup>49</sup> (FUENTES, 1972, p. 155, TN) e o desejo de não envelhecer nas palavras de Consuelo “Tu me amarás para sempre? Ainda que eu envelheça? Que perca minha beleza?”<sup>50</sup> (FUENTES, 1972, p. 151, TN). Esse foi um aspecto interessante que nos ajudou a delimitar o que precisaríamos tratar sobre o eterno retorno do desejo; ela precisaria voltar para continuar jovem e bela, e ele para fecundá-la.

Desse modo a ideia de tempo circular do eterno retorno contida na obra se reserva a satisfazer um desejo de se criar uma realidade intratemporal. O próximo capítulo vai organizar o que temos de elementos que se relacionam com os fundamentos e os desmembramentos teóricos aqui realizados.

---

<sup>49</sup> No te he podido dar hijos, a ti, que irradias la vida (FUENTES, 1972, p. 155).

<sup>50</sup> ¿Me querrás siempre? ¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza? (FUENTES, 1972, p. 151)

### III - RELAÇÕES

Este capítulo sobre as relações que podemos fazer com a obra permite uma análise de leitura da obra romanesca dominada pelas entrelinhas e pelos não ditos textuais que se encontram em um patamar além do escrito, nós leitores precisamos transpor a barreira do efeito estético causado pela obra e fruí-la de modo que sintamos a sua aura tocar o nosso tempo.

Há que se perceber que a obra é fruto de uma época e como tal é elaborada pelo labor e o entorno temporal do escritor com o seu objeto de trabalho. A obra muitas vezes diz mais que aquilo que o autor escreveu, ou que ele pensou porque ela retrata a inserção não apenas do autor, mas, sobretudo do leitor no seu tempo, na sua totalidade, na sua universalidade.

Buscamos nesse momento estabelecer um diálogo entre história, estética, filosofia, linguagem e literatura que nos favoreça observar estruturas arraigadas e naturalizadas no comportamento humano. Buscamos poder afirmar que estas estruturas são advindas de um efeito estético temporal que a cultura produziu. A questão primordial que nos propomos a colocar em debate é o peso da problemática existencial que o personagem carrega em seu interior e que o aproxima dos conflitos próprios do tempo e da condição humana.

#### 3.1 Aura poética

Tentamos apresentar a obra através de uma recriação literária parafrástica para evitar ficar descrevendo ou resumindo o romance de modo a parecer uma repetição de trechos da obra através do discurso indireto livre de alguém que se coloca no papel de analista, por isso, entendemos pedir licença para sanar o rigor acadêmico da análise.

##### 3.1.1 *Consuelo*

A anciã Consuelo foi uma mulher que desejou a maternidade e não conseguiu. O marido, um general que esteve em batalha no exército de Napoleão III, esperava que ela compreendesse que há que se conformar com a vida, e que nem tudo é como se sonha, mas o

amor entre eles iria superar os desejos maternos, do mágico momento em que dois corpos se fundem e se transformam em um ser completo pela incompletude dos dois.

Ela buscou uma forma de solucionar o seu conflito interior através de uma obsessiva vontade de amar, ela encontra a solução ao se multiplicar, ao preparar seu próprio remédio, porém o fazê-lo de um modo tão dominador se torna irreconhecível. Sua frustração transforma-se em uma perturbação anímica pela juventude, pela busca no passado de soluções para o presente, e também, pela busca no presente da reativação do passado, conseqüentemente, do futuro desejado.

A preparação de chás e a mistura de plantas com os quais ela se servia para garantir que o tempo da beleza eterna não lhe faltasse, permitiu-lhe evocar sua Aura, seu duplo, a mulher que conservaria o elixir da paixão em seu mais íntimo significado, sua revelação, sua alma. Essa aura conjurada é sua luz, sua beleza, o espírito que vai além da vida e da morte, o fogo que aquece os corpos e os faz emanar a chama da paixão, do amor, do elixir da juventude; a origem da vida que retorna no tempo. Aura é a evocação do seu eu, a sua repetição, a sua epifania, sua companheira e sobrinha.

Consuelo pode por intermédio de Aura efetivar um objetivo: aproximar-se do limiar da morte e retomar a vida, visitar seus desejos e transvesti-los de momentos sublimes, plenos de poder, de um poder sobre a natureza, sobre o homem, sobre a vida. Consuelo é uma personagem que encarna um *voyeurismo* peculiar, ela dá as regras do jogo e enclausura os jogadores, domina os papéis e traça os destinos.

Consuelo se encarrega de manipular o corpo e a mente dos personagens deste enredo, ela é o início, o meio e o fim, o renascimento, que volta ao início e repete um procedimento dialético com a existência humana e a faculdade divina. Sua distensão temporal é inimaginável porque ao acreditar que a vida é finita, se torna difícil conceber seu renascer infinito, seu ressurgimento hiperbólico no corpo de uma jovem mulher revestida pela umidade do ambiente. Colocar um anúncio no jornal solicitando um historiador jovem foi o primeiro passo da mulher anciã que acabou por violar os costumes de toda uma vida.

### 3.1.2 Felipe

Sob a pele de Felipe Montero, Carlos Fuentes permite antever um projeto maior e mais ambicioso de uma prosa diáfana de conexões e aventuras no Século de Ouro entre os protótipos humanos e o evento do Renascimento que se estendeu pela conquista do México; e

com esta construção mimética com Felipe Montero, o autor antecipa o seu romance *Terra Nostra*.

Diz Umberto Eco: “Entre a intenção inacessível do autor e a intenção discutível do leitor está a intenção transparente do texto, que invalida uma interpretação insustentável”. E acrescenta que o autor empírico deve permanecer em silêncio (ECO, 2005, p. 93). Neste ponto, assumimos com a tranquilidade de leitores perversos a interpretação realizada e acreditamos provar a tese de ser Felipe o personagem autor da obra *Terra Nostra*.

Felipe é um historiador jovem que pretende efetivar seus próprios desejos, mas antes, precisa ler e redatar novamente no estilo do escritor anterior, que não lhe parece tão refinado quanto lhe fez crer a viúva. O jovem irá se empenhar em uma tarefa meticulosa de investigação das cartas do falecido sem se esquecer de que sua meta aponta para o porvir, uma crônica que resume todo conjunto de descobrimentos e conquistas espanholas na América, que torna inteligível um complexo problema de identidade e memória do continente latino-americano.

Ao se enveredar por uma narrativa difusa de fatos do passado, e acontecimentos vividos pelo falecido marido de Consuelo, este jovem que se deixa seduzir por quatro mil pesos mensais de um trabalho no qual seu grande esforço é o de exumar papéis inconclusos e amarelados das tediosas memórias do general, aceita ser levado pelo desconhecido.

Os pensamentos do jovem historiador estão centrados em um objetivo futuro, e se o preço de sua liberdade criadora está em acolher as manias daquela anciã cujas barreiras do tempo foram ultrajadas, aceitá-lo seria sua melhor escolha. O jovem se sente seduzido pela moça de expressão distante, verde e líquida no olhar, pela comodidade, pela facilidade e pela garantia de poupar para o futuro.

Felipe Montero está seguro de que pode arcar com esta dificuldade do presente ansiando ser recompensado. Felipe passa a viver em devaneios o sonho de sua ambição. Com efeito, o ambiente de sedução se amplia e uma força secreta o aproxima da luminosidade feminina de Aura. A alma da mulher e o encantamento de Felipe são inexplicáveis, fazem parte de uma deformação onírica que escapa a uma razão, mas se unem a um sentimento amoroso.

A magia e a sincronia do universo superarão a dispersão do caos, restar-lhe-á a paixão e o lirismo desmistificado pela cena do amor erótico baralhado com a Paixão de Cristo, de um *Cristo Negro* encarnado em um altar de mortos, “enquanto ela te lava com um pano grosso, dirige olhares furtivos ao Cristo de madeira negra, se afasta por fim de teus pés, pega tua mão, prende uns ramos de violeta ao cabelo solto, te toma entre os braços e cantarola essa

melodia”<sup>51</sup> (FUENTES, 1972, p.150, TN), de um altar de vida e ressurreição, do encontro com a memória dentro da fotografia de certo general, no espaço do reconhecimento de um ambiente sombrio e enclausurante para Felipe e Aura.

### 3.1.3 *Llorente*

Homem cujas memórias sessenta anos depois de sua morte se encontravam incompletas e seus papéis desordenados. Quando criança passou a infância em uma fazenda oaxaquenha do século XIX.

Um general do exército mexicano que fez seus estudos militares na França, cuja amizade com o Duque de Morny o tornou íntimo do círculo afetivo de Napoleão III. A volta a um México liderado pelo estado maior de Maximiliano, as reuniões noturnas do Império, batalhas, derrotas, o alto dos montes, o exílio em Paris. Os tediosos documentos deste militar revelavam as intimidades do tempo histórico do Segundo Império.

Consuelo! Ele a conheceu quando tinha quinze anos, em 1867, seus olhos verdes provocaram-lhe a perdição. O general a levou para viver em Paris. Deu a ela amor, beijos, passeios, bailes, carruagens, suportou o seu ódio aos gatos. Mesmo amando aquelas criaturas inocentes, excitou-lhe o fato de um dia encontrar sua doce e infantil amada de pernas abertas martirizando o pobre animal. Naquela noite, depois do sacrifício simbólico que ela lhe ofereceu, amou-a intensa e hiperbolicamente.

“O que não farás para continuar jovem e permanecer bela?” Preocupava-lhe a obsessão da amada pela juventude e a eterna beleza. Creio que você sempre será bela, mesmo daqui a cem anos, declara-lhe com amor. Como recordação deixa-lhe a suas fotografias carcomidas nas beiradas... e no último maço de papéis este general fala com sua linguagem mais florida da personalidade de Eugenia de Montijo e verte todo seu respeito à figura de Napoleão o Pequeno.

Llorente exuma com sua retórica marcial a guerra franco prussiana, ele preenche páginas de dor ante esta derrota. Em folhas amareladas que se rompem suspira pelo México, sente que no caso Dreyfus a honra do exército volta a se impor, estas folhas marejadas de lágrimas já se aquebrantavam nas mãos de Felipe, seu curador.

---

<sup>51</sup> “mientras ella te lava con una tela gruesa, dirige miradas furtivas al Cristo de madera negra, se aparta por fin de tus pies, te toma de la mano, se prende unos capullos de violeta al pelo suelto, te toma entre los brazos y canturrea esa melodía” (FUENTES, 1972, p.150).

“Sei que tu choras Consuelo porque não pude te dar filhos, você que irradia a vida... não tentes a *Deus*... eu sei que me amas... sem necessidade que você busque na imaginação doentia... uma solução”<sup>52</sup> (FUENTES, 1972, p. 155-156, TN). Consciente da utilidade das plantas cultivadas no jardim de sua casa encontra a amada delirando abraçada a uma almofada bradando sobre o poder de convocá-la, este herbário que dilata as pupilas, adormece a dor, alivia os partos, e acalma as volúpias... Aquebrantaram seu corpo e fertilizaram sua alma.

Ele tentou em vão adverti-la: Consuelo o demônio foi também um anjo. Andando sozinha e descalça pelos longos corredores passou sem olhar para o marido, seu anjo. As palavras dirigidas a ele foram: “não me detenhas- disse- vou em direção de minha juventude e minha juventude vem até mim, ela entra, está no jardim”<sup>53</sup> (FUENTES, 1972, p. 156, TN). Decide buscar ajuda: Ela está sob o efeito de narcóticos, sentencia-lhe o médico.

Assim terminam as memórias de certo general. Após a última folha os retratos desse velho cavalheiro, vestido de militar datado de 1894. O jovem curador tampa com a mão a barba branca do general e o imagina com os cabelos negros, sempre o vira apagado, perdido, esquecido, agora se reconhecem.

Admita você usou uma máscara durante esses vinte e sete anos, esconda sua cara na almofada e não queira reconhecer o tempo, o tempo que corre com velocidade mortal e insultante, uma vida, um século. A mulher que o acompanha na fotografia é também personagem deste sonho.

### 3.1.4 *Aura*

A jovem Aura se aproxima da substância espiritual e imortal dos seres humanos. Luz líquida, cristalina e filtrada que demonstra contornos de mulher. Olhos de mar que flui, espuma e volta a calma verde, como uma onda que oferece uma paisagem desejável. Seus fulgores de quimera atrairão o incauto historiador.

Inserida em ambiente claustrofóbico, a casa onde vive a jovem é extremamente úmida e estará sempre às escuras, exigirá ser reconhecida pelo tato, pelo odor natural. Pela profusão sinestésica e erótica do prazer, ela dissimulará a forma animalesca da representação de Saga, e

---

<sup>52</sup> “Sé que lloras a veces, Consuelo. No te he podido dar hijos, a ti, que irradias la vida...No tienes a Dios... yo sé que me amas...sin necesidad de recurrir a la imaginación enfermiza... una solución” (FUENTES, 1972, p.155-156)

<sup>53</sup> “No me detengas –dijo -; voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín” (FUENTES, 1972, p.156)

seu leito proporcionará o conforto e a felicidade das núpcias dos eternos amantes de sua tia Consuelo. Aura regressará unguida pelo pecado do desejo de eternizar o amor.

Ela voltará para sincronizar a sensualidade de sua dança magnética de gestos duplicados de carícia e violência contra os inocentes animais que se oferecem em sacrifício pelo prazer orgíaco de sentir-se impulsionada a provocar a inquietude daquele que a desconhece e se sente fascinado por decifrar seus enigmas. Ao contrário do que pensa Felipe, Aura não é prisioneira, ela é quem aprisiona, dissimula e hipnotiza seu convidado.

Ela voltará reiteradamente, voltará pleonasticamente para que Felipe a siga com os ouvidos em busca do sussurro de sua saia de tafetá. Regressará para ser seguida, Aura será a mulher que toca um sino pintado de preto como se estivesse acordando a um hospício, ela possui um magnetismo atrativo.

Esta mulher que espera um impulso alheio move os lábios em um ruído mais forte que o silêncio que a acompanha, essa mulher de forma inanimada e embrutecida pelo terror semi-hipnótico possui a força da experiência e o conhecimento do tempo, seu implacável companheiro.

A mulher possuiu uma descompostura nauseante na cozinha no momento em que degolava um bode e o vapor de sangue do pescoço aberto do animal deram ânsias de vômito em Felipe, seu espectador. Por trás dessa imagem está a de uma Aura mal vestida com o cabelo despenteado, manchada de sangue que continua absorta nesse trabalho de selvageria, ri em silêncio com os dentes de uma velha, mostrando as gengivas despedadas de sua boca.

Afaste-se, afaste-se ruminavam os sinos que ela trazia para avisar que a anciã a controlava e que a boneca de trapo que Felipe encontrara na mesa do jantar o fez identificar seus movimentos de sonâmbulo com os de Aura e de Consuelo, “olhando com asco essa bonequinha horrorosa que tuas mãos acariciam”<sup>54</sup> (FUENTES, 1972, p. 148, TN), ele começa a suspeitar tratar-se de uma doença secreta e contagiosa.

No encontro marcado após o jantar, em ambiente perfumado e escuro, as pernas cor da lua guardam a hóstia de farinha despedaçada por suas coxas e quadril, beijos famintos e juras de amor eterno se repetem. Aura é capaz de sentir a vida de seu próprio duplo sacrificar-se e morrer antes de renascer, convoca-o fazendo-o regressar do aprisionamento temporal ao qual estava submetido. Aura é a extensão do útero materno é poesia para alma. É o desejo que regressa para a sintonia dos corpos, a fugacidade do eterno. Um sopra. Um aro ao redor de um corpo que atrai e conduz a magia.

---

<sup>54</sup> “mirando con asco esa muñequita horrorosa que tus dedos acarician” (FUENTES, 1972, p.148)

### 3.2 A alma de Aura

A orientação da Epistemologia do Romance nos conduz a buscar na obra além de sua forma a sua essência. Estes elementos essenciais são compostos pela semântica discursivo-estilística estabelecida com a construção sinestésica e onírica que dão corpo ao sortilégio romanesco de Carlos Fuentes.

Na obra *Aura* em espanhol<sup>55</sup> o narrador tem o seu lugar de fala bem definido. Ele é aquele que se aproxima sutilmente ao utilizar a segunda pessoa do singular e traz para o plano da camaradagem o leitor de seu texto. A voz narrativa produzida pelo tuteo<sup>56</sup> em espanhol indica uma informalidade entre os interlocutores, o uso da segunda pessoa verbal e pronominal indica situação de proximidade no plano pessoal e familiar, desse modo, o uso do tu permite a intimidade.

O narrador de *Aura* não apenas estabelece esse momento de intimidade com o leitor nas primeiras linhas que escreve: “Lês este anúncio [...] parece dirigido a ti, a ninguém mais”<sup>57</sup> (FUENTES, 1972, p. 125, TN). Como ele é também esse narrador que tudo sabe, sabe que o leitor, conscientemente ou não, aceitou entrar no jogo narrativo e estabelecer uma relação de descoberta com a obra.

É salutar advertir que Felipe Montero é o personagem referido pela segunda pessoa verbal e pronominal. Mas Felipe não está sozinho, já nos embrenhamos em seu caminho e em diversos momentos da obra nos sentimos parte desse “tú” destinado ao personagem. Essa, supomos, pode ser uma maneira pela qual o autor consegue controlar a recepção, trazendo-a para perceber junto com o personagem as sensações criadas pelo texto.

O narrador de *Aura* não se distancia do seu leitor e nem do personagem Felipe, ele os conduz. Inclusive, porque a sua narrativa no futuro é sinal de uma experiência pretérita. São previsíveis a conduta e as atitudes do personagem. A ideia de manipulação e profundo conhecimento desse enredo que o leitor desvenda pela primeira vez provocam a atmosfera da articulação de um jogo, do domínio das regras implícitas e próprias de uma lógica contratual *a priori*.

---

<sup>55</sup> A tradução que está disponível em português não utiliza a segunda pessoa e sim a terceira ao lado do pronome você que indica a aproximação e o modo mais comumente traduzido entre estas duas línguas. Aqui, no entanto, optou-se por estabelecer uma correlação com o uso do tu em português e as flexões verbais de segunda pessoa, que indicam com quem se fala.

<sup>56</sup> Tuteo – em espanhol é a ação de usar o pronome de tratamento tu – essa forma indica uma proximidade e um ato de confiança de acordo com o dicionário [www.rae.es](http://www.rae.es) dicionário on-line da Real Academia Española.

<sup>57</sup> “Lees este anuncio[...] Parece dirigido a ti a nadie más” (FUENTES, 1972, p.125)

Quanto à utilização morfológico-sintática da forma verbal do futuro prospectivo para se referir a acontecimentos previsíveis pelo presente e, sobretudo, pelo passado, o autor produz na obra saltos temporais antecipativos: “Viverás esse dia, idêntico aos outros, e não voltarás a lembrá-lo senão no dia seguinte, quando te sentes de novo na mesa do café no Bulevar [...]”<sup>58</sup> (FUENTES, 1972, p. 126, TN). O recurso verbal usado possui carga psicológica da memória que trata Bergson (1999).

A ordem objetiva do tempo físico se apoia no princípio da causalidade mencionada no capítulo II, ou seja, uma conexão de causa e efeito como sucessão regular dos eventos naturais. Imaginar o jornal buscando o personagem, e não o personagem buscando emprego em um jornal subverte a causalidade: “Só falta que as letras mais negras e chamativas do aviso informem: **Felipe Montero. Solicita-se Felipe Montero, antigo bolsista da Sorbone, historiador cheio de dados inúteis, acostumado a exumar papeis amarelados[...]**”<sup>59</sup> (FUENTES, 1972, p.125-126, grifo nosso, TN). Isso não é crível, mas é literário, o literário permite a reversão da causalidade como um jogo de possibilidades, o que estabelece uma confusão entre a causa e a consequência, o tempo e a lógica, incluindo nesta o caráter intencional da linguagem utilizada pelo autor.

No romance, o tempo cronológico produz repulsa e preocupação.

Não voltarás a olhar teu relógio, esse objeto inservível que mede falsamente um tempo pactuado com a vaidade humana, esses ponteiros que marcam tediosamente as longas horas inventadas para enganar o verdadeiro tempo, o tempo que corre com a velocidade insultante, mortal que nenhum relógio pode medir. Uma vida, um século, cinquenta anos: já não te será possível tomar entre as mãos essa poeira sem corpo<sup>60</sup>. (FUENTES, 1972, p.157, TN).

A invenção do relógio ajuda a pensar na relação que o homem estabeleceu com o tempo e o personagem projeta essa reação; Felipe quer ignorá-lo, mas ele está ali implacável lembrando-o que os ponteiros alcançam a sua velhice e seu futuro, a invenção deste objeto dá ao homem a ansiedade, o cansaço, a hiper orientação em relação a um objeto externo que tenta lhe desorientar. É um tempo artificial que não pertence ao nosso relógio biológico, mas existe, nós o criamos. O tempo, neste caso, é a própria ficção dentro da realidade.

<sup>58</sup> “Vivirás ese día idéntico a los demás, y no volverás a recordarlo sino al día siguiente, cuando te sientes de nuevo en la mesa del cafetín...”(FUENTES, 1972, p.126).

<sup>59</sup> “Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a exumar papeles amarillentos[...].”(FUENTES, 1972, p.125-126).

<sup>60</sup> No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo (FUENTES, 1972, p.157).

Nós leitores somos conduzidos a ler a obra e ver a mulher como essa descendente de “La Celestina”<sup>61</sup>, especificamente precisamos pensar aqui, na influencia Espanhola sobre a América, a mulher era a conhecedora dos males que afligiam os corações jovens e que preparava os *brebajes*<sup>62</sup> para curar os males que a ciência ou religião não podiam controlar, ficamos com uma sutil suspeita de que em Consuelo existe uma mulher secreta, idolatrada e indecifrável.

Em *Aura* as plantas citadas para o chá preparado pelas mãos femininas da jovem são: beleño, um narcótico de talo sarmentado com flores amarelas por fora e vermelhas por dentro; dulcamara, base floral tóxica usada para fabricar o elixir do amor, suas folhas são em forma de coração; gordolobo, planta que serve para limpar o pulmão tem a folha aveludada e de cor cinza; evónimo, tipo de purgante, intoxica provoca cólicas e pode causar a morte, encontra-se em forma de arbustos de ramos; e beladona dilata a pupila e é um tipo de veneno que pode causar a perda de consciência, suas flores são embranquecidas. E a finalidade última da personagem é a fertilização.

Segundo a estudiosa da obra de Carlos Fuentes, Glória Durán (1971) a mulher bruxa é um elemento mítico que está presente por diversas vezes na obra do autor, ela esclarece que as bruxas não eram velhas ou más, somente durante o auge histórico do século XV e meados do XVIII elas adquiriram a definição maligna, a inquisição transformou a feiticeira em velha, má e feia, as bruxas que encontramos nas obras de Fernando de Rojas, Lope de Vega, Cervantes e Shakespeare são velhas dissolutas com passados flagrantes que compram a sabedoria diabólica a fim de leva uma vida altaneira.

Nas sociedades primitivas, a relação do homem com sua *anima* podia ficar exteriorizada, exorcizada, em ritos reconhecidos socialmente. Nas sociedades dominadas pela religião exclusivamente masculina, se adorava a *anima* sub-repticiamente nas cerimônias das bruxas, ou abertamente no culto da Virgem. Não obstante, no mundo moderno, que deu as costas quase totalmente para a expressão religiosa, a *anima* não tem onde se amparar senão nos sonhos dos homens, suas fantasias e obras de arte<sup>63</sup> (GIACOMAN, 1971, p.247, TN).

<sup>61</sup> Obra de Fernando de Rojas escrita durante o reinado dos reis católicos, século XVI. A Celestina é uma mulher astuta conhecida como aquela que promove encontros amorosos, políticos ou comerciais às escondidas.

<sup>62</sup> Chás.

<sup>63</sup> En las sociedades primitivas, la relación del hombre con su *Ánima* podía quedar exteriorizada, exorcizada, en ritos reconocidos socialmente. En las sociedades dominadas por una religión exclusivamente masculina, se adoraba el *Ánima* subrepticiamente en las ceremonias de las brujas, o abiertamente en el culto de la Virgen, no obstante, en el mundo moderno, que ha dado la espalda casi totalmente a la expresión religiosa, el *Ánima* no tiene dónde cobijarse, si no es en los sueños de los hombres, sus fantasías y obras de arte (GIACOMAN, 1971, p. 247).

E o problema não é o sonho diante da realidade, mas o sonho que se antepõe à consciência, de acordo com Gloria Durán, in GIACOMAN (1971), Felipe e Aura conhecem as verdades no mundo dos sonhos, aqueles que se ocultam do mundo e da luz do dia. Assim é a entrada dos personagens do romance, neste ambiente sombrio da obra que se confunde com uma versão erotizada das entranhas femininas e uma versão degradada do ambiente urbano.

Assim, a astúcia do narrador é a de se instalar neste observatório panorâmico do criador literário que tudo pode. Pode controlar os discursos, a sintaxe, a morfologia, os efeitos sinestésicos, metafóricos, hiperbólicos e oníricos e se dispõe a recontar o destino de seus personagens que também é do leitor.

O organizador do tempo cronológico, Felipe, é perseguido pela cobrança do tempo psicológico das imagens que o aprisionam no delírio hipnótico e onírico do ambiente em que se encontra, a sucessão e a duração dos movimentos o alcançam de tal forma que o seu plano interno se confunde com o espaço e ambiente externos.

O movimento de sonâmbulo e a constante repetição da forma linguística *como se*, denota o autoengano quase consciente do personagem, suas visões se deturpam em meio a uma hipérbole narrativa de apelo pleonástico de um narrador onisciente que tudo pode. Pode principalmente controlar os pensamentos de Felipe que intencionalmente é o leitor, numa forma estética de controlar e confundir a recepção.

O domínio que o narrador tem sobre o tempo é o mesmo que ele dispõe sobre o espaço identificador do sujeito mexicano, das ruas da cidade, da alcova, do altar, da casa sem quintal. O ambiente e o espaço das imagens semióticas dos corações de prata, frascos de cristal, imagens de santos: Cristo, Maria, São Sebastião o arcanjo Miguel e os demônios sorridentes, os únicos que riem nesta iconografia de dor e ódio, que nos reportam ao sincretismo mexicano. Um ambiente sombrio, sensual e erótico de uma alusão sinestésica das trevas que só pelo tato e pelo olfato conseguem ser eroticamente penetradas.

*Aura* tem aura. O drama se romantiza no mágico. E essa é a dificuldade de distanciamento do leitor diante de seu efeito estético. E é assim que o tempo narrativo celebra o exagero da hipérbole fuentiana de um *looping* temporal de Consuelo.

### **3.3 Aura racionalizada**

A importância dessa reflexão sobre a obra é que ela permite constatar as escolhas do autor diante da realidade temporal de *Aura*, 1962. Ao tentar compreender a estética dessa obra

pelo viés da Epistemologia do Romance consideramos verificar neste momento qual o conflito ela revela. Na busca pela escolha estética o romance aflora a leitura dos conflitos que envolvem o tempo da obra para torná-la crível. A credibilidade do romance faz com que se leia o espaço tempo da existência humana em que ele está inserido e o compare com o peso imposto pela história e a filosofia que nele se impregnam.

### 3.3.1 *A infertilidade e o conhecimento científico*

Lançada em meio a uma revolução sexual dos anos de 1960 quando a mulher desperta para o poder de controle de seu corpo parece paradoxal que exatamente neste momento de independência de escolha entre gerar ou não uma vida dentro de si o romance mais publicado do autor surja com o tema do desejo e da consequente impossibilidade da gestação de uma vida no ventre materno de Consuelo.

Refletir sobre a questão da infertilidade e dos avanços do conhecimento científico em relação à pílula anticoncepcional lançada em 1961 é um dos temas que a obra nos suscita. Existe em *Aura* um conflito feminino que perdura no tempo e se encontra na alma feminina que é a questão da infertilidade.

No romance, este tema tem um impacto proporcional ao seu silenciamento. Queremos poder supor que por esta razão, frequentemente, outros elementos estéticos se sobreponham ao conflito da personagem: destripar animais, cultuar objetos religiosos, sacrificar gatos, mimetizar gestos, parecer fantasma ou bruxa, todos esses elementos desviam a atenção para os atos da personagem, a declaração do marido nas cartas é a voz de um morto, tudo se torna magia e essa barreira mágica torna difícil fruir a obra.

As próprias atitudes de Consuelo diante da não solução de seu desejo ao recorrer ao passado e a um conhecimento esquecido pela sociedade do século XX são desviantes da questão da infertilidade. Visto como bruxaria, a tentativa de fertilidade que Consuelo executa é de um conhecimento milenar reprovado pela igreja durante a Idade Média. A alquimia<sup>64</sup> é a precursora da ciência química e farmacológica que ameaçaria os poderes divinos que a igreja professava e que a medicina se apoderaria para transformá-los na indústria mais lucrativa do mundo atual (HAAG, 2012).

---

<sup>64</sup> Alquimia é a palavra que indica uma ciência mística conhecida como química da Antiguidade ou da Idade Média, que tinha como principal objetivo a transmutação de um elemento em outro. Outro dos alvos da alquimia era a criação do elixir da vida ou da imortalidade, que daria a imortalidade ou vida prolongada a quem o bebesse.

A religião por sua vez, muito evocada na obra, possui uma expressão sincrética que se mostra confusa numa total mistura de ritos pagãos com ritos cristãos. O paganismo que evoca as forças da natureza na busca da reconciliação para que a mulher seja fértil rememora um conhecimento sobre o poder das ervas, um poder de cura do corpo e da alma feminina. Tudo isso associado ao uso de imagens de santos em um altar de comunhão sagrada com um Cristo negro.

A comparação da estética da obra com o momento histórico de seu lançamento ainda nos permite refletir sobre a evolução da ciência para controlar a maternidade nos idos de 1960. Compreendemos que o avanço da ciência não foi o mesmo para solucionar seu problema contrário “o da infertilidade feminina” porque este é um problema que aparentemente não existe, principalmente para uma época em que as mulheres costumavam ter muitos filhos e que o crescimento populacional era considerável, a exemplo do *Baby boom* americano nos anos de 1950.

Desse modo, todo conhecimento científico avança para a contra concepção que alcança uma discussão universal do progresso e da revolução feminina com movimentos feministas nunca antes pensados. A mulher aos poucos passa a ser dona de seu corpo e a estabelecer a relação de prazer com o sexo, ela passa a mover-se em ambientes que deixam de ser a casa, a família, os filhos, e parte em busca de realização profissional e estabilidade financeira.

A invenção da pílula deu nova dinâmica ao mundo e a realização feminina deixa de ser apenas e tão somente a maternidade, o seu desejo passa a ser o de ocupar o espaço público e privado de sua própria vida. O número de filhos por família cai consideravelmente e o equilíbrio demográfico já não precisa ser feito apenas pela guerra.

Contudo, o problema da não fertilidade feminina e masculina sempre existiu e a ciência da época engatinhava ainda para solucionar a questão. O primeiro bebê de proveta surgiu em 1978, anos depois de *Aura*, e foi um avanço científico que proporcionou a muitos casais a oportunidade de realizar um desejo. Os primeiros trabalhos experimentais em embriologia de mamíferos foram realizados com coelhos, tendo em vista suas características biológicas favoráveis,

Essas novas condições de cultura, apesar de muito simples, permitiram a expansão do desenvolvimento das técnicas de produção de embriões *in vitro*. Marco na história da FIV, Chang (1959) relatou o nascimento do primeiro mamífero (coelho) gerado a partir dessa técnica. A partir daí, até o final dos anos 70, vários outros relatos da obtenção de FIV seguida de nascimentos de filhotes saudáveis foram registrados (GALUPPO, 2005).

Saga, assim se chama a coelha que vive na alcova de Consuelo comendo os restos das hóstias de farinha espalhados pelo lençol, essa representante da fertilidade possui uma identidade onomástica muito apropriada para o tema; segundo o dicionário<sup>65</sup> pode ser uma mulher que se finge de adivinha e produz encantos e artifícios, ou um relato de novela que abarca as vicissitudes de várias gerações de uma família. O que nos revela o dicionário faz sentido diante do efeito estético da obra que mostra essa mulher encantada e essa volta de outra geração feminina em tia e sobrinha.

A fertilização continua a ser um problema conflitante para os casais na atualidade, o projeto de ter um filho por uma forma não convencional demanda recursos altos e não possui garantia de êxito principalmente para mulheres após os quarenta anos, como era o caso de Consuelo, a mulher encontra mais dificuldades e riscos, mesmo com o avanço do sistema de saúde nessa esfera.

Atualmente, além da fertilização *in vitro* a medicina possibilita a gravidez por inseminação artificial, ou seja, cada vez mais se oferece a possibilidade da realização do sonho da maternidade.

Em relação intertextual com a dinâmica da Epistemologia do Romance gostaríamos de comentar um artigo da revista *Época* (2010), em que a jornalista e escritora Eliane Brum<sup>66</sup>, nos alerta para *O mito da fertilidade* mostrando que esse é um problema que afeta a muitos casais e que há que se tratar o assunto de forma aberta e não de modo piegas ou tornando eufêmicos sentimentos que já se encontram na frustração de não poder gerar um filho.

No artigo ela relata que as chances de uma mulher jovem engravidar naturalmente, sem nenhum problema de fertilidade com ela e com o parceiro e transando no período fértil, é de apenas 25% a cada mês. E quanto mais idade menor a probabilidade estatística. Ela conta que muitas mulheres enlouquecem ao tentar engravidar e quando não conseguem engravidar, se deixam reduzir a um **útero defeituoso**.

A análise crítica feita pela autora em seu texto trata de como é difícil compreender a intimidade feminina deste contexto, e acrescenta: “Espero que não seja lida só por mulheres. Imagino que não seja fácil para um homem viver todo esse processo ao lado da mulher com quem divide a vida – e o sonho de ter um filho”. E termina o artigo com uma entrevista que vale a pena ler para perceber o quanto o problema do outro não pode ser sentido por nós, mas pode ser respeitado e tratado com ética.

<sup>65</sup> Realizamos consulta ao dicionário RAE cujo endereço eletrônico é [www.rae.es](http://www.rae.es)

<sup>66</sup> Ganhou mais de quarenta prêmios nacionais e internacionais de Jornalismo. É autora de *A Vida Que Ninguém Vê* (Prêmio Jabuti 2007), *O Olho da Rua* (2008) e *Uma/Duas* (2011) a reportagem completa pode ser acessada em [revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI122070-15230,00-O+MITO+DA+FERTILIDADE.html](http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI122070-15230,00-O+MITO+DA+FERTILIDADE.html)

Essa convergência textual encontrada na obra de Carlos Fuentes e no artigo de Eliane Brum demonstra uma trajetória temporal da “infertilidade” (1962- 2017) e o quanto avançamos e precisamos avançar no sentido científico e discursivo dos problemas que atingem a alma humana e seus desejos.

### 3.3.2 *A busca pela eterna juventude*

Aceitar a velhice é prenciar uma falta de renovação celular, um declínio da vitalidade, um caminho para o fim. O medo quase inconsciente de enfrentar a verdade de que a vida não é eterna produz no indivíduo uma variação de conduta, certa perturbação psíquica, um comportamento diferenciado da normalidade.

No romance, a marca da juventude e da velhice encontra nas figuras de Aura e Consuelo, seu paradoxo. O personagem Felipe, figura do historiador, ao ler o segundo maço de cartas, consegue calcular a idade de Consuelo revelada no trecho das cartas do marido e chega a conclusão de que a mulher não aceitou envelhecer e perder sua jovialidade e beleza,

Você terá calculado: a senhora Consuelo terá hoje cento e nove anos... Guarda o papel. Quarenta e nove ao morrer seu esposo. Tu sabes vestir-te muito bem, minha doce Consuelo, sempre com teus vestidos de veludo verde, verde como teus olhos. Creio que tu serás sempre bela, mesmo daqui a cem anos... Sempre vestida de verde. Sempre formosa, mesmo que seja daqui a cem anos. Tu és tão confiante de tua beleza; e o que não farás para continuar sempre jovem?<sup>67</sup> (FUENTES, 1972, p. 145, TN).

As palavras deixadas pelo general mostram-nos o quão a mulher era vaidosa e temia a modificação de sua aparência. Ela vivia sob o signo da ditadura da beleza, a questão da aparência externa que tanto persegue as pessoas e que as deixa com a autoestima fragilizada se apresentam na obra de modo acintoso. É um problema que perpassa o tempo e que a ciência e a indústria farmacêutica têm como filão de mercado, não há como reverter a ação temporal da vida das pessoas, mas há a promessa de se recobrar o que foi perdido e as marcas que foram deixadas.

A ideia de envelhecer não é algo que agrada o ser humano visto que com o envelhecer se perde a autonomia juvenil, o envelhecer retira do sujeito muitas qualidades estéticas

---

<sup>67</sup> Habrás calculado: la señora Consuelo tendrá hoy ciento nueve años... cierras el folio. Cuarenta y nueve al morir su esposo. Tu sais si bien t’habiller, ma douce Consuelo, toujours drappé dans des velours verts, verts comme tes yeux. Je pense que tu seras toujours belle, même dans cents ans... Siempre vestida de verde. Siempre hermosa, incluso dentro de cien años. Tu es si fière de ta beauté; quene ferais-tu pas pour rester toujours jeune ? (FUENTES, 1972, p. 145).

tomadas como positivas principalmente em termos de vitalidade, movimento, agilidade, viço. Se para o indivíduo é tão difícil aceitar as mudanças corporais que o tempo lhe impõe imagina conviver com isso, desejar a eternidade é não aceitar a velhice porque a velhice é um prenúncio da degradação, da morte.

Com essa construção hermenêutica de leitores perversos podemos entender que Consuelo desejava fazer um pacto com o tempo, com a sua juventude com a sua beleza e por isso Aura pertencia aquele ambiente. A obra demonstra que a alma é a metafísica do tempo, o tempo tem uma dimensão áurea que é a eternidade.

Assim, a solução encontrada pelo autor para que a personagem permanecesse jovem é mais racional que gastar rios de dinheiro e conseguir apenas paliativos em clínicas de estética. Imaginar um aprisionamento cíclico e viajar no tempo é de fato parte de uma imaginação mágica, em que a criatividade supera a cruel realidade do tempo.

### 3.3.3 *O avanço capitalista*

A obra trata de outro conflito atual sobre a questão da propriedade pública e privada e do avanço do capitalismo em relação às aquisições imobiliárias, identificados nas seguintes palavras de Consuelo: “é que nos amuralharam senhor Montero. Construíram ao redor de nossa casa e nos tiraram a luz, quiseram obrigar-me a vender. Antes morta. Só morta me tirarão daqui...” (FUENTES, 1972, p. 137). Carlos Fuentes está falando da modernização da Cidade do México e da valorização imobiliária ocorrida na época.

Sin Duda no se podría comprender cabalmente la explosión urbana de la década de los 60 en adelante sin mencionar ciertas particularidades del desarrollo que tuvo el país y su capital en los años de 1940 y 1950. A partir de los seis años de gobierno del presidente Miguel Alemán, la industrialización, el inicio de una cultura civilista que dejaba hacia atrás los viejos generales militares, produjo una modernización que determino la expansión urbana, no solamente en la capital, pero en buena parte del país<sup>68</sup>.  
Disponível em: Urbanismo na cidade do México-  
<http://www.realestatemarket.com.mx/articulos/mercado->

<sup>68</sup> Sem dúvida não se poderia compreender cabalmente a explosão urbana da década de 60 em diante sem mencionar certas particularidades do desenvolvimento que teve o país e sua capital nos anos de 1940 e 1950. A partir dos seis anos de governo do presidente Miguel Alemán, a industrialização, o início de uma cultura civilista que deixava para trás os velhos generais militares, produziu uma modernização que determinou a expansão urbana, não apenas na capital, mas em boa parte do país. Disponível em: Urbanismo na cidade do México-  
<http://www.realestatemarket.com.mx/articulos/mercado-inmobiliario/urbanismo/18355-cinco-decadas-de-acelerado-desarrollo-urbano-en-la-ciudad-de-mexico>, (TN) Além desta informação sobre a modernização da arquitetura mexicana recomendamos a tese de doutorado de Ana Fernanda Canales Gonzáles, cujo título é “La modernidad arquitectónica en México; una mirada a través del arte y los medios impresos” pela Universidad Politécnica de Madrid, 2013.

inmobiliario/urbanismo/18355-cinco-decadas-de-acelerado-desarrollo-urbano-en-la-ciudad-de-mexico acesso em: 20/07/2017. Acesso em: julho de 2017.

A propriedade da terra é extremamente valorizada pelo capitalismo mexicano e esse tema está pontualmente construído pelo autor no romance *La muerte de Artemio Cruz* lançado no mesmo ano de *Aura*, 1962. Ali o autor demonstra a divisão social causada pelos latifundiários e como os mexicanos mesmo após uma sangrenta revolução<sup>69</sup> se subjulgaram a um sistema tão perverso e mesquinho baseado na exclusão social.

O sistema imobiliário mexicano desta época acaba por privilegiar a divisão de classes e o distanciamento financeiro entre as pessoas no momento em que não permite que todos disponham do mesmo espaço territorial para sobreviver e plantar. A ganância pela terra faz com que a pobreza aumente e a diferença social se consolide. O solo urbano passa a ser tratado como reserva de mercado que possui um alto valor de troca. Assim, o cidadão da Cidade do México se torna refém da especulação imobiliária.

No cenário urbano de *Aura* se pode verificar a sobreposição da nova arquitetura sobre a antiga: “Caminhas com lentidão tratando de distinguir o número 815 neste conglomerado de velhos palácios coloniais transformados em oficinas de conserto, relojoarias, sapatarias e perfumarias. As nomenclaturas revisadas estão superpostas, e confundidas”<sup>70</sup> (FUENTES, 1972, p. 126, TN). O reconhecimento do centro antigo da Cidade do México acaba por confundir o personagem que busca um endereço em meio ao caos que se transformaram os estabelecimento da nova urbe.

Para 1960, los principales ejes de crecimiento urbano iban hacia el norte y hacia el este, incluyendo cuatro municipios del Estado de México y tres delegaciones del Distrito Federal. Algunos años antes, en 1953, se había promulgado la Ley de Planificación del Distrito Federal que tuvo la intención de regular la organización de la industria, pues el Distrito Federal se había convertido en el principal centro industrial del país, que atrajo como consecuencia un gran número de inmigrantes<sup>71</sup>. Disponível em: <http://www.>

<sup>69</sup> As consequências da Revolução de 1910 estão retratadas na obra de Artemio Cruz de modo a oferecer um panorama da intriga de um filho bastardo de um latifundista do porfiriato com uma mulata mexicana. Artemio já no final da revolução mexicana vê em um casamento a oportunidade de se tornar rico e por meio de uma progressiva queda moral se torna fazendeiro, governante local, deputado e industrial multimilionário em uma vertiginosa ascensão de vida.

<sup>70</sup> “Caminhas com lentitud, tratando de distinguir el número 815 em este conglomerado de viejos palacios coloniales convertidos em talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas. Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas” (FUENTES, 1972, p. 126).

<sup>71</sup> Para 1960, os principais eixos de crescimento urbano iam em direção ao norte e ao leste, incluindo quatro municípios do Estado do México e três delegações do Distrito Federal. Alguns anos antes, em 1953, havia sido promulgada a Lei de Planejamento do Distrito Federal que teve a intenção de regular a organização da indústria, pois o Distrito Federal havia se tornado no principal centro industrial do país, que atraiu como consequência um

realestatemarket. com.mx/ articulos/ mercado-inmobiliario/urbanismo/18355-cinco-decadas-de-acelerado-desarrollo-urbano-en-la-ciudad-de-mexico. Acesso em 20/07/2017.

Em meio aos grandes casarões construídos no auge barroco mexicano a “revitalização do espaço” era realizada pela administração da cidade, novas residências e edificações iam sendo construídas e reformadas para acomodar o comércio e as famílias, inclusive de imigrantes do pós-guerra. “Levantarás o olhar ao segundo andar, ali nada muda. Os ruídos não perturbam, as luzes de mercúrio não iluminam, as bugigangas expostas não adornam esse *segundo rostro* dos edificios” (FUENTES, 1972, p. 127). A sutileza da crítica presente no sentido da frase sobre as construções que se sobrepõe ao cenário antigo provocam no leitor uma fruição por personificação.

Unidade de tezontlé, os nichos com os santos mutilados coroados de pombos, a pedra lavrada do barroco mexicano, as varandas vazadas, pequenas claraboias, gárgulas de cimento presas as calhas dos telhados. As janelas guardadas pelas sombras de cortinas esverdeadas: essa janela da qual se retira alguém no momento em que você a olha, olha a entrada adornada com uma tabuleta de letras extravagantes, desce o olhar para o saguão de pintura apagada e descobre 815, antes 69<sup>72</sup> (FUENTES, 1972, p. 127, TN).

Esse *voyeurismo* sentido pelo personagem o acompanha durante toda a narrativa, essa forma particular de sentir-se vigiado reproduz um comportamento social das cidades que dissimulam a presença das pessoas em seus espaços e as vigia de modo exagerado para que não se legitimem em espaços que não são seus que estão destinados ao poder e ao capital cuja voz sutilmente diz: precisamos de seu trabalho, mas não de sua presença. *Aura* reverbera esse conflitante silenciamento do homem que não pertence ao espaço e que precisa pagar um valor acima do justo por raízes de cimento.

Semelhante invasão capitalista experimenta o personagem Felipe ao se deixa seduzir por uma oferta de um trabalho bem remunerado que lhe permitiria escrever seu próprio projeto. Ele sairia da condição de professor! Aquele sujeito das moedas contadas para o café e o ônibus, passaria a ter moradia e alimentação. Um salário de quatro mil pesos mensais contra

---

grande número de imigrantes. (Disponível em: <http://www.realestatemarket.com.mx/articulos/mercado-inmobiliario/urbanismo/18355-cinco-decadas-de-acelerado-desarrollo-urbano-en-la-ciudad-de-mexico>,TN)

<sup>72</sup> Unidad del tezontle, los nichos con sus santos trancos coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras y los canales de lámina, las gárgolas de arenisca. Las ventanas ensombrecidas por largas cortinas verdosas: esa ventana de la cual se retira alguien en cuanto tú la miras, miras la portada de vides caprichosas, bajas la mirada al zaguán despintado y descubre 15, antes 69 (FUENTES, 1972, p. 127)

os novecentos que recebia para dar aulas a alunos desinteressados. Esta sim, uma proposta decente.

Felipe através da realização de sua profissão de historiador pode se encontrar com o prazer de fazer o trabalho que gosta por uma remuneração generosa: “fumando um cigarro após o outro e pensando que debes diminuir o ritmo de trabalho para que esta desidia se prolongue o máximo possível”<sup>73</sup> (FUENTES,1972, p.140). O que ele realmente desejava era conseguir economizar doze mil pesos para poder se dedicar por pelo menos um ano a sua própria obra que estava postergada, quase esquecida.

As relações trabalhistas podem oferecer salário e condições de trabalho adequadas ao trabalhador, mas em alguns casos, a mais-valia compromete a troca justa, e perde-se a liberdade de viver em função do relógio de ponto que cruelmente desconta do homem moderno minutos preciosos de seu tempo, o tempo do presente de quem está vivendo pensando no futuro: “A dor de cabeça te impede de ler os números, a posição dos ponteiros do relógio”<sup>74</sup> (FUENTES,1972, p.147, TN). Felipe é estrangulado pela força capitalista. Onde está o homem mexicano cujo relógio era o sol e a lua? Este homem está perdido em um tempo *antropologizado* pela modernidade.

Desse modo, ele se despede do mundo real para entrar na ficção: “Antes de entrar, olhas pela última vez sobre o ombro, franze a testa porque a longa fila de ônibus e carros, freia, apita, solta a fumaça insana de sua pressa. Tratas inutilmente de reter uma só imagem desse mundo exterior indiferente”<sup>75</sup> (FUENTES, 1972, p. 127, TN), e se fecha no trabalho.

O relógio, esse objeto inservível é a marca do homem moderno ao aceitar se submeter a um trabalho em troca de um futuro representa o avanço do capitalismo sobre o indivíduo. Consuelo (na figura do patrão) controla Felipe e tira-lhe a liberdade. Nesse ponto o autor nos coloca em um lugar de reflexão sobre o que é passar por um aprisionamento em função do trabalho, o que é sofrer uma invasão capitalista do espaço social e, conseqüentemente, humano.

A partir dessas considerações apresentamos no próximo capítulo, a parte prática de nossa investigação.

---

<sup>73</sup> “Fumando cigarrillo tras cigarrillo y reflexionnado que debes espaciar tu trabajo para que la canongía se prolongue lo más posible” (FUENTES, 1972, p. 140).

<sup>74</sup> “El dolor de cabeza te impide leer los números, la posición de las manecillas del reloj” (FUENTES, 1972, p. 147).

<sup>75</sup> “Antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque la larga fila detenida de camiones y autos gruñe, pita, suelta el humo insano de su prisa. Tratas, inútilmente, de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado” (FUENTES, 1972, p. 127).

## IV - CONSTRUÇÕES

Temos a apresentar dois resultados práticos de nossa investigação que podem nos auxiliar a desenvolver a pesquisa no âmbito da Epistemologia do Romance. Um deles é uma experiência de leitura da obra com um grupo de alunos da disciplina de ideias Filosóficas em Formas Literárias (IFFL), e o outro é o resultado de uma construção do estudo da Epistemologia do Romance que vem se consolidando e aqui se apresenta disposto em uma tabela de termos aprendidos e utilizados ao longo destes quase dois anos de estudos em ER.

Queremos fazer aqui uma observação quanto às normas da ABNT que dispõe que os glossários, vocabulários e dicionários devem ser apresentados após as referências. Conscientes desta norma, apresentamos essa construção epistemológica no apêndice de nossa pesquisa. Não se trata de definições léxicas ou conceitos de vocabulário, vez que estas palavras que compõe o quadro apresentado já estão definidas e podem ser consultadas no dicionário, queremos deixar claro que o modo como aqui estão configuradas espelham as anotações realizadas ao longo de nossos estudos.

### 4.1 Análise aplicativa da obra *Aura*

A condução de um curso de filosofia que trate de literatura possui uma dinâmica diferente que permite falar em assuntos filosóficos de modo mais analógico e convergente e menos abstrato porque a literatura sedimenta o campo das ideias exemplificando o que a teoria filosófica possui de mais concreto que é o ser humano.

Este é o momento para se falar sobre a recepção. Segundo Iser (1996) a crítica literária, com frequência, reduz os textos ficcionais a uma significação referencial e desse modo, o crítico fracassa, ou seja, a obra não oferece uma mensagem dela separável, o sentido não é redutível a um significado referencial e o significado não se deixa reduzir a uma coisa.

Em face da arte moderna, assim como de muitas recepções de obras literárias, o leitor não mais pode ser instruído pela interpretação quanto ao sentido do texto, pois ele não existe em uma forma sem contexto.

A oposição entre arte contemporânea e normas tradicionais de interpretação tem um fundamento histórico que parece, no entanto, omitido nas interpretações hoje dominantes. Pois a sobrevivência de uma norma de

interpretação que busca na obra de arte sua significação mostra a arte ainda é compreendida como *organon* da verdade, pelo qual a verdade se manifesta. Trata-se, em consequência, de mostrar o fundamento histórico, de que se originou o desenvolvimento contraposto da arte e de sua interpretação. Pois tanto mais a arte assumiu um caráter parcial, tanto mais se afirmou a universalização da exigência explicativa de sua interpretação. Dessa maneira, perdeu-se de vista um hiato histórico, e é de se perguntar que razões foram decisivas para isso (ISER, 1996, p.37).

Mais instrutivo seria analisar o que acontece quando lemos um texto. Pois só na leitura é que os textos se tornam efetivos. Perseguindo uma ideia de recepção que possa nos esclarecer como a obra se comporta no tempo e como a leitura se torna efetiva aplicamos algumas ideias apresentadas por Iser (1996) em nossa análise.

Como a nossa pesquisa teórica teve a oportunidade de encontrar um espaço para o seu exercício, o nosso aluno de Ideias Filosóficas em Formas Literárias- IFFL, do 1º semestre de 2017 na UnB foi o termômetro da construção desta investigação no campo pedagógico literário. Temos convicção que não realizamos um trabalho de controle da recepção, mas pelo contrário, o que fizemos foi uma verificação do comportamento do leitor pela possibilidade da troca de informações que o laboratório diário do professor, a sala de aula, nos concede.

A ideia da leitura de obras literárias para tratar de temas filosóficos<sup>76</sup> surge da necessidade de auxiliar o aluno da graduação a ter uma noção de *obra*<sup>77</sup> principalmente porque existe uma dificuldade de transpor essa barreira diante de leituras áridas como as de Kant e Hegel, por exemplo. Muitas vezes o aluno na graduação se sente movido pela disciplina tem gosto pelas leituras, mas não descobre o caminho de seu entendimento, de sua fruição, de poder verificar o que o texto escolhido para dialogar com a construção de seu conhecimento pode lhe oferecer.

A contraposição de uma obra contemporânea Uma/Duas, de Eliane Brum com a obra *Aura* de Carlos Fuentes rendeu-nos um conhecimento enriquecido por visões de distanciamento temporal, dualidades e ao mesmo tempo convergências no que diz respeito aos elementos da filosofia e da racionalidade dos romances de autores que tem em comum o jornalismo e a literatura.

A experiência de trabalho em grupo de pesquisa deve ser valorizada pela possibilidade de ampliação e transformação do conhecimento compartilhado na oportunidade de trocar

---

<sup>76</sup> Nós nos restringimos aqui a falar de filosofia, mas os alunos desta disciplina eram de diferentes cursos como história, letras, psicologia, arquitetura, história da arte e trouxeram conhecimentos que se agregaram aos nossos. Os assuntos tratados não se restringiram, mas dialogaram com o universo acadêmico encontrado.

<sup>77</sup> Ou seja, conjunto de escritos de um autor.

nossos conhecimentos, angústias e descobertas com Nathalia Coelho<sup>78</sup> e Emanuelle Souza<sup>79</sup> além de todos os colegas do grupo sob a orientação do professor Dr. Wilton Barroso Filho. Iniciamos o semestre com a responsabilidade de aplicar as obras escolhidas e os estudos da Epistemologia do Romance.

Traçamos<sup>80</sup> o planejamento ao lado do nosso orientador e escolhemos e justificamos a bibliografia básica e complementar, inclusive, com a adoção de ferramenta tecnológica de apoio que é o *moddle*-UnB, o que facilitou grandemente o nosso trabalho de discussão com a publicação de vídeos e textos em fóruns de participação voluntária e a organização de material de leitura complementar e provas, bem como, a interação com o grupo de alunos através de um e-mail do grupo.

Propusemo-nos a fazer as leituras junto com os alunos e acompanhar as aulas. O segredo foi participar ativamente e “estar no jogo” e não fora dele, pensamos que o papel do monitor não é só receber ordens, ou realizar tarefas de apoio, mas é participar, o monitor também estuda e tira dúvida dos alunos, a principal tarefa é acompanhar os ritmos das aulas e dos alunos e incentivá-los a participar da proposta de leitura das narrativas e o de ser estudante pesquisador em exercício com a profissão, esses são os pontos que nos unem.

Ao entrar em diálogo com diferentes convicções e mundos, falamos de permitir uma leitura menos categórica das ideias do outro, queremos ouvir a autonomia das opiniões fundamentadas, fazer com que a diversidade se estabeleça no campo das ideias despida da relação de gosto, crença ou mito, a experiência do contato com o aluno da graduação é um marco que permite o alcance da aplicação dos estudos de ER.

Realizamos com os alunos três diferentes momentos de leitura das obras: apresentamos a primeira leitura em março/abril, a segunda em maio e a terceira em junho. Lemos os livros três vezes. A primeira delas foi feita em duas aulas, uma aula sobre *Aura* e outra sobre *Uma/Duas* para que os alunos pudessem se despir de sua moral e opinião sobre as obras, ou seja, ainda estavam sob o efeito estético do gosto, eles já haviam lido e poderiam fazer intervenções à medida que a aula ia acontecendo.

Com o livro *Aura* a explicação partiu do conhecimento histórico de como foi a fundação da Cidade do México e o envolvimento mítico dos astecas em relação a chegada dos

---

<sup>78</sup> Aluna do Mestrado em Literatura Pós-graduação UnB. Pertencente ao grupo de pesquisa da ER e pesquisa a arte literária de Eliane Brum.

<sup>79</sup> Aluna do Curso de licenciatura em Filosofia e bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) estudante de graduação integrada na pesquisa científica do grupo de pesquisa da ER e pesquisa a construção literária de Herman Broch.

<sup>80</sup> Nathalia Coelho e eu, Denise Moreira.

espanhóis e conquista de seu território<sup>81</sup>. Os elementos da Epistemologia do Romance também fora se esclarecendo e principalmente a noção hermenêutica do *serio ludere*, usamos o ensaio “De como escrevi um dos meus livros” como suporte epistemológico porque ali o autor fala de seu ato de criação escrita da obra.

Os alunos foram ajudando a montar **um esquema da leitura** da obra com os elementos que o texto traz e que são de impacto, por exemplo: o duplo dos personagens que de início estava confuso não sabiam se Aura e Consuelo eram uma ou duas mulheres, a relação entre a idade de Consuelo e Felipe, os animais como seres presentes no texto, o altar, o culto a morte, a fantasmagoria que envolvia o mistério dos personagens e a função das cartas como elemento de rememoração da história de Consuelo e Llorente e do relógio como invenção humana que perturbava Felipe.

Por outro lado, a leitura da obra de Eliane Brum produziu mais descontentamentos com a autora e sua forma de escrever sobre a relação mãe e filha; e as considerações de julgamento moral foram duras censurando-se a posição da personagem que mata a mãe como um insulto pessoal. O direcionamento da aula foi conduzido pela **desconstrução, ou melhor, decomposição dos elementos** de conflito que se silenciam na sociedade; de uma mulher que teve uma educação severa de um pai militar que ao falecer a deixa sozinha, assim, tem a sua vida invadida pelo zelador do prédio que a submete a uma violência sexual disfarçada de matrimônio.

A mãe que apodrecia no apartamento foi levada ao hospital e ali se encontrava outra realidade cotidiana da sociedade atual que é o serviço médico, o poder de Deus nas mãos de quem te olha como objeto. E por caminhos diferentes as leituras das obras foram conduzidas. Após essa primeira leitura realizou-se uma avaliação cuja pergunta foi: *Com base nos estudos em sala de aula, leituras teóricas apresentadas e embasamento dentro da Epistemologia do Romance, responda: O que eu posso saber sobre os romances: Aura, de Carlos Fuentes, e Uma/Duas, de Eliane Brum?* Essa pergunta foi a mesma para as três avaliações.

Dessas avaliações percebemos a visão e a recepção das obras pelas respostas dos alunos. As impressões sobre os textos foram aparecendo e mostrando o nível de leitura e amadurecimento em relação aos temas propostos, a maior parte dos alunos descrevia ou reescrevia o romance de forma resumida sem adentrar as análises críticas ou polêmicas,

---

<sup>81</sup> Os astecas, guiados pelas profecias de Huitzilopochtli (o deus do sol e da guerra), concluíram a sua migração do extremo norte ao construir Tenochtitlán, em uma ilha em um lago onde uma águia segurava uma cobra no alto de um cacto nopal (cacto-de-cochonilha). A partir desta lenda da serpente emplumada os astecas poderiam ter pensado que os espanhóis eram possivelmente da linhagem da ordem de Quetzalcoatl que dizia a lenda e como tal merecedores de tratamento amistoso. Fonte: Biblioteca Digital mundial <<https://www.wdl.org/pt/item/6749/>>

mesmo com critérios de correção claros: pensamento crítico, as relações entre os textos de discussão apresentados nas aulas, compreensão e desenvolvimento da pergunta e a avaliação gramatical, muitas foram as dúvidas e poucos se arriscaram a utilizar um pensamento reflexivo e autônomo.

No entanto, alguns alunos, desde a primeira prova fizeram uma leitura a partir de uma sensibilidade estética argumentativa e reflexiva. Com a devolução das avaliações com os comentários dos pontos positivos e negativos dos trabalhos e com uma orientação sobre o que os alunos devem fazer para melhorar, sobre como melhorar a sua forma de escrita, qual o caminho a seguir e quais as leituras devem ser sedimentadas devolvemos as provas com a proposta de retomada da pergunta na segunda avaliação.

A segunda leitura das obras se deu no momento de finalização do segundo módulo que tratou sobre a hermenêutica, essa segunda leitura foi feita em uma mesma aula quando Nathalia e eu mostramos as convergências que encontramos nas obras: a questão da dualidade, da morte, a maternidade, a manipulação dos sujeitos, a questão da memória, a voz do narrador dos elementos da narrativa e fomos estabelecendo as relações entre as obras, ao final apresentamos vídeos cujas discussões geravam polêmicas sobre aderir a arte ou pensar a partir dela.

A escrita da segunda avaliação deveria ser diferente da primeira e deveria trazer os novos textos teóricos unidos aos anteriores. A avaliação trouxe-nos boas surpresas e demonstrou um nível discursivo reflexivo em que o aluno parava de descrever ou reescrever a obra trazia elementos de seu conhecimento individual, das ciências que estuda levando em conta as observações da avaliação primeira. O que nos permitiu observar um impacto estético diferente, as impressões passavam a ser por contraposição entre as obras e defesa de um ponto de vista pautado na reflexão dos textos.

Momento privilegiado de estudo para nós pesquisadores que tivemos pessoas escrevendo sobre os nossos objetos de estudo com os olhares que não são os nossos e que apontaram muitas contribuições de diferentes lugares de fala, o que demonstra como se projeta a recepção de um texto em indivíduos diferentes, cada resposta que líamos nos traziam visões e interpretações únicas, e todos respondiam a mesma pergunta.

Somos conscientes que existe um controle e uma mediação da resposta, não há como desvincular a teoria das interpretações sem um rigor da resposta, ainda assim, podemos observar as possibilidades de verdade da obra, as regularidades das leituras e a racionalidade da escrita. Nem sempre estávamos de acordo com o posicionamento de alguns alunos sobre

suas argumentações, mas travamos o diálogo, houve prova que foi refeita, recebemos questionamentos sobre as correções constantemente.

A essa resposta chamamos retroalimentação e é esse o valor da avaliação, porque necessitamos ajustar nossas ações enquanto pesquisadores, enquanto monitores. Na verdade, ler sozinho as obras nos dá uma visão unívoca, precisamos escutar o outro, observar como se comporta a recepção de outros leitores, a recepção feita em solitário é um conjunto de impressões pessoais sobre o texto, a recepção em conjunto é debate, enfrentamento aos aspectos impensados por nossos olhares negligentes.

Na terceira e última leitura, lembrando que o jogo consistiu em ler e reler a obra três vezes, pelo menos. A proposta foi diferente, eu apresentei a minha leitura da obra *Uma/Duas*, e a Nathalia a leitura que ela fez de *Aura*, trocamos os papéis de leitoras perversas, falamos de aspectos que ainda não haviam sido tocados e comparamos as obras sob outro ponto de vista, o ponto de vista da dualidade entre as obras.

Levamos outros textos de Brum e Fuentes para que os alunos que quisessem conhecer melhor a estética dos autores pudessem se aventurar em outras leituras. A experiência nos proporcionou um encontro de autores no tempo, e de autores que tratam dos conflitos humanos sem projeção futura, eles falam do presente, da ficção; eles convergiram e se encontraram, houve intertextualidade, algumas avaliações apontaram esse aspecto.

A terceira avaliação foi lançada e com ela o desafio de que os alunos preparassem textos para transformar toda a reflexão do semestre em artigo para publicação. Recebemos solicitação de auxílio e pedidos de nomes e norma para publicação que indicamos e sugerimos via e-mail. Acreditamos que muitas reflexões que se produziram a partir das obras valem a pena o compartilhamento.

Outro recurso que cremos poder ser mais bem explorado é o fórum de discussões sobre as obras. Abrimos em dois momentos após a primeira avaliação e a segunda avaliação, mas a participação foi pequena, acreditamos poder pensar em outra estratégia discursiva que amplie as participações e debates para além da sala de aula.

A disciplina contou com chamada **não** obrigatória e a participação nos fóruns foi espontânea. Solicitamos uma avaliação do curso, mas recebemos poucos retornos sobre a experiência. Cinco alunos nos brindaram com considerações bem pertinentes: elogiaram a homogeneidade do discurso vista entre professor e monitores; solicitaram mais tempo de reflexão teórica sobre textos específicos como Gadamer e Kant, consideraram produtiva a aprendizagem e a experiência e disseram que mudaram a forma de enxergar a vida.

A condução da investigação científica no âmbito da literatura é cheio de percalços sabemos que a recepção não é controlada pelo autor e nem pelo efeito que a obra causa. O que tentamos foi a construção do sujeito leitor perverso que busca reavivar códigos históricos, artístico, filosóficos e hermenêuticos para compreender e ir além do texto, caminhar para poder se encontrar no mundo e com o mundo.

A próxima parte de nossa construção nos remete as nossas anotações, ao espaço e momento em que somos estudantes e pesquisadores, aos termos que utilizamos em grupo e as leituras que necessitamos fazer e refazer para compreender como a ciência funciona ao se contrapor, se igualar ou pensar a arte.

#### **4.2 Os 100 termos ou expressões recorrentes em Epistemologia do Romance**

Este trabalho é o resultado de nossa pesquisa epistemológica e reúne os 100 termos ou expressões que mais foi utilizado em Epistemologia do Romance desde que nos inserimos nos estudos deste grupo. A ideia de reunir estas expressões, termos e sua compreensão no contexto das aulas foi primeiramente agrupá-los em um diretório do *Excel*. A ideia ocorreu no mês de abril de 2017 durante a participação em um Seminário em Ituiutaba e partiu da colega Janara Laíza em conversa com o nosso orientador prof. Dr. Wilton Barroso Filho que lançou ao grupo o desafio de fazer um dicionário de Epistemologia do Romance. Pensamos que um dicionário seria uma tarefa que demandaria muito tempo.

No entanto, como nos encontrávamos com esta pesquisa em andamento e precisávamos recapitular e escrever sobre os estudos da ER esclarecendo nossas dúvidas, bem como sedimentar conceitos e compreensões sobre ER resolvemos retomar aos três cadernos de anotações que temos deste um ano e meio em que estamos no grupo e buscar naqueles apontamentos um corpus textual de termos ou das expressões que pudessem auxiliar a compreender a Epistemologia do Romance a partir dos elementos (históricos de nossa memória acadêmica) ali reunidos que eram as sequências das aulas.

Como não se trata de um dicionário, nem vocabulário, ou glossário porque não temos a competência lexicográfica para tanto, consideramos chamar de uma reunião de termos e expressões utilizados pelo grupo e aqui reunidas a partir de anotações próprias e publicações das teses e dissertações já produzidas. Pretendemos que os termos e expressões colocadas aqui sejam usados como ferramenta de uso próprio ou didático para que os estudos em grupo possam avançar na inclusão de novos termos e correção dos que aqui não estejam bem

colocados, a ideia é ampliar a compreensão da Epistemologia do Romance como disciplina que entende a literatura como arte fecunda do pensamento sobre a condição humana e não exatamente a de fazer um dicionário.

Ao produzir esse quadro consultivo de termos passamos a utilizá-lo para esclarecer pontos divergentes do nosso próprio entendimento porque a dificuldade encontrada foi retirar estas palavras do contexto em que elas foram inseridas durante as aulas e observar a recorrência de seu uso por seu papel fundamental na construção teórica da ER. Pode ser que alguma explicação sobre o termo fique parecendo um pouco restrita, mas é que elas nascem de um momento único do tempo da memória que registramos em aula.

Sabemos que é uma ousadia epistemológica, mas ao mesmo tempo pensamos que é uma necessidade de compreensão da linguagem discursiva de identidade do grupo que se sedimenta e se projeta enquanto grupo de pesquisa.

Após a experiência como monitora neste um ano e meio verificamos que estes termos precisam ficar claros principalmente para os alunos da graduação que desejam conhecer uma proposta que nasce dentro da universidade brasileira - UnB e nasce no âmago da pesquisa reconhecida pelo CNPQ/ CAPES para que tenhamos um ensino de qualidade e possamos fortalecer a investigação acadêmica na universidade pública.

Importa dizer que estes cem termos e expressões utilizados em aulas e reuniões do grupo sentem a falta de um, Wilton Barroso Filho, mas este foi quem engendrou os outros e dele deve-se fazer um quadro de aforismos como: “A nuance é o solo epistemológico da arte” (agosto/2016); “Figuras geométricas são a perfeição, o geométrico é a definição da fome no mundo” (maio/ 2016); “A linguagem literária tem usos que violam a linguística” (setembro/2016). Enfim, este será um novo projeto.

Alertamos a nossos leitores que o quadro referente a esta construção epistemológica dos termos se encontra no apêndice dessa dissertação. Cabe-nos agora apresentar nossas considerações finais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar esta dissertação é salutar retomar as hipóteses levantadas e esclarecer algumas ideias apresentadas, desconstruídas e reconstruídas em autor, obra e leitor, e demonstrar que esta forma cíclica de observar o nosso trabalho é de extrema importância. Num eterno retorno do exercício dissertativo, o primeiro aspecto que consideramos esclarecer é a questão do duplo.

O duplo relacionado aos personagens Consuelo-Aura e Felipe-Llorente é uma maneira de apresentar o outro como parte do mesmo, é uma forma de renascer e de reconhecer-se altero. Explicaremos primeiro o duplo mimético de tia e sobrinha que se apresentam como uma possuindo domínio sobre a outra, uma imitando a outra que a controla.

Consuelo é de fato controladora da personagem Aura e do personagem Felipe. Ela aprisiona corpo e alma em um recinto cheio de significações relacionadas ao cristianismo e ao paganismo, não apenas os personagens, mas o lugar também possui uma dualidade, não é só a figura feminina ou masculina que se vê refletida no espelho é toda uma sociedade mexicana simbolizada pela dualidade. Esses traços dualistas acompanham o sujeito mexicano em suas entranhas, e é no momento de uma tomada de decisão que este se torna vulnerável as dualidades, e isso causa a confusão do sujeito latino, a insegurança e indecisão que nos impede de tomar partido de um lado e esquecer o outro.

Carlos Fuentes nos faz ver a dualidade corpo e alma presos um ao outro se debatendo contra a morte ou resistindo a um destino fatídico da condição humana. O renascer se mostra mais claro em Felipe-Llorente porque Llorente para renascer precisou ser reconhecido pelo seu outro, precisou encontra-se consigo nas folhas de um jornal, nas cartas escritas e nas imagens deixadas em forma de fotografia, necessitou da memória para encontrar-se como sujeito.

O autor mostra que reconhecer-se no outro é diferente do apropriar-se do outro, e que essa atitude deve ser analisada, inclusive, diante de posturas ideológicas; a visão de alteridade que a obra nos oportuniza é essencial, mas muito difícil de compreender, porque para estar no outro é necessário encontrar-se primeiro, é um exercício contínuo de ensaio e erro, e esse exercício demanda tempo e desejo, vontade esta que se encontra na alma, na metafísica do ser.

O tempo que se submete a um retorno eterno, não é o mesmo tempo que o tempo do plano físico aquele que nos liga a leis humanas da contagem do tempo que nós mesmos

inventamos por força de nossa incompletude e nos aprisionamos a ele como perdidos em um infinito mistério que não nos permite viver. Vivemos e sobrevivemos ao nosso desejo de aprisionamento ao tempo cronológico que nos arrebatava com a força de uma natureza implacável que cada vez mais nos distancia de nós mesmos.

Ensina-nos a Epistemologia do Romance que a duplicidade apresentada na obra é para ser pensada e não simplesmente para ser lida e sentida, constatada e reproduzida. Por isso, ao concluir este trabalho retomamos a ideia de duplo como parte do outro e do tempo. Essa forma de duplo mimético que imita o outro, mecânica e simultaneamente faz parte de uma técnica cinematográfica que Fuentes dominou muito bem na obra, a elaboração estética e linguística que o autor imprime dá vigor ao seu discurso literário.

Impressiona-nos principalmente, a habilidade que ele possui com as palavras e o jogo imagético que impacta o leitor, isso é técnica discursiva aliada à imaginação fecunda, ele concebe o surreal na ficção literária como algo naturalizado.

Outra digressão necessária relacionada ao que apresentamos neste trabalho diz respeito à teoria de Bakhtin aqui inserida. Apontamos para a ideia bakhtiniana desde o início de nosso texto, mas cabe esclarecer que é através do ensaio *De como escrevi um dos meus livros*, escrito de 1989, que Carlos Fuentes nos permite ler a obra com essa visão intertextual e diglósica, não fosse essa intervenção do autor talvez esse tipo de leitura não passasse de especulação.

O filósofo Bakhtin influenciou a obra e o pensamento do autor em diferentes momentos. Fuentes declara que é a partir desta compreensão bakhtiniana que o tempo passa a ser o eixo estruturante do seu conjunto de obras funcionando como um dos elementos de sua racionalidade. Contudo, acreditamos que este não é o único elemento de racionalidade, existem outros que pretendemos buscar e descobrir na regularidade de sua obra.

Neste ponto, atentamos para o jogo que estabelece a astúcia do autor no ensaio sobre sua obra, momento oportuno para fazer uma leitura de si e reafirmar suas convicções como escritor romanesco, mostrar a origem de seu critério de racionalidade na tradição da leitura de romances, renascer em sua própria obra e visitar suas memórias, em um processo de retomada e preenchimento do hiato temporal existente em sua obra.

Esse reconhecer-se em seu próprio texto permite a Fuentes encontrar-se com o futuro e lançar a ideia da continuidade da obra *Aura* em *Terra Nostra*, uma obra mais ampla cuja estrutura textual compreende mais de cinco séculos, desde a origem na Idade Média espanhola até o século XX no México. De uma Espanha de três culturas encarnadas em personagens como a figura da feiticeira Celestina de Fernando de Rojas, ou do personagem

historiador Felipe de *Aura*, ele encarna a figura do Rei Felipe II, encontrado na cripta do El Escorial. A obra *Terra Nostra* é parte do desafio que nos propomos a desvendar a partir desta leitura de *Aura*.

Ainda é importante considerar neste momento de finalização de nosso trabalho que a Epistemologia do Romance nos mostra que o espaço da *recepção* tem o direito de ressignificar o objeto infinitamente porque se encontra ali o distanciamento temporal necessário para a sensibilidade e a percepção do conflito, do tensionamento presente no olhar hegeliano da ideia de movimento, a força de pensar o contraditório pelo estranhamento.

Fuentes mostra-se, acima de tudo, um sujeito metafísico, um sujeito hegeliano na forma de conceber seu texto, de escrever sobre a cultura e o tempo, de colocar nas mãos da história, ou melhor, de um historiador, a relação com a visão sistêmica do mundo dialético proposto em Hegel.

Pensar que a história tem uma razão de ser e que ela não acontece por acaso é pensar na proposta da obra aqui desconstruída, se compreendemos a partir dela que o humano só se constrói no processo dialético fundamentado pelo nexos causal, chegamos a conclusão de que a história precisa se desfazer do mito, do estado ilusório e idílico que nos propõe a visão de futuro vendida pela sociedade atual. O estado de utopia e de idealização da realidade vai de encontro à própria aceitação do real e provoca o desequilíbrio do sujeito.

Hegel nos ensina que os fatos devem ser interpretados com base na história porque os fatos se identificam com suas origens e refletem o seu tempo, o uso que a humanidade faz do tempo a depreciação cometida contra o passado e a busca desenfreada pela felicidade no futuro retira o humano de seu eixo.

O que Fuentes propõe é uma nova visão sistêmica de pensar sua estética, de mover-se no tempo e pensar a ação do homem no contexto em que surgem seus conflitos, encontrando os elementos que desencadeiam essas ações e questionando-nos sobre a tessitura dessa realidade. É desse modo que estabelecemos uma relação literária com a autora de *Uma/Duas*, Eliane Brum, porque o que ela questiona reflete uma análise do real, uma conflitante análise do presente. Presente este que na obra de Carlos Fuentes retrata muito bem os conflitos dos anos de 1960 no mundo. O momento de investida capitalista na vida das pessoas e as mudanças de paradigmas sociais, econômicos e culturais aos que a sociedade foi submetida.

Os fatos não falam por si, a estética hegeliana prescinde que eles precisam ser interpretados com base na história, a razão para se imaginar o passado é se lembrar que existe o futuro e o futuro tem incorporado em si paradoxalmente uma depreciação pelo passado e um saudosismo dos momentos vividos, mais que tudo isso ele tem incorporado em si o presente,

que ninguém se lembra porque é presente e está aí para ser vivido hoje. O que tentamos fazer foi, a partir da obra, identificar a origem dos conflitos humanos e refletir sobre uma preocupação do autor em relação ao sintonizar-se no tempo e com o tempo, num eterno retorno reflexivo sobre si e sobre o outro.

Precisamos ainda esclarecer que essa necessidade de um leitor arguto faz dos textos do autor um entrave particular para a recepção. Prescinde uma abertura generosa para o conhecimento das ciências humanas e do avanço científico que as acompanha, Carlos Fuentes é um autor universal porque ele pensa o romance como experiência da realidade na ficção, porque possui um processo criativo que decorre do processo histórico intertextual, ele abre discussão para a memória e nunca para o apagamento, silenciamento ou esquecimento.

O projeto estético de Fuentes vai além do tempo sucessivo, simultâneo ou linear, ele possui a concepção de um tempo circular que une o ontológico ao atemporal e requer desprendimento do leitor-pesquisador. Por fim, esperamos ter contribuído nesta dissertação para uma construção teórica que tem por base a Epistemologia do Romance de modo a tornar efetivo esse estudo porque cremos ter aprendido a olhar a literatura como conhecimento do mundo e do fazer humano.

## REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, S. **Confissões**. Digitalizado por Lucia Maria Csernik (2007). Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/28534976/confissoes---santo-agostinhopdf>. Acesso em: julho de 2017.
- ARTEAGA, J. M. C. **Literatura Hispanoamericana: del descubrimiento al siglo XIX**. Madri: Playor, 1982.
- BAKHTIN, M. **Teoria do romance I**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARROSO FILHO, W. **Os signos da Memória em Milan Kundera**. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/049/WILTON\\_FILHO.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/049/WILTON_FILHO.pdf). Acesso em: julho de 2017.
- BARROSO FILHO, W. e BARROSO, M. V. **Epistemologia do Romance: Uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário**. Brasília, 2013. Disponível em: <http://epistemologidoromance.blogspot.com.br/> Acesso em: julho de 2017.
- BARROSO, M. V. **A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan**. 2013. 296 f., il. Tese (Doutorado em Literatura)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BIBLIOTECA DIGITAL MUNDIAL. <https://www.wdl.org/pt/item/6749/>.
- BORNHEIM, G. A morte da arte. **Revista Reflexão**. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.
- BROCH, H. **Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade**. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2014.
- BRUM, E. Revista Época. **O mito da fertilidade**. Disponível em: [revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,EMI122070-15230,00-O+MITO+DA+FERTILIDADE.html](http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,EMI122070-15230,00-O+MITO+DA+FERTILIDADE.html). Acesso em: fev. 2017.
- BRUM, E. **Uma/Duas**. São Paulo: Leya, 2010.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de Ouro da Mitologia**. Tradução David Jardim Júnior. 26ª Ed. Rio de Janeiro, 2002.
- CAIXETA, A. P. A. **A "estética do pé sujo": estudo da obra Manual do podólatra amador, de Glauco Mattoso**. 2013. 150 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

- CAIXETA, A. P. A. **Glauco Mattoso, o antikitsch**. 2016. 256 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- CASTAGNINO, R. H. **Tempo e expressão literária**. Tradução Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- DAMASIO, A. R. Lembrando de quando tudo aconteceu. **Scientific American Brasil**, São Paulo, Edição especial, p. 34-41, 2005.
- DAVES, P. Esse fluxo misterioso. **Scientific American Brasil**, São Paulo, Edição especial, p. 10-13, 2005.
- DICIONÁRIO ON-LINE da Real Academia Española. Disponível em: [www.rae.es](http://www.rae.es). Acesso em: julho de 2017.
- ECO, U. **Interpretação e Superinterpretação**. Tradução M. F. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- EZZELL, C. Tempo e cultura. **Scientific American Brasil**, São Paulo, Edição Especial, p. 42-53, 2005.
- EL OTRO. **Caso Padilla** <http://www.revistaelotro.com/2016/11/26/fidel-castro-el-caso-padilla-y-la-censura-en-el-arte/>, acesso em: julho de 2017.
- FUENTES, C. **Cuerpos y Ofrendas: Antología**. Madrid: Alianza editorial, 1972.
- FUENTES, C. **Em 68: Paris, Praga e México**. Tradução Ebreia de Castro Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- FUENTES, C. **Este é meu credo**. Tradução Ebréia de Castro Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- FUENTES, C. **Eu e os outros: ensaios escolhidos**. Tradução Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- FUENTES, C. **Geografia do romance**. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- FUENTES, C. **Valiente Mundo Nuevo: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana**. México D.F.: Fondo de Cultura Econômica, 1992.
- GADAMER, H.-G. **Verdade e Método**. Tradução Paulo de Flávio Paulo Meurer. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GALUPPO, A. G. Breve histórico da fertilização in vitro. **Instituto Biológico IB**, Disponível em: [http://www.biologico.agricultura.sp.gov.br/artigos\\_ok.php?id\\_artigo=24](http://www.biologico.agricultura.sp.gov.br/artigos_ok.php?id_artigo=24). Acesso em 25 outubro 2016.
- GIACOMAN, H. F. **Homenaje a Carlos Fuentes**. Madrid: Anaya, 1971.
- GIRONDE, M. **Carlos Fuentes: entre Hispanité et americanité**. Paris: L'Harmattan, 2011.

- GONZÁLEZ, A. F. C. **La modernidad arquitectónica en México; una mirada a través del arte y los medios impresos**. 2013, 366 f. (Tesis doctoral) Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2013.
- GUILLÉN, C. **Entre lo Uno y lo Diverso: introducción a la literatura comparada**. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- HAAG, C. Nos ombros de gigantes mágicos. **Pesquisa FAPESP**, p. 246-251, maio 2012.
- HEIDEGGER, M. **Hegel e os Gregos**. Tradução Enildo Stein. São Paulo: Livraria duas cidades, 1971.
- HERNÁNDEZ, J. F. **Carlos Fuentes: Territórios del tiempo- Antología de entrevistas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Uma teoria do efeito estético, vol. 1. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996.
- JÚNIOR, H. B. **Física Moderna**. Vitória: UFES, 2012.
- KANT, I. **Crítica da razão Pura**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.
- KUNDERA, M. **A arte do romance**. Tradução Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- LALANDE, A. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. Tradução CORREIA, F. S. *et al.* 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LIMA, R. D. S. **O dado e o óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade**. Brasília: EDU/Universa, 1998.
- NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. Tradução Carlos Duarte e Anna Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- NITRINI, S. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: Edusp, 2015.
- NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.
- PAULINO, I. R. **Entre a criação literária e o conhecimento: aproximações epistemológicas e estéticas na obra de Hermann Broch e as três faces da degradação dos valores humanos**. 2014. 180 f. Tese (Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- PAULINO, I. R. Um olhar sobre a degradação dos valores humanos a partir da obra Os Sonâmbulos, de Hermann Broch. 2006. 134 f. **Dissertação** (Mestrado em Filosofia) Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- PAVIANI, J. **O ensaio como gênero textual**. Disponível em: [https://www.escrevendoofuturo.org.br/EscrevendoFuturo/arquivos/65/o\\_ensaio\\_como\\_genero\\_textual.pdf](https://www.escrevendoofuturo.org.br/EscrevendoFuturo/arquivos/65/o_ensaio_como_genero_textual.pdf) . Acesso em: agosto 2016.
- PLATÃO. **Diálogos**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Pará: UFP, 1977.

RBSC – Disponível em: <http://blogs.princeton.edu/manuscripts/2015/10/01/hemingway-at-princeton/>. acesso em junho 2017.

REAL State. **Cinco décadas de acelerado desarrollo urbano en México**. Disponível em: <http://www.realestatemarket.com.mx/articulos/mercado-inmobiliario/urbanismo/18355-cinco-decadas-de-acelerado-desarrollo-urbano-en-la-ciudad-de-mexico>. Acesso em: julho de 2017.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, v.1, 1994.

SALAGUARDA, J. A concepção básica de Zaratustra. **Cadernos Nietzsche**, v. 2, p. 17-39, 1997.

SHAW, D. L. **Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo**. Sexta edición ampliada. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

SILVA, R. A. da. **Os signos da memória em Milan Kundera**. 2011. 119 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

TV MEMORIALATINA. **O massacre de Tlatelolco**. Disponível em: <https://memorialatina.net/2012/10/02/1968-o-massacre-de-tlatelolco/> acesso em: julho 2017.

WILLIAMS, R. L. **Los escritos de Carlos Fuentes**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

## APÊNDICE

| <b>Termo ou expressão usada em ER</b> | <b>Sua compreensão no contexto das aulas de ER em 2015, 2016 e 2017.</b>   |
|---------------------------------------|--|
| 1 - A priori                          | É o filtro do olhar. O a priori é o que vem antes. Se o sentido apriorístico estiver carregado de moral ele irá impedir de se pensar livremente acerca do objeto. Para Shopenhauer o conhecimento a priori é o princípio da vontade.   |
| 2 - Alteridade                        | Conceito que depende de um contexto. Passa por um processo de contato com o outro. Negar a identidade, o eu. É um conceito de caráter metafísico. Falar da história do ponto de vista daquele que a viveu é alteridade, porque é a capacidade de se sensibilizar ao olhar para o outro e tentar entender como o outro pensa, como ele vê o mundo.          |
| 3 - Antikitsch                        | Termo utilizado para caracterizar a estética de Glauco Matoso quando se apropria e transgride a literatura alheia ocupando-se daquilo que é negligenciado nos contextos múltiplos de arte, história e discurso.  |
| 4 - Arqueologia do romance            | Tentativa de encontrar o elemento fundador da obra. É um momento de trabalho árduo sobre todos os elementos pertencentes a estética da obra que diseca as partes para encontrar a peça sobre a qual o romance se fundamenta.   |
| 5 - Arte                              | A arte é um lugar que o mundo não controla. Ela não é metodológica nem finalista e ela não tem padrão de ciência.  |
| 6 - Atributo                          | Retirado da expressão “atributo do idiota” foi contextualizada em aula e advém do adjetivo consagrado ao sujeito que faz uma leitura simplista da mera objetividade de pensar "contra fato não há argumento". Ou seja, aquele que aceita o imediato sem uma reflexão. Um atributo do idiota é ser amigo da certeza.  |
| 7 - Autonomia estética                | Termo próprio para identificar o autor que tem uma opção estética para a sua obra. A importância da autonomia estética é a durabilidade da obra no tempo porque ela é fruto de um processo de escolha estética.  |
| 8 - Carlos Fuentes                    | Autor mexicano cuja racionalidade da obra aponta para a construção do tempo. Em sua visão crítica do padrão ocidental do tempo defende que temos que acabar com os nossos conceitos de tempo progressista. Para Fuentes o ser só morre quando é esquecido.   |
| 9 - Condição humana                   | Uma condição da qual o sujeito não pode fugir porque ela é seu atributo.   |
| 10 - Conflito                         | É o elemento que se encontra presente na obra literária e que na maioria das vezes a realidade humana é incapaz de manejar com precisão por gerar polêmica e divisão de opiniões. Exemplo de conflito na sociedade brasileira atual: aborto. O ser humano tem a necessidade de silenciar os conflitos porque o ser humano quer viver no idílio, na utopia. |
| 11 - Conjunto de obra                 | Composição total dos textos do autor sejam eles poemas, romances, ensaios, entrevistas, documentários, teatro etc.   |

|  |   |
|--|---|
| 12 - Credibilidade do romance/ ou romance crível | A credibilidade sustenta os conhecimentos extraliterários. No lugar de usar o termo verossimilhança prefere-se pensar no elemento estético que busca encontrar na ficção aspectos que são externos à obra como, por exemplo, elemento histórico, filosófico, geográfico, cultural, científico e que dá a ela credibilidade. É aquilo que tornam a obra crível.  |
| 13 - Cuidado de si                               | Termo utilizado a partir da leitura de M. Foucault. É preciso falar de si para se sentir pertencente, isso é um reconhecimento identitário, a consciência de si leva ao cuidado da alma.  |
| 14 - D'Alambert                                  | Enciclopedista francês que recupera o espírito burguês. Trabalha junto com Diderot a construção da Enciclopédia livro onde no século XVII depositam o conhecimento. Cria-se a definição para a definição e assim nasce o conceito.  |
| 15 - Decomposição do texto                       | Momento em que através da leitura atenta divide-se o texto em partes observando a sua composição, para fazer isso o leitor pesquisador se pauta em um conhecimento hermenêutico e estético dialógico. A decomposição pode ter diferentes combinações: históricas, estéticas, linguísticas, espaciais, discursivas, filosóficas, etc. lembrando que cada uma destas partes compõe o todo. Interessante que o que sobra deste fenômeno de dissecar e de decompor é o que se pode descobrir sobre este objeto. Solicita-se pensar o objeto para além do objeto é o que chamamos de metafísica. Em alguns momentos esta tarefa é também chamada de processo de desmontagem ou desconstrução do texto. |
| 16 - Diderot                                     | Estudioso do século XVII que diz que a atividade humana é pautada na racionalidade. A arte, a ciência e o ofício se igualam. Possui uma teoria que se conhece por <i>teoria do riso</i> nesta teoria ele fala da deformidade que constitui o ridículo, das contradições de ordem ou decência estabelecida. Exemplo: O burguês gentil de Molière.  |
| 17 - Doxa  | O contrário da verdade não é a mentira, a mentira é falsa por si mesma, o contrário de verdade é a aparência de verdade. A doxa é a opinião. E a opinião tem aparência de verdade.  |
| 18 - Duração                                     | Valor da arte visto pelo tempo. A duração tem relação com a permanência.  |
| 19 - Efeito estético                             | Primeira sensação. Existem dois tipos de efeito estético: um que é perene e outro que é efêmero. "O mundo do capital não quer que você veja o estético, mas sim o efeito estético porque o efeito esconde o trabalho, a labuta, a construção e o caminho realizado para se chegar ao estético". O efeito estético não produz conhecimento.  |
| 20 - Ego experimental                            | Termo retirado de Kundera, maneira de construir um personagem. O autor cria um arquétipo e administra-o de modo coerente com o tempo de sua criação, o que ajuda na construção do personagem.   |
| 21 - Eliane Brum                                 | Jornalista e escritora brasileira contemporânea que contribui para aprimorar o olhar estético atual do lugar da ética ao tratar temas polêmicos que são silenciados socialmente. Exemplo: a morte   |
| 22 - Engenharia do texto                         | Também conhecida por tessitura ou maneira pela qual o texto é arquitetado ou construído.  |

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| 23 – Entender a obra               | Para entender é preciso se colocar em contexto e perceber o mundo a sua volta bem como o processo temporal que envolve autor, leitor e obra.   |
| 24 - Epistemologia                 | É a filosofia das ciências. Tratamos em ER de fixar o termo francês como o estudo das temáticas referentes à Filosofia e à História das Ciências, acrescenta que em um contexto refratário à conceitualização em geral, a epistemologia se aplica a diferentes ciências de sensibilidade histórica.  |
| 25 - Epistemologia da confusão     | Para a epistemologia da confusão o sujeito não é tão lógico quanto a filosofia clássica pensa. O sujeito pensa por conflito e ele é cheio de contradições, suas ações são imprevisíveis e às vezes patéticas porque ele nega a ordem estabelecida.   |
| 26 - Epistemologia do Romance - ER | Estudo que auxilia a compreender o fundamento racional da obra através de três vertentes: a hermenêutica a estética e a filosófica. Conforme escrito pelo professor Dr. Wilton Barroso Filho e professora Dra. Maria Veralice Barroso no artigo Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário, e publicado em 2013. A Epistemologia do Romance pode ser compreendida como um estudo teórico que procura legitimar o texto literário romanesco enquanto espaço possibilitador de conhecimentos acerca da existência humana. A Epistemologia do Romance realiza a decomposição da obra literária através do <i>serio ludere</i> , ou seja, uma maneira de analisar a obra pelo jogo estabelecido entre o objeto literário e o leitor é por essa possibilidade de leitura que se compreende que a interpretação da obra literária não se esgota. |
| 27 - Escolha da forma              | A forma é aquilo que abarca o conteúdo, a partir da escolha da forma o texto tem que ser coerente com esta escolha.  |
| 28 - Escolha estética              | É um fundamento racional que conduz a escolha estética da obra. A escolha que o indivíduo faz de uma objetividade, uma racionalidade. Exemplo: poema “Dia da Criação” de Vinícius de Moraes- a repetição do “sábado” sistematiza o poema, a escolha diz que o autor escolheu essa ótica repetitiva e armazena a imagem que emana do sábado, não posso pensar em outra recepção que não seja o sábado, e não posso interpretar de outra ótica diferente do sábado.  |
| 29 - Espaço estético               | Lugar onde o leitor se defronta com a obra estética, com a arte. Fora desse espaço o leitor se defronta com a moral e os valores externos à obra que acabam por julgar a obra de arte com opiniões de gosto.   |
| 30 - Esteta contemporâneo          | É a figura do marqueteiro, daquele indivíduo que trabalha com o marketing, ou que se autopromove de modo organizado e sistemático. O esteta contemporâneo utiliza o efeito estético para impressionar e formar a opinião da coletividade.  |

|                         |   |
|-------------------------|---|
| 31 - Estética           | A estética é um conceito em formatação, ela é a ciência da forma. Há que se tomar cuidado porque a estética é uma forma fecunda de dominação, a exemplo temos a propaganda. O pensar estético é uma afirmação que dá os contornos da obra é a escolha da forma. Escolhe-se a forma e essa escolha não merece justificativa no mundo acadêmico. Quando penso esteticamente penso na forma e posso usar filosofia, dialogia, pensar como artista, e isso é ciência. O artista pensa o estético porque ele lê o mundo. Exemplo: os conceitos estéticos para Milan Kundera possuem raízes existenciais que merecem reflexão estética. |
| 32 - Estudos comparados | São estudos que tencionam objetos literários e obtém uma interpretação regional, nacional, universal. Se encontram em um espaço de comparação pertencente a literatura e teoria literária.  |
| 33 - Forma              | Termo nascido da estética de Hegel. Cada forma tem os seus próprios limites que abarcam o conteúdo que ela gera por significados e conceitos. Ocorre que o conteúdo surge ao dar a si a forma que convém ao que ele é.  |
| 34 - Filosofia          | Estudo reflexivo sobre o princípio de nossas certezas “primeiras causas” que busca a razão do fato sobre os quais estão as ciências positivas. Para a Epistemologia do Romance é possível tirar do romance a disciplina filosófica. Exemplo: a ética, a estética.   |
| 35 - Fruição            | Sensibilidade que passa pela razão e cria uma representação que é estética. A fruição é convergência, capacidade de estabelecer relações, ela não tem uma satisfação, a fruição é do contemplador na relação com o objeto contemplado. A fruição permite transcender à realidade imediatamente dada. A fruição permite sorver um objeto. A catarse emoção advinda da poesia também é resultado da fruição (Aristóteles).  |
| 36 - Fruir              | É tomar proposições aparentemente díspares e fazer delas convergentes. Estabelecer relações e justificá-las - o sujeito tem a propriedade de fruir, ou seja, de convergir proposições a partir de processos sistemáticos que levam em consideração o processo em que o sujeito está imerso. A fruição gera a concepção do elemento estético.  |
| 37 - Gadamer            | Hermeneuta e filósofo alemão cuja obra <i>Verdade e Método</i> traz grande contribuição para os trabalhos e pesquisas do grupo Epistemologia do Romance.  |
| 38 - Generalização      | Valor moderno que quer dar a ideia de totalidade, mas esse conceito moderno precisa de atenção, porque nem tudo é geral, há casos que são particulares.   |
| 39 - Gênese da obra     | É o fundamento epistemológico no interior do texto literário. Para se chegar a gênese da obra, não se faz uma relação com os estudos genéticos da obra, mas se descobre como essa obra é constituída, aquilo que forma a obra na sua origem, sem pensar que os textos literários só podem ser entendidos a partir de arquivos ou manuscritos. Para a Epistemologia do Romance esses arquivos são importantes como complementação de informações sobre o contexto que essa obra possui, mas podemos chegar à gênese de um texto sem necessariamente passar pela ideia de arquivos.   |

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| 40 - Gestalt                  | É a figura, uma noção essencial na estética. É o elemento sensível em que se manifesta o espiritual.  |
| 41 - Gesto estético           | É uma atividade que contém uma racionalidade e que é fruto de uma escolha. É um atributo do sujeito e faz parte de sua singularidade criativa. É um gesto epistemológico que impõe uma série de reflexões teóricas.   |
| 42 - Glauco Mattoso           | Escritor brasileiro da atualidade que explora temas polêmicos e indigestos como “o pé sujo”. Suas obras de referência para o grupo se encontram nos trabalhos da professora Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta.   |
| 43 - Hegel                    | Filósofo que pensa por contradição, ele é pré-fenomenológico. Na dialética de Hegel o conflito é o parâmetro de todas as coisas. O processo dialético de Hegel é infinito.  |
| 44 - Herman Broch             | Escritor austríaco do século XX. Sua estética e racionalidade filosófica estão fundadas na “Degradação dos valores humanos” presentes na obra <i>Os sonâmbulos</i> . Os trabalhos desenvolvidos pelo professor Dr. Itamar Rodrigues Paulino aplicam a Epistemologia do Romance nas obras do autor.  |
| 45 - Hermenêutica             | É a ciência da interpretação. Para Gadamer é a disciplina Clássica que se ocupa da arte de compreender textos. Palavra que se origina do Deus Hermes que é o mensageiro dos deuses, uma atividade que começa na Idade Média a ser desenvolvida pelos religiosos para passar mensagens da bíblia de forma interpretativa. Para a Epistemologia do Romance ela é importante porque é o arcabouço teórico do fundamento epistemológico e é ela que permite observar o que conduz o processo de criação, a compreensão do fundamento da obra, permite através da interpretação chegar ao processo de criação da obra. |
| 46 - Ideia de movimento       | Está no olhar hegeliano que demonstrou o movimento da história na transformação das instituições humanas. Em Santo Agostinho o movimento se relaciona ao tempo.   |
| 47 - Ideia de obra            | É pensar em um conjunto de textos que advém de uma construção dos textos de um autor e que possuem um rigor estético e uma duração estética temporal.   |
| 48 - Idílio                   | O idílio é o desejo de todo governante, o idílio está ligada a ideia bucólica de paz e harmonia onde reina a felicidade. A imagem de um mundo ideal é fomentada pela ingenuidade do sujeito romântico, idealizador. O idílio serve para homogeneizar um pensamento de uma verdade que se quer universal.  |
| 49 - Imaginário               | É o referente da palavra ele é mais que o significado da palavra porque se constitui de seu contexto.   |
| 50 - Incompletude             | É a falta ou vazio que sente o sujeito moderno.   |
| 51 - Interpretar              | É uma atividade da exaustão do sujeito que se propõe a debruçar sobre a obra.   |
| 52 - Invariança ou invariante | A ideia fundamental da obra, aquilo que não varia. Está ligada a ideia de obra e faz parte da coerência estético estilística do autor.  |

|                           |   |
|---------------------------|---|
| 53 - Jogo                 | É um caminhar literário que não tem linearidade, para ler um romance e entrar no jogo eu leitor devo me despir de meus valores morais <i>a priori</i> . O romance estabelece com o leitor um jogo. A vantagem de se pensar a literatura como um jogo é não estabelecer para a literatura conceitos fechados porque o conceito no jogo vai significar possibilidade e nunca engessamento, padronização ou caminho único. Há que se ter cuidado porque algumas vezes o jogo se assenhora do jogador, e envolve-o num caminhar, com uma propriedade dinâmica de seriedade. O jogo deve ser entendido como um modo de ser da própria arte.  |
| 54 - Jogo do serio ludere | Termo encontrado na tese do professor Dr. Itamar Paulino. Termo que significa <i>brincadeira seria</i> , significa dizer que o texto estabelece com o leitor um jogo que serve para refletir e pensar a narrativa.  |
| 55 - Kant                 | Filósofo primordial para os estudos de Epistemologia do Romance porque é a partir do seu questionamento "O que posso saber?" que se fazem os desdobramentos dos estudos literários. O autor que faz uma leitura moderna de Kant é Foucault.   |
| 56 - Kitsch               | É uma estetização do mundo, uma manipulação do estético, buscamos ser kitsch para amenizar os conflitos e os defeitos que encontramos em nós. Ser kitsch significa ausência de conflito. Herman Broch usa a ideia a partir do romantismo sentimentalista do século XIX, explicando que o kitsch se perde no platonismo e se distancia da realidade, caindo na deformação da arte. Ele também pode ter sido concebido a partir de um preconceito de classe porque o kitsch pode ser burguês, vem da admiração do oprimido em relação ao opressor, o burguês que admirava a corte. Quando não se quer enxergar o kitsch finge-se não vê-lo porque ele causa constrangimento para o burguês. A não visibilidade, um fenômeno estético que está nas grandes cidades brasileiras, nós não queremos ver, é confortável, ao fazer isso estamos escondendo de nós a nossa própria realidade, isso atravessa todas as classes sociais, você se abstrai da objetividade do mundo querendo florescer, negar o que está em nós. Para Milan Kundera o discurso é kitsch a quando visa uma unidade, um tom uníssono, ele também entende que o kitsch faz parte da condição humana. O kitsch está na arte e se relaciona com o consumo de uma cultura de massa. Existe ainda a atitude kitsch (que propaga a ideia de harmonia) e o comportamento kitsch (que diante de um grupo social copia o modelo aceito e propagado pela imposição do marketing, da mídia e propaganda). Em Kundera esta palavra se liga ao vocábulo merda e faz sentido quando se retoma o termo a partir da palavra enfezar, porque o sujeito enfezado está guardando a merda dentro de si, fato é que só o riso é capaz de liberar o fluxo intestinal onde está presa a merda. Leiam <i>La plaisanterie</i> . |
| 57 - Leitor atento        | É o leitor que não se pode deixar levar pela ingenuidade. Precisa ler a obra com astúcia de jogador. O leitor atento tem que ser suficientemente perverso para ultrapassar a dificuldade decorrente do objeto.  |

|   |  |
|---|--|
| 58 - Leitor perverso (termo utilizado pelo prof. Dr. Wilton Barroso)              | É um leitor em formação (aquele obrigado a ser sério, mesmo dentro da brincadeira) esse leitor não é o que lê só o que gosta ele tem uma percepção <i>a priori</i> em relação a esse objeto texto que ele vai adentrar. Ele tem que dar razões para a sua leitura, porque ele questiona o que está lendo, busca elementos que justifiquem uma grande leitura porque quer um texto cognoscível que permite falar acerca de. A perversão é a capacidade que se tem de ler um texto que incomoda.   |
| 59 - Leitor pesquisador (termo utilizado pela profª. Dra. Maria Veralice Barroso) | É o sujeito que quer conhecer o seu objeto e as coisas que estão relacionadas com esse objeto. Um leitor que assume a postura de sujeito da investigação que se coloca diante da obra literária com afã de conhecer, de descobrir e de ir além do gosto. Esse é um leitor que não irá inferir a intencionalidade do autor. Ele vai buscar elementos na obra, marcas verificáveis de regularidade. Ele parte da pergunta kantiana: O que eu posso saber?  |
| 60 - Leitura do romance   | Quanto à leitura do romance: nem todo romance permite ser desmontado, mas permite falar de um problema em que a emoção não está envolvida, precisa-se da frieza de análise do problema para verificar o que este romance representa.   |
| 61 - Linha epistemológica   | Racionalidade do texto, é formada por elementos estéticos de construção em um movimento que se renova infinitas vezes, é a infinitude dentro da finitude.  |
| 62 - Lugar de fala  | Termo concebido a partir de Foucault que demonstra em literatura qual o lugar do narrador, se o narrador permite que o leitor descubra o seu lugar de fala isso eticamente não é condenável. O lugar de fala permite dizer coisas que de outro ambiente não poderia ser dito. O criador literário brinca de narrador. Exemplo: o narrador defunto de Machado de Assis em Memória Póstumas. Machado cria um narrador defunto que pode tudo sua voz tem uma potência discursiva que não existiria em outro lugar se não fosse o romance. |
| 63 - Mario Vargas Llosa   | Autor peruano pertencente ao <i>Boom</i> da literatura hispano-americana no século XX se insere na pesquisa da Epistemologia do Romance através dos estudos de Janara Laíza de Almeida Soares que busca a racionalidade de seu texto por meio da sátira e da paródia na obra <i>Pantaleón y las visitadoras</i> .  |
| 64 - Metafísica   | A metafísica aparece quando o romano edita a obra de Aristóteles ela antecede e sucede a natureza, para Aristóteles é a metafísica que fala do ser enquanto ser, ou seja, ontologia. A metafísica está contida na linguagem. Ela é um espaço usado para ressignificar infinitamente o objeto. Metafísico é aquilo que está por trás das aparências. É sempre algo que transcende o objeto. Quanto mais você transcende o objeto, por exemplo, o livro, mais parâmetros você tem.   |
| 65 - Metodologia  | Cria um ambiente de organização do pensamento, mas tem o defeito de emoldurar ou padronizar as ações para se chegar a um resultado. A ideia de método tira a especulação do caminho científico.  |

|                             |  |
|-----------------------------|--|
| 66 - Milan Kundera          | Autor checo cuja obra é estudada pela professora Dra. Maria Veralice Barroso, pelas pesquisadoras Lindka Mariana de S. Santos e Rosimara Aparecida S. Richard. O escritor estudado pelo Grupo de Pesquisa Epistemologia do Romance cria o tipo de narrativa que a abordagem epistemológica tem satisfação em analisar: o romance que pensa.  |
| 67 - Movimento              | Uma das características da modernidade. Também pode ser considerada uma das propriedades dinâmicas do jogo literário.  |
| 68 - Narrador ausente       | Ele é uma astúcia da engenharia do texto literário, esse narrador evita o aposto. Retira a adjetivação e guarda a substância. O aposto retirado tira o peso do discurso moral.   |
| 69 - Narrador de fundo      | Típico narrador de Machado de Assis na obra Memórias Póstumas, uma voz que fala a partir da morte e critica a hipocrisia da sociedade brasileira de seu tempo, usa um pensamento atroz com arte e o transmite com fina ironia, um defunto não deve nada a ninguém.   |
| 70 - Novo sujeito           | Dentro da teoria de Roland Barthes é o leitor que recebe a obra, não pode ser controlado porque faz parte da recepção, está ligado a outro sujeito estético kantiano conhecido por fruição.  |
| 71 - Nuança                 | Traço diferencial que é da ordem da sensibilidade. É extremamente metafísico e da ordem do sentimento. Se você historiciza, a nuança aparece. É a forma de pensar com sensibilidade.   |
| 72 - Observatório literário | Lugar de onde o escritor pode se colocar para falar do mundo, de tudo o que o cerca, ou seja, é o lugar onde o narrador literário é a metáfora de Deus.  |
| 73 - Olhar arguto           | Percepção com olhar de pesquisa, o olhar arguto busca encontrar os vestígios da obra.  |
| 74 - Olhar convergente      | Visão do mundo que se aproxima. De pontos ou lugares distantes o olhar convergente encontra o que é comum na forma estética.   |
| 75 - Olhar incompleto       | Uma reflexão do romance que não é metodológica. É a impossibilidade de leitores diferentes chegarem sempre a mesma conclusão percorrendo o mesmo caminho porque cada caminho tem o seu olhar próprio e sua particular incompletude. Ou também de um leitor não conseguir chegar sempre a uma mesma resposta, porque cada vez que faz a leitura do texto ele consegue descobrir algo que ainda não havia percebido, por isso é interessante ler um livro em anos diferentes na juventude e na idade adulta, por exemplo.<br><br>Um olhar quase sinônimo a este seria o olhar negligente que está na filosofia do "como se", um olhar que não é capaz de abarcar o todo da obra. |

|   |   |
|---|---|
| 76 - Ontologia  | <p>É a primazia da ciência primeira. A ontologia é a relação do sujeito enquanto sujeito para pensar o estético. A ontologia tem uma profunda relação com a criação. Exemplo: Marx pensa o mundo a partir de uma estética que é a luta de classes, isso é um pressuposto formal, a recepção compra esse axioma incontornável, assim a dialética marxista é uma ontologia, a dinâmica da luta de classes é ontológica.</p> <p>Outro exemplo: ontologia é o instrumento para pensar Deus por dentro, não posso falar de causa primeira, mas posso falar do efeito eterno.</p> |
| 77 - Organização  | <p>São os critérios de ordem da pesquisa, a leitura cronológica, por exemplo, o processo não é obrigatório para todos os pesquisadores, pode ser circular e observar as transformações das fases da obra do autor, como o decorrer da obra vai se desenvolvendo, como determinados elementos aparecem na obra. O voltar nunca é voltar para o mesmo lugar, tem uma pedagogia, é kantiano.</p>   |
| 78 - Pensar por conflito                                    | <p>A ideia vem de Hegel, o homem que pensa por conflito não pensa em sua solução ele pensa no conflito, sua solução é fruto do conflito, como existem inúmeras soluções possíveis eu deixo de pensar o belo. O belo se torna relativo, dependente do tempo, do espaço, da cultura, de pontos de vista. Pensar por conflito está na força de pensar o contraditório. Pensar por conflito é um movimento dialético.</p>   |
| 79 - Possibilidade de leitura ou possibilidade de verdade - | <p>A epistemologia do Romance busca trabalhar com possibilidades de leitura de um texto e não com um método de leitura. Trabalhar com possibilidade de leitura retira a taxatividade de se adotar um único caminho como verdade absoluta.</p>   |
| 80 - Problema do contemporâneo                              | <p>Em resposta á questão: Qual o problema do contemporâneo? A resposta foi: O problema do contemporâneo é que as coisas estão transbordando a sua definição.</p>  |
| 81 - Putare   | <p>É o <i>ergo puto</i>, ou seja, pensar por escolha, o putare significa “mulher que pensa”. É o pensar por comparação e efetuar uma escolha.</p>   |
| 82 - Racionalidade  | <p>A palavra racionalidade surge do princípio fundamental da obra, do ratio/raio que se repete, do elemento que funda a obra. O agente criador parte de premissas de razão e o estético é o princípio que as fundamenta na obra. O elemento que funda a obra de um determinado autor, ou que se repete dentro de um raio, daí que surge a palavra racionalidade da obra. O fundamento não pode ser alterado porque conseqüentemente o tamanho do raio será modificado e vai perder a forma e tornar a figura disforme.</p>  |
| 83 - Recepção   | <p>É o leitor. A recepção não consegue ser controlada pelo autor, ela foge a sua capacidade de controle. O receptor pode construir uma ética a partir da recepção do romance, construir uma nova maneira de pensar, ele é capaz de produzir outras aproximações com a obra.</p>   |

|                              |   |
|------------------------------|---|
| 84 - Regularidade/ repetição | Repetições que permitem construir um conceito da obra de um determinado autor. São conhecidas também como invariâncias em uma obra de um determinado autor. A regularidade ocorre porque o autor não se desvincula de seu objetivo e repete em sua obra formas conceitos ou personagens que demonstram uma intenção, ou revelam um fundamento. A inspiração sozinha não gera obra. A regularidade pode ser acompanhada pelos procedimentos formais do autor. A repetição/ ou regularidade é que dá a musculatura ao texto para que ele se fortaleça.  |
| 85 - Relação de poder        | As relações de poder fazem com que o sujeito se abstraia do presente. O termo nasce da ideia foucaultiana sobre os mecanismos de controle do indivíduo.   |
| 86 - Rigor estético          | Aquilo que o autor não perde de vista, uma preocupação com a forma.   |
| 87 - Riso                    | O riso desqualifica. Ele é elemento essencial de crítica humana porque o indivíduo possui uma sensibilidade que não o deixa imune ao riso, quando você supera a prisão de ventre existencial que diz Kundera você está admitindo uma certa leveza que é capaz de transformar a existência, e isso tem significado estético. A poética é o signo do riso.  |
| 88 - Romance que pensa       | Referência retirada a partir da obra de Milan Kundera, o romance que pensa tem a capacidade de afirmar a liberdade individual, a sua leitura deve ser feita com isenção moral ' <i>a priori</i> ', desse modo, o leitor se despe de sua moral para adentrar ao texto. O romance que pensa constrói e tatea o passado.   |
| 89 - Ser                     | É preciso se pensar no tempo para entender o ser, o ser antigo e medieval é diferente do sujeito moderno. Antes do moderno já se pensava o ser. Na percepção da cultura antiga o ser é sempre vítima, do céu, do inferno, do purgatório, o mundo antigo pensava Deus como ser.  |
| 90 - <i>Serio ludere</i>     | É um processo de decomposição. O <i>serio ludere</i> busca inicialmente uma decomposição da obra para saber que elemento literário faz com que um romance seja iniciado, este elemento pode apresentar-se na forma de contexto ou problema (uma personagem ou uma situação histórica), representando o fundamento primeiro da obra. O <i>serio ludere</i> mostra que a necessidade de uma obra ser interpretada não se esgota. O <i>serio ludere</i> permite a interpretação pelo viés da Epistemologia do Romance numa procura minuciosa dos aspectos que fundamentam a obra, essa tarefa é realizada pelo pesquisador. O <i>serio ludere</i> é a condição necessária de se ir para além do texto, o produto final deste exercício é chegar ao epistemológico. |
| 91 - Sujeito                 | Termo que aparece na modernidade, o sujeito pressupõe responsabilidade, ele é o dono de sua vontade. O conceito de sujeito vai aparecer com Kant em Crítica da razão pura. Foucault diz que ao criar o conceito de sujeito ele antropologiza o homem.   |
| 92 - Sujeito que cria        | Ele também é parte da recepção. Ele se encontra no movimento temporal e pode ser o criador literário.   |

|                            |   |
|----------------------------|---|
| 93 - Temática do autor     | Horizonte amplo de temas que funcionam para a reflexão em determinada obra ou em um conjunto de obra.   |
| 94 - Tempo                 | Noção humana criada <i>a priori</i> , vale ressaltar que a temporalidade muda. Para Carlos Fuentes a literatura é o grande laboratório do tempo. Há mais de um tempo no mundo, mas é importante perceber que o presente e o futuro não excluem o passado. O tempo aponta para transformações morais.  |
| 95 - Tensão                | Ato fenomenológico que provoca uma pressão uma força de tração. No romance é o ato de tensionar.  |
| 96 - Transcurso do tempo   | O transcurso do tempo é a história do gênero humano, a profusão dos eventos, a mudança das eras. O transcurso do tempo cria diferentes fenômenos.   |
| 97 - Transgressão do olhar | É a forma de pesquisa em cima de problemas ou conflitos. A transgressão leva a observar os problemas que fundamentam o romance, que ao serem colocados o fundamentam e ao serem retirados o romance acaba. A criação literária é transgressora porque mexe com a moral do leitor.   |
| 98 - Vaihinger             | Filósofo estudioso de Kant que diz que o olhar humano é incompleto, que não é possível para a condição humana olhar a completude. Não temos a mesma leitura do objeto. Existe um negligenciamento da verdade porque ela é incompleta, apresenta-nos também a teoria do <i>como se...</i> que aparece em Descartes, o <i>como se</i> revela a incompletude humana, porque a condição humana é incapaz de apreender a totalidade das coisas. O <i>como se...</i> permite pensar, mas ele é reducionista. Para Vaihinger são as negligências que fazem a história, as negligências do olhar fazem com que as nossas percepções se alterem. |
| 99 - Voz do narrador       | O narrador literário possui inúmeras vozes que o representam sejam elas: crítica, poética, histórica, filosófica etc. e é através dela que ele revela sua condição criativa para descrever o mundo.   |
| 100 - Voz filosófica       | É a voz do narrador com o acréscimo de possui papel profundo no estilo e no lugar de fala. A voz do narrador é uma voz filosófica quando ele se despe e mostra a sua cozinha.   |

## ANEXO

A obra narrativa de Carlos Fuentes

### La edad del tiempo

#### **I. El mal del tiempo**

- 1) Aura
- 2) Cumpleaños
- 3) Una familia lejana

#### **II. Tiempo de fundaciones**

- 1) Tierra Nostra
- 2) El naranjo

#### **III. El tiempo romántico**

- 1) La campaña
- 2) La novia muerta
- 3) El baile del Centenario

#### **IV. El tiempo revolucionario**

- 1) Gringo viejo
- 2) Emiliano en Chinameca

#### **V. La región más transparente**

#### **VI. La muerte de Artemio Cruz**

#### **VII. Los años con Laura Díaz**

#### **VIII. La voluntad y la fortuna**

#### **IX. Dos educaciones**

- 1) Las buenas conciencias
- 2) Zona sagrada

#### **X. Los días enmascarados**

- 1) Los días enmascarados
- 2) Constancia
- 3) Instinto de Inez
- 4) Carolina Grau

#### **XI. Fronteras del tiempo**

- 1) Cantar de ciegos
- 2) La frontera de cristal
- 3) Todas las familias felices

#### **XII. El tiempo político**

- 1) La cabeza de la hidra
- 2) La Silla del Águila
- 3) El camino de Texas
- 4) Adán en Edén

#### **XIII. Cambio de piel**

#### **XIV. Cristóbal Nonato**

#### **XV. Crónicas de nuestro tiempo**

- 1) Diana o la cazadora solitaria
- 2) Aquiles o el guerrillero y el asesino
- 3) Prometeo o el precio de la libertad

Nesta classificação não estão as obras **Vlad** (2010) e **Federico en su balcón** (2012).

Fonte: Quadro reproduzido a partir da obra *La gran novela latinoamericana* (2011).