



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES - CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, TEORIA E CRÍTICA
LINHA DE PESQUISA: TRADIÇÃO E MODERNIDADE

FRANCISCO ROQUE MAGALHÃES NETO

**A MANIFESTAÇÃO DO FANTÁSTICO NOS CONTOS “A
ESCADA”, “O PAGÃO” E ILUMINURAS”, DE NATÉRCIA CAMPOS**

ORIENTADORA: PROFA. DRA. LUCIANE ALVES SANTOS

JOÃO PESSOA - PB
2023



FRANCISCO ROQUE MAGALHÃES NETO

A MANIFESTAÇÃO DO FANTÁSTICO NOS CONTOS “A ESCADA”, “O PAGÃO” E “ILUMINURAS”, DE NATÉRCIA CAMPOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura, Teoria e Crítica.

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. LUCIANE ALVES SANTOS

JOÃO PESSOA - PB
2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M188m Magalhães Neto, Francisco Roque.

A manifestação do fantástico nos contos "A Escada",
"O Pagão" e "Iluminuras", de Natércia Campos /
Francisco Roque Magalhães Neto. - João Pessoa, 2023.
100 f. : il.

Orientação: Luciane Alves Santos.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Contos sobre o fantástico. 2. Cultura popular. 3.
Escritores cearenses. 4. Campos, Natércia, 1938-2004.
I. Santos, Luciane Alves. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-344(043)



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
FRANCISCO ROQUE MAGALHAES NETO

Aos trinta e um dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e três, às catorze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: “A manifestação do fantástico nos contos “A escada”, “Iluminuras” e “O pagão”, de Natércia Campos”, apresentada pelo(a) aluno(a) Francisco Roque Magalhaes Neto, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. A professora Doutora Luciane Alves Santos (PPGL/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Alexander Meireles da Silva (UFCAT) e João Batista Pereira (UFRPE). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: **APROVADO**. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Luciane Alves Santos (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 31 de julho de 2023.

Prof^a. Dr^a. Luciane Alves Santos
(Presidente da Banca)

Prof. Dr. João Batista Pereira
(Examinador)

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva
(Examinador)

Francisco Roque Magalhães Neto
(Mestrando)

Dedico esta dissertação à figura da minha mãe, Jacqueline do Nascimento Magalhães, que constantemente me motivou a continuar meus estudos, e aos meus avós maternos, Zilda do Nascimento Magalhães e Francisco Roque Magalhães, com quem cresci tomado pela percepção de que as conexões familiares e as tradições sempre são importantes para nós.

AGRADECIMENTOS

Aos Deuses, pela dádiva da vida plena, da curiosidade e da vontade de aprender;

À minha mãe, Jacqueline do Nascimento Magalhães, por sempre apoiar minha vontade de aprender;

A prof. Dra. Luciane Alves Santos, por ter confiado em meu projeto, por ter paciência comigo e por ser sempre tão gentil;

Ao meu companheiro de vida e caminho, Ailton George de Almeida e Silva, por segurar na minha mão nos momentos mais difíceis dessa e de outras jornadas trilhadas;

A cada professor e professora que tive no Ensino Básico, em especial aos de Língua Portuguesa que passaram pela minha jornada de estudos. Obrigado, Vicente Amador, Celina Aguiar, Rosana Darlene, Adriana Belchior Chaves, Suely Maria, Glauco Bastos e Valéria Campos por tudo que me foi ensinado;

A todos os professores e professoras, a coordenação e a secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), por todas as aulas em que muito aprendi e pelo acolhimento que tive;

Aos amigos da pós-graduação, Ivson Bruno, Tainá Moura e Zuila Couto por compartilharem os momentos mais angustiantes e prazerosos desse processo;

À professora Yls Rabelo Câmara, pela leitura e os apontamentos feitos ao trabalho e que muito contribuíram para o crescimento do mesmo;

Ao professor André de Sena Wanderley, pelas sugestões feitas que propiciaram o crescimento desse trabalho;

Ao sacerdote Jeferson Virgílio Mathes, conhecido como Nathair Dorchadas, pelas conversas e ajuda nos momentos oportunos;

Ao amigo Pedro Luiz Simonetti pelo apoio e as conversas nos momentos de angústia;

Aos amigos e colegas professores da EMTI Caic Maria Alves Carioca, pelo apoio e incentivo.

Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas
para un mismo desconcierto.

(Julio Cortázar)

Não é descabido, nem em sociologia nem em psicologia social, considerar-se o fato de que não há sociedade ou cultura humana da qual esteja ausente a preocupação dos vivos com os mortos. E essa preocupação, quase sempre, sob alguma forma de participação dos mortos nas atividades dos vivos. O próprio positivismo admite que “os vivos” sejam “governados pelos mortos”.

(Gilberto Freire)

RESUMO

O fantástico traz em sua essência um rompimento da realidade cotidiana racional estabelecida. Ainda que tenha alcançado um certo prestígio internacional, em nosso país, essa modalidade ficcional geralmente é posta pela crítica em segundo plano: desde o século XIX, poucos autores conseguiram estabelecer seu nome a partir desse tipo de literatura, enquanto outros caíram no esquecimento para a crítica especializada. Na contemporaneidade, uma dentre esses escritores é a cearense Natércia Campos, que dedicou a maior parte de suas obras à escrita de textos que dialogam com o fantástico, ao criar um universo com fantasmas. Dessa forma, esta dissertação de mestrado objetiva analisar como se constrói o fantástico narrativo dos contos “A Escada”, “O pagão” e “Iluminuras”, presentes na coletânea de contos *Iluminuras*. Para isso, analisaremos as diversas teorias propostas que tentam definir e apontar os elementos caracterizadores do fantástico, focando-se especialmente nos trabalhos de Tzvetan Todorov (2010), Felipe Furtado (1980) e Remo Ceserani (2006). A partir do corpo teórico analisado, buscamos identificar como a autora cearense criou o efeito fantástico em suas narrativas, seus temas, o papel desempenhado pelos personagens e pelo espaço narrativo. Assim, com os resultados obtidos neste trabalho, apontamos que os elementos fantásticos utilizados nessas narrativas são provenientes da cultura popular interiorana nordestina, criando um espaço narrativo que privilegia o isolamento de um grupo e que, em algumas narrativas, tal isolamento é controlado pela religião oficial, mas atravessado pela religiosidade de expressão popular. Dessa forma, articulando elementos já comumente utilizados em narrativas fantásticas, como fantasmas, locais horripilantes, dentre outros, a autora Natércia Campos cria textos singulares e que se destacam em meio a produção literária fantástica cearense.

Palavras-chave: Fantástico. Cultura Popular. Conto Cearense. Natércia Campos.

ABSTRACT

The fantasy brings in its essence a disruption of the established rational everyday reality. Although it has achieved a certain international prestige, in our country, this type of fiction is generally put in the background by critics: since the 19th century, few authors have managed to establish their name from this type of literature, while others have fallen into oblivion for the expert criticism. In contemporary times, one of these writers is Natércia Campos, from Ceará, who dedicated most of her works to writing texts that dialogue with the fantastic, by creating a universe - often countryside - that is crossed by popular religiosity, with its rites, mysteries and hauntings that are typical of the social imaginary. Thus, this master's dissertation aims to analyze how the fantastic narrative of the short stories "A Escada", "O pagão" and "Iluminuras", present in the collection of short stories *Iluminuras*, is constructed. For this, we will analyze the various proposed theories that try to define and point out the elements that characterize the fantastic, focusing especially on the works of Tzvetan Todorov (2010), Felipe Furtado (1980) and Remo Ceserani (2006). From the theoretical body analyzed, we seek to identify how the author from Ceará created the fantastic effect in her narratives, her themes, the role played by the characters and by the narrative space. Thus, with the results obtained in this work, we point out that the fantastic elements used in these narratives come from the northeastern interior popular culture, creating an isolated narrative space, controlled by the official religion, but crossed by the religiosity of popular expression.

Keywords: Fantasy. Popular Culture. Cearense Tale. Natércia Campos.

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 - O fantástico e seus gêneros vizinhos.....	22
Quadro 02 - Uso do elemento Metaempírico em diversos gêneros da literatura.....	28
Quadro 03 - O fantástico na contística do Ceará.....	64



INTRODUÇÃO.....	10
1 O SOBRENATURAL, A LITERATURA E O FANTÁSTICO.....	13
1.1 O SOBRENATURAL E A LITERATURA.....	13
1.2 ESTUDOS PRECURSORES SOBRE O FANTÁSTICO NA LITERATURA.....	17
1.3 ESTUDOS PÓS-ANOS 80 SOBRE O FANTÁSTICO NA LITERATURA.....	27
2 O FANTÁSTICO NA LITERATURA BRASILEIRA: O CASO DO CEARÁ.....	43
2.1 A LITERATURA FANTÁSTICA NO BRASIL: UM BREVE PERCURSO.....	43
2.3 A PRODUÇÃO DO FANTÁSTICO NA LITERATURA CEARENSE.....	45
3 A INSCRIÇÃO DO FANTÁSTICO NA CONTÍSTICA DE NATÉRCIA CAMPOS.....	66
3.1 OS CONTOS.....	66
3.1.1 A estreia na literatura: o conto “A escada”.....	66
3.1.2 O conto “O pagão”.....	67
3.1.3 O conto “Iluminuras”.....	67
3.2 OS PERSONAGENS NA TRAMA.....	68
3.2.1 A protagonista do conto “A escada”.....	68
3.2.2 A personagem velha presente nos contos “O Pagão” e “Iluminuras”.....	70
3.2.3 O bebê morto antes do batismo.....	74
3.3 O ESPAÇO EM QUE SE MANIFESTA O FANTÁSTICO.....	77
3.4 A AMBIGUIDADE E A FUNÇÃO DO NARRADOR NA NARRATIVA NATERCIANA.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	100

INTRODUÇÃO

Narrativas que apresentam elementos de um mundo sobrenatural estão presentes por toda a história da humanidade. As grandes epopeias - sejam elas ocidentais ou orientais - apresentam determinadas passagens em que seus personagens interagem com seres que não são de nosso mundo natural, parecendo ser de outra existência.

Todas essas produções na Antiguidade, que em um primeiro momento eram transmitidas apenas de forma oral, foram para a escrita. Dessa forma, as narrativas orais do sobrenatural passaram a alimentar a Literatura inúmeras vezes. Em especial, o Romantismo mergulhou no saber popular e buscou “a poesia popular e outros produtos literários do folclore, como epopeias, romances e contos de fadas, que veio do pré-romantismo, e continuava, no início, nos mesmos moldes”, como nos informa Otto Maria Carpeaux (2012, p. 155). Assim, os autores do século XIX coletavam esses textos da oralidade e transformaram a literatura oral em escrita ou se inspiraram neles para escrever novos textos.

Entretanto, na era da racionalidade, do Iluminismo, no século XVIII, quando a experimentação científica se tornou a ordem do dia e o sobrenatural passou a ser cada vez mais desacreditado, começaram também a despontar textos que tornaram a criar ficcionalmente um mundo similar ao nosso, mas composto de elementos reais e sobrenaturais para gerar uma atmosfera de medo na narrativa, nessa passagem da literatura marcada pelo sobrenatural para o gênero literário definido como literatura fantástica.

Convém salientar também que a narrativa fantástica - assim como outros modos de narrar - não está “congelada” no tempo: fora do contexto europeu do século XVIII, esse estilo narrativo, com o passar do tempo, em especial na América Latina, apresentou características próprias e divergentes daquelas tipificadas como específicas e pertencentes ao fantástico do século XVIII, como veremos a seguir.

No Brasil, a crítica especializada por muito tempo não marcou a presença do fantástico no século XIX. Entretanto, o quadro apresentado muda no século seguinte: autores como José J. Veiga, Lygia Fagundes Telles e Murilo Rubião são sempre lembrados pela crítica especializada quando se fala do percurso feito pelo conto fantástico em nosso país. Essa mesma crítica, na maior parte das vezes, deixa de lado os autores fantásticos que estão fora do eixo centro-sul de nosso país, como também veremos melhor no capítulo 02.

Dentre esses muitos olvidados pela crítica especializada, no Ceará, temos Natércia Campos que, apesar de ter chamado atenção de críticos e ter sido premiada por seus contos, depois de algum tempo foi esquecida, inclusive, por conta de sua morte precoce. *A Casa*, lançado em 1999, seu único romance, tornou-se conhecido pela maior parte do público

quando figurou como uma das leituras obrigatórias para o antigo vestibular da Universidade Federal do Ceará (UFC), chamando atenção de pesquisadores e sendo o foco de trabalhos de mestrado e doutorado. Entretanto, a novela *A Noite das Fogueiras*, lançada em 1998, e a coletânea de contos *Iluminuras*, cuja primeira edição data do ano de 1988, ainda não têm recebido a mesma atenção pelos estudos literários.

Vale salientar que Natércia Campos é uma escritora cearense singular: ela tem a maior parte da sua produção literária marcada pelo fantástico de alguma forma. *Iluminuras*, o único livro de contos que a autora publicou, é uma obra composta em sua maior parte por contos fantásticos que trazem fantasmas, a loucura, casas assombradas, o poder de duplos, a magia popular etc como temas utilizados, tendo como pano de fundo, no geral, uma indefinida cidade do interior de um Ceará, sendo ela permeada pelo misticismo, pela religião oficial e pela religiosidade popular. Entretanto, a academia pouco tem estudado os escritos de Natércia Campos, muito menos analisado como ela se utiliza de tais temas para criar o efeito fantástico na narrativa. Dessa forma, este trabalho tem como objetivo analisar como o fantástico é construído no seu conto de estreia, “A Escada”, e nos contos “Iluminuras” e “O Pagão” presentes no livro *Iluminuras*, da autora cearense Natércia Campos, a partir dos caracterizadores do modo fantástico apontados por Ceserani (2007) e dos mais específicos pertencentes ao gênero literário fantástico como apontado por Furtado (1980) e Furtado (2018).

Para isso, no primeiro capítulo, analisaremos as diversas teorias propostas que tentam definir o Fantástico, começando pelos escritos basilares de Tzvetan Todorov (2010), passando por Irène Bessière (2012), Felipe Furtado (1980) e Remo Ceserani (2006), visto que a maior parte desses teóricos baseiam suas teorias a tomando como objeto quase que exclusivamente os escritos europeus. Em seguida, analisaremos os postulados teóricos de Jaime Alazraki (2001) e David Roas (2013) que se voltam para as diversas expressões dessa modalidade literária na América Latina. Depois de analisado o corpo teórico, será exposto no segundo capítulo um panorama que apresentará diversos autores e obras da literatura cearense que possuem os elementos balizados como pertencentes ao fantástico literário até a publicação do livro *Iluminuras*, lançado em 1988 por Natércia Campos. E, no último capítulo, serão analisados os elementos que compõem e constituem o fantástico na escrita dos contos “A Escada”, “Iluminuras” e “O Pagão”, de Natércia Campos, enfatizando o papel desempenhado pelos personagens e a importância dada ao espaço narrativo nos referidos contos.

Portanto, nosso trabalho se baseará em uma pesquisa bibliográfica, se utilizando das fontes que teorizam e estudam o fantástico na literatura, focalizando especialmente na obra de Ceserani (2006), bem como no escopo das obras críticas sobre literatura cearense, em especial, Azevedo (1970), e na antologia *O cravo roxo do diabo*, de 2011, organizada por Pedro Salgueiro. Depois desse percurso, faremos a análise dos contos de Natércia Campos, compilados no relançamento do livro *Iluminuras* (2002), apontando as características do modo fantástico na obra da autora, bem como o diálogo que sua escrita faz com a cultura popular, baseada na obra de Luís da Câmara Cascudo (2001).

1 O SOBRENATURAL, A LITERATURA E O FANTÁSTICO

1.1 O SOBRENATURAL E A LITERATURA

A História, a Antropologia e a Sociologia não podem ainda, muito menos conseguem, indicar o momento exato em que os seres humanos passaram a fantasiar a realidade. O que sabemos, entretanto, é que, há muito tempo, diversas civilizações fabulam a realidade e relatam seres e eventos que as leis científicas não podem explicar devidamente. Esses relatos - na maior parte das vezes ligados intrinsecamente ao campo religioso - atravessaram a oralidade e passaram às diversas modalidades artísticas. Assim, histórias em que figuram monstros, bruxas, espíritos dos mortos, deuses e tantos outros seres míticos e místicos (que em alguns momentos eram usados como explicações para imposições ou tabus sociais) permaneceram vivos em nosso imaginário social, atravessaram a oralidade e tomaram forma no campo da literatura. Sobre a permanência desses seres antigos no imaginário social humano, explica-nos Bordini que

Vampiros já existem nos Vedas e, na Bíblia judaica, Saul invoca o espectro de Samuel através da pitonisa de Endor. Entre os gregos, Ulisses consulta no Hades as sombras de Aquiles e outros heróis da Guerra de Troia e os tragediógrafos atenienses não se esquivam da utilização de aparições, como mais tarde também Shakespeare o faria, invocando fantasmas, bruxas e cataclismos cósmicos para simbolizar a devassidão humana. (BORDINI, 1987, p.11).

Dessa forma, podemos notar que o traço sobrenatural presente em um primeiro momento no discurso religioso, pela oralidade, vai se materializar posteriormente no texto literário, nas culturas ocidental e oriental. Observa-se também que esses seres sobrenaturais foram empregados na literatura em momentos históricos diversos, inclusive por autores hoje célebres, aclamados, e bem estabelecidos no cânone pela crítica especializada, como é o caso de Homero e Shakespeare. Há, entretanto, um fator que diferencia os usos do sobrenatural na produção literária em cada tempo histórico: a noção de estranhamento proveniente desse traço e que vai decorrer da realidade intratextual à realidade extratextual do leitor histórico de tal texto. Sobre esse fato, apontam em seus estudos tanto Bordini (1987), quanto Felipe Furtado (2018): se hoje, ao lermos textos da Antiguidade ou da Idade Média, em que figuras sobrenaturais aparecem, tomamos aquilo como ficção, o mesmo não se pode dizer daqueles povos históricos que se deparavam com esses textos. Para eles, o que hoje situamos como sobrenatural estava inserido no mundo natural. Assim, um mundo composto por seres monstruosos, sejam eles benfazejos ou maléficos, espíritos, fadas, elfos, anões ou bruxas, fazia parte da concepção hegemônica da realidade desses povos.

Inclusive, essa concepção de um mundo composto por seres monstruosos foi uma mentalidade presente até o início da modernidade. Utilizando de documentos oficiais, Jean Delumeau no livro *História do Medo no Ocidente*, e Carlo Ginzburg, no livro *História noturna: decifrando o sabá*, apontam como a crença em espíritos, bruxas e outros seres atravessou a Idade Média até a Idade Moderna. O medo gerado por tais seres, considerados sobrenaturais ou dotados com poderes sobrenaturais, era considerado como algo comum àquelas épocas por parte da população ainda na modernidade. No decorrer da nossa história, toda essa mentalidade será aos poucos combatida pelo avanço científico e o aprofundamento das ideias iluministas. Indica-nos David Roas que

Durante a época do Iluminismo produziu-se uma mudança radical na relação com o sobrenatural: dominado pela razão, o homem deixa de acreditar na existência objetiva de tais fenômenos. Reduzido seu âmbito ao científico, a razão excluiu o descrédito da religião e a rejeição da superstição como meios para explicar e interpretar a realidade. Portanto, podemos afirmar que até o século XVIII o verossímil incluía tanto a natureza como o mundo sobrenatural, unidos de forma coerente pela religião. Com o racionalismo do Século das Luzes, porém, esses dois planos se tornaram antinômicos e, suprimida a fé no sobrenatural, o homem ficou amparado apenas pela ciência diante de um mundo hostil e desconhecido. (ROAS, 2014, p.48).

Como podemos ver, é a partir da instauração do cientificismo proveniente do Renascimento e aprofundado pela filosofia iluminista que, por um momento histórico, a crença no que é denominado sobrenatural será suprimida da cultura dominante e secular e, por um breve momento, na literatura. A racionalidade e a aversão ao sobrenatural, proveniente do racionalismo filosófico iluminista, se tornarão mais comuns e farão com que a crença na sobrenaturalidade seja vista de forma pejorativa e atrasada, expulsando-a do pensamento socialmente aceito. Mas, como o sobrenatural será inserido novamente na literatura? Para responder a essa questão, aludimos a Felipe Furtado, que assinala:

[...] depois de o primado da razão se encontrar estabelecido e generalizadamente aceito pelo sistema cultural, a onipresença daquela nas formas artísticas, inquestionável ao longo de quase todo século XVIII, comece, pelo menos em parte, a ser posta em causa. Assim, quando se esboça o desafio a esse primado e a imaginação desenfreada, o inconsciente, o lado noturno do ser humano e da vida recuperam o seu direito de cidade nas artes plásticas e na literatura.[...]. (FURTADO, 2018, p.64).

A razão estabelecida que critica o sobrenatural, por extensão, critica também a fé e a expressão religiosa. Desse modo, como expõe também Furtado (2018), toda essa racionalidade que será exacerbada dará margem a uma espécie de pessimismo. É resultante deste último elemento que o traço do sobrenatural volta a aparecer na literatura mais uma vez. Isso aconteceu ainda no século XVIII, primeiro no romance gótico inglês, como indicam os

estudos de Bordini (1987), Ceserani (2006), Furtado (2018) e Roas (2014). Inclusive, conclui Furtado que

Toda esta conjugação de circunstâncias se integra obviamente nos alvares do Romantismo. É dela que surgirão os pressupostos para o pleno reflorescimento do fantástico, tanto no plano do próprio texto, quanto no do sistema cultural e da influência exercida sobre o eventual receptor. (FURTADO, 2018, p.64).

Mas o que diferencia a produção literária dos séculos anteriores e a literatura do século XVIII não é apenas o uso do elemento sobrenatural, e sim o fato de que este traço se chocará diretamente com a ideia de mundo real, objetivo e racional produzida pelos filósofos iluministas. Em outras palavras: a concepção de mundo que os habitantes do período da Antiguidade e da Idade Média tinham era de que eles pertenciam a um mundo que também era habitado por seres sobrenaturais. Inclusive, Delumeau (2009) e Ginzburg (2012) indicam como esse medo era comum no medievo e permaneceu no imaginário social até a Idade Contemporânea. Por outro lado, no século XVIII, a ideia majoritária era de que os seres sobrenaturais não existiam no mundo real, sendo combatida pelo racionalismo. Por isso, estudos como os de Todorov (1975), Ceserani (2006) e Furtado (2018) apontam o nascimento da literatura fantástica nos textos do século XIX em que o traço sobrenatural reaparece. Ao resumir esse aspecto, chamamos a atenção para o que diz Calvino:

É no terreno específico da especulação filosófica entre os séculos XVIII e XIX que o conto fantástico nasce: seu tema é a relação entre a realidade do mundo em que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo que mora em nós e nos comanda. O problema da realidade daquilo que se vê - coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente; coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora - é a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis irreconciliáveis (CALVINO, 2004, p. 64).

Apesar da aparente contradição, podemos afirmar que o estabelecimento social do cientificismo - que combaterá abertamente as crenças populares e a religião dominante - abrirá caminho para uma filosofia centralizada na subjetividade. Tal ato será iniciado no pensamento filosófico alemão e, aos poucos, se espalhará para as outras diversas culturas europeias, como indica Bornheim (2002). Essa filosofia questionará a ideia das crenças e levará depois para um caminho pessimista, representado nos escritos literários desse período. Como extensão dessa filosofia, teremos o reaparecimento do sobrenatural na literatura, sendo materializado, nesse momento, no conto fantástico. Por sua vez, o conto em que o sobrenatural aparece trará o confronto entre o mundo real e empírico e o mundo constituído dos sentidos, longe do empirismo e do cientificismo imposto pela Filosofia e abrindo margem para o questionamento da concepção de mundo recém-estabelecida.

Dessa forma, chama-se atenção também a um detalhe importante: o aparecimento de um fato sobrenatural, inexplicável perante as leis científicas estabelecidas, é estritamente necessário para criação do fantástico literário. Seguindo essa linha de pensamento, Roas afirma que

A maioria dos críticos coincide em assinalar que a condição indispensável para que se produza o efeito fantástico é a presença de um fenômeno sobrenatural. Mas isso não quer dizer que toda literatura com intervenção do sobrenatural deva ser considerada fantástica. (ROAS, 20014, p. 30).

Roas (2014), bem como Todorov (1975), apontam que não podemos considerar que toda literatura em que o sobrenatural apareça seja considerada uma literatura fantástica. Dessa forma, faz-se necessário indicar outros elementos que delimitem o texto literário em que o sobrenatural apareça para tomarmos tal texto como fantástico. Esse outro traço delimitador que, além de necessário, é essencial é a noção de realidade, que, nesse período, não aceita a existência de um mundo sobrenatural. Por isso também, estudiosos desse tipo de literatura apontam o século XIX como aquele em que a literatura fantástica vai surgir e se consolidar. Antes de tal século, ainda que haja textos literários que apresentem vários elementos sobrenaturais, não haveria literatura fantástica, pois a noção de realidade dos períodos anteriores engloba a crença de um mundo sobrenatural. Exemplos disso seriam as epopeias gregas que, mesmo retratando elementos sobrenaturais tipificados em sua própria cultura, não são considerados textos fantásticos. Os romances de cavalaria medievais também trazem em seu cerne o elemento sobrenatural, mas tais elementos são aceitos em sua estrutura social, logo, não há o questionamento da realidade estabelecida.

Sobre o uso do sobrenatural na literatura e a intencionalidade do texto literário em outros momentos, Bordini pontua que:

Na literatura sagrada e nos clássicos gregos ou renascentistas, o irracional se deve mais à religião e à mitologia, tematizados nas obras, do que a uma intenção de questionamento da natureza do real. Já a sátira menipeia da literatura latina, que sobreviveu até Voltaire, é talvez a origem remota das experiências posteriores com o fantástico verbal. (BORDINI, 1987, p. 12).

Assim, a intencionalidade do texto literário produzido na Antiguidade e no período do Renascimento são divergentes daquela em que a literatura fantástica se estabeleceu no século XVIII. Quando falamos daquela primeira intencionalidade, estaríamos dentro de outro tipo literário, o maravilhoso, que será explanado em detalhes posteriormente. Outra questão apontada por Bordini e por outros estudiosos é que, para o estabelecimento do fantástico na narrativa, faz-se necessário o questionamento do real. E, como vimos anteriormente, esse questionamento da realidade se dará no momento em que o pensamento filosófico racionalista do período do Iluminismo se tornou hegemônico.

1.2 ESTUDOS PRECURSORES SOBRE O FANTÁSTICO NA LITERATURA

Após destacarmos como o sobrenatural aparece no texto literário, sua relação e como a concepção estabelecida de realidade pelos filósofos é necessária para a criação do fantástico literário, convém que analisemos os principais estudos sobre as expressões do fantástico na literatura.

A primeira pessoa a categorizar a literatura produzida nesse período como fantástica é Charles Nodier, poeta francês do Romantismo, no ensaio *Do fantástico na literatura*. No referido texto, o autor traça um histórico sobre a manifestação do fantástico na literatura, concluindo sobre a manifestação do fantástico no século XIX. Nodier afirma que o início da humanidade é marcado pela poesia, sendo o objeto da poesia as sensações experimentadas pelo ser humano. No momento em que essa leitura estética se modificou, a imaginação passou do conhecido ao desconhecido, dando lugar às leis ocultas das sociedades e às forças secretas.

Obras como a *Odisseia*, de Homero, *A Divina Comédia*, de Dante, e os contos de fadas de Perrault, são citadas para mostrar como o fantástico esteve em todo momento na vida da criação artística. O autor assinala também que de três situações surge o império do pensamento do homem: da inteligência inexplicável, fundadora do mundo material; do gênio divinamente inspirado, adivinhador do campo espiritual, e da imaginação, que é a criadora do fantástico. Sem este último, não teriam existido sociedades (NODIER, 2005, p. 19-35). Para ele, inclusive, o fantástico deve aparecer ligado à representação do real, pois é justamente a falta de equilíbrio ou a perturbação das leis conhecidas neste mundo com que podemos determinar a referida modalidade literária. Dessa forma, o poeta francês daria os primeiros passos em busca de uma definição para literatura fantástica, que englobaria todo o sobrenatural como fantástico, bem como a realidade estabelecida.

Inclusive, para o autor, é da mentira como procedente da imaginação que nasce o terceiro mundo, o fantástico. O fantástico literário surgiria, conseqüentemente, também, em meio à decadência da cultura pagã e do ceticismo que foi difundido no continente europeu, como um escape para os limites da razão e das convenções sociais, em um repertório de crenças que ultrapassam as ciências naturais. Ao seu ver, a tendência ao fantástico é um aspecto cultural inerente ao social e parte da sociedade e da literatura de sua época.

Outro estudioso desse tipo de narrativa é o francês Louis Vax, com seu *A arte e a Literatura fantástica*, de 1960. Para o autor, esse texto nos apresenta o mundo real onde encontramos, homens como nós, “postos de súbito em presença do inexplicável” (VAX, 1972, p. 8). Seu texto traça vários paralelos entre o fantástico e outras modalidades, como o feérico,

as superstições populares entre outros. Ele também propõe alguns motivos fantásticos, isto é, temas usados por esse tipo de narrativa: o lobisomem, o vampiro, as partes separadas do corpo etc. Importante frisar que, nessa perspectiva, ele separará em campos diferentes o fantástico, o feérico e o conto policial, aspecto que reaparecerá mais tarde. Dessa forma, sua definição de fantástico perpassa pelo contraste das modalidades do que não é o fantástico.

E, percorrendo esse caminho teórico, chegamos a Tzvetan Todorov, o teórico búlgaro-francês que apresentou a importante obra *Introdução à literatura fantástica*, escrita originalmente em francês em 1970, publicada no Brasil pela primeira vez em 1975. Apesar de não ser o primeiro autor a teorizar sobre a narrativa fantástica, essa obra ainda é o eixo basilar do qual toda a teoria e crítica posteriores partem e dialogam, seja para concordar com os conceitos contidos nessa obra, negá-los ou ampliá-los.

Inclusive, seu texto também segue ainda muito importante por ser o primeiro a abordar de forma explícita o fantástico como gênero literário. Já no primeiro capítulo, ele nos situa dizendo que “a expressão literatura fantástica diz respeito a uma variedade da literatura, isto é, um gênero literário específico” (TODOROV, 1975, p.7). Sua abordagem inicial visa refletir sobre o que um gênero textual e para indicar posteriormente a estrutura abstrata inerente ao gênero analisado. Depois disso, ele parte para analisar como se dá a construção do fantástico na narrativa.

Segundo o autor, como mais tarde Bordini (1987) na citação anterior retoma e expõe, o elemento sobrenatural está presente na literatura desde muito tempo, mas o nascimento do fantástico se dá com o livro *O Diabo Apaixonado*, de Jacques Cazotte, publicado em 1772. Todorov inicia o segundo capítulo do seu livro com um fragmento do texto de Cazotte para dar-nos uma primeira definição do fantástico:

Num mundo é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas. (TODOROV, 1975, p. 30) .

Em seguida, ele contrapõe sua definição com a de outros autores - como as de Pierre-Georges Castex e, o já citado, Louis Vax. Depois, Todorov apresenta uma nova definição ao dizer que o fantástico “é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 31). Para que isso ocorra, informa-nos o autor, o sobrenatural deve ser tomado ao pé da letra (TODOROV, 1975), e não de forma figurada ou alegórica.

Como apresentado anteriormente, este teórico busca indicar como o fantástico é construído e como irrompe nas narrativas. Para tal fato, o fantástico

[...] exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três. (TODOROV, 1975, p. 38-39).

Da mesma forma que faz Vax, Todorov considera a dimensão do leitor, mas, ao contrário do primeiro, o teórico búlgaro interessa-se mais por como o fantástico se produz no discurso como tal, pela formalização interna da narrativa e pela instalação do universo intratextual, isto é, aquele dos personagens. A hesitação entre o mundo natural e a explicação científica ou uma explicação que englobe o sobrenatural é extremamente necessária para a criação do efeito do fantástico em uma determinada narrativa. A segunda condição é esta hesitação aparecer através da fala de um personagem, podendo estar escrita no texto de forma explícita. Entretanto, o autor indica que isto não é uma obrigatoriedade - diferente das anteriores -, além de dar exemplos de textos que não apresentam essa condição.

O exemplo dado de um texto fantástico que não apresenta essa segunda condição é “Véra”, conto escrito pelo francês Villiers Isle-Adam, que não apresenta textualmente a hesitação na fala de um dos personagens, cabendo apenas ao leitor hesitar entre uma explicação racional e uma sobrenatural. Nesse ponto, cabe salientar também que a segunda condição está incluída na primeira: segundo Todorov, a hesitação pode ser formalizada tanto na organização do discurso, quanto no processo pragmático do ato de leitura.

Por sua vez, a terceira condição estabelecida pelo crítico retoma a ideia de que a leitura de um texto fantástico necessita da noção de literalidade: o leitor deve entender que aquilo que se passa dentro do texto - em que foi construído um mundo com regras estabelecidas iguais ao do leitor - é algo literal, e não metafórico ou alegórico. No campo da escrita, o autor aponta que dois procedimentos são os provocadores da ambiguidade: o uso do pretérito imperfeito e a modalização. Segundo o autor, a modalização

[...] consiste, lembremo-lo, em usar certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Por exemplo, as duas frases “Chove lá fora” e “Talvez chova lá fora” referem-se ao mesmo fato; mas a segunda indica além disso a incerteza em que se encontra o

sujeito que fala quanto à verdade da frase que enuncia. O imperfeito tem um sentido semelhante: se digo “Amava Aurélia”, não específico se ainda a amo ou não; a continuidade é possível, mas, em regra geral, pouco provável. (TODOROV, 1975, p. 43-44, aspas do original).

Além do recurso desses dois elementos, o autor indica outros artificios usados para construir o fantástico na narrativa. Para isso, usa-se o discurso, sendo esses artificios:

I. O uso do discurso figurado tomado em sua literalidade, dando como exemplo a expressão “o amor é mais forte que a morte”, com o amor de um personagem trazendo de volta a vida a pessoa morta. Outra forma é o exagero que conduz ao sobrenatural, com o exemplo de um homem com uma sede exageradamente maior do que a de um ser humano comum. Esse mesmo mecanismo é operado quando a aparição do elemento fantástico é dada através de comparações, de expressões figuradas ou idiomáticas, mas que quando tomadas em sua forma literal, criam o acontecimento sobrenatural.

II. O uso do narrador em primeira pessoa, representado em uma personagem, é conveniente ao fantástico, pois o discurso utilizado por esse tipo de narrador irá criar a ambiguidade narrativa ao mesmo tempo em que permite ao leitor se identificar com o narrador. Para facilitar esse processo de identificação, o narrador será um “homem médio” em que todo leitor poderia se reconhecer. Essa identificação é um mecanismo interior ao texto, sendo uma inscrição estrutural.

III. A leitura da composição estrutural da obra: o fantástico apresenta várias indicações do papel do leitor, com essa propriedade dependendo no geral do processo de enunciação apresentado no interior do texto. Dessa forma, o texto fantástico, mais do que outros textos usuais, requer uma leitura integral, do seu começo ao seu fim, com a subversão dessa ordem de leitura ou a releitura de um texto fantástico destruindo o processo de identificação do leitor com o narrador e fazendo com que os procedimentos utilizados para se construir o fantástico na narrativa fiquem evidentes ao leitor.

A concepção de Todorov é que um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos (TODOROV, 1975, p.32) e o fantástico dura apenas o tempo da hesitação entre o real e o irreal. Dessa forma, ao fim da história, deve-se optar por uma explicação natural e científica ou sobrenatural, Todorov apresenta os gêneros que são fronteiros do fantástico: o maravilhoso ou o estranho. Assim, o terceiro capítulo trabalha com esses dois gêneros vizinhos e fronteiros, que compartilham com o fantástico a característica de apresentarem o uso (real ou apenas aparente) do elemento sobrenatural. Cabe salientar que esta ideia de gêneros vizinhos e fronteiros do fantástico já constava no estudo de Louis Vax (1974), que se utiliza desse artifício para delimitar o fantástico em relação aos outros gêneros

a ele oposto. Todorov (1975) segue o caminho contrário a Vax (1974): o teórico búlgaro-francês indica primeiro o que é o fantástico para depois indicar os seus fronteiros com quem esse gênero compartilha um elemento semelhante; ao passo que Louis Vax (1974) conceitua os gêneros fronteiros para depois indicar o que é o fantástico.

O estranho, enquanto gênero, sob o ponto de vista de Todorov, se caracteriza por ser uma narrativa composta de eventos que num primeiro momento parecem ser sobrenaturais, mas, ao final, há uma explicação racional, sendo esta variedade chamada de sobrenatural explicado, em que eventos mostrados em um primeiro momento como sobrenaturais, ao fim da narrativa, se mostram naturais e perfeitamente explicáveis de um ponto de vista lógico e/ou científico. Um bom exemplo seria o livro *O Cão dos Baskervilles*, de Arthur Conan Doyle, que trabalha uma aventura do Sherlock Holmes em que um herdeiro morre ao ver um cão spectral que supostamente assombra sua família. Ao final da narrativa, descobre-se que tudo não passa de uma armação e não há nenhum elemento sobrenatural na narrativa. Em *A abadía de Northanger*, de Jane Austen, a protagonista Catherine Morland é levada a crer que o General Tillney é um vampiro. No desenrolar da narrativa, vê-se que tudo não passou de um mal-entendido criado a partir de um jogo de palavras, muitas vezes tomadas em seu sentido literal pela protagonista. Ambas as histórias compartilham em sua construção diversos elementos que são tomados primeiramente como sobrenaturais, mas, ao fim, observa-se um conjunto de explicações lógicas que descortinam o falso véu de sobrenaturalidade da trama, tirando a narrativa do campo do fantástico puro e colocando-a no fantástico-estranho.

A outra fronteira do fantástico, para Todorov (1975, p. 59-60), seria o maravilhoso, que são os relatos que apresentam e aceitam o sobrenatural como parte constituinte do seu mundo, tendo essa categoria ainda quatro subcategorias diferentes. A primeira, o maravilhoso hiperbólico, é aquela em que os fenômenos são sobrenaturais por suas dimensões superiores às que estamos familiarizados, sendo o exemplo dado pelo autor com alguns fragmentos da coletânea de *As mil e uma noites*. Essa primeira subcategoria exagera uma ação, dando a ela características além das consideradas naturais e comuns. Um personagem com uma sede descomunal e que bebesse um barril inteiro de água seria um exemplo dessa situação. A segunda subcategoria é o maravilhoso exótico, em que se relatam acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais. Nesse tipo, supõe-se que o receptor implícito dos contos desconheça as regiões descritas, por isso, não põe a narrativa em dúvida. O exemplo dado pelo autor é *a segunda viagem do Simbad e as aventuras de Marco Polo*. A terceira subcategoria é chamada de maravilhoso instrumental. Aparecem aqui pequenos objetos que são tomados como mágicos dentro da narrativa, mas que seriam adiantamentos tecnológicos

irrealizáveis na época da escrita do texto: assim, um pequeno espelho usado para se comunicar com outra pessoa pode ser tomado como um adiantamento de um celular em que fazemos uma videoconferência. Por fim, a quarta e última subcategoria é a do maravilhoso científico, chamado hoje de ficção científica. Aqueles textos em que um evento sobrenatural se mostra verdadeiro e real ao final da narrativa seria o fronteiroço do fantástico-maravilhoso. Um exemplo de tal tipo de texto seria a narrativa *Drácula*, de Bram Stoker, em que o evento sobrenatural, dentro da narrativa, é revelado mais à frente como um acontecimento real, sem que nenhum personagem tenha dúvida sobre tal evento.

Para explanar melhor as fronteiras, o autor propõe a seguinte quadro:

Quadro 01 - O fantástico e seus gêneros vizinhos



Fonte: Adaptado a partir de TODOROV (1975).

Nela, o fantástico puro, enquanto gênero, está representado na seta que separa o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. Dessa forma, para o autor, poucos textos entrariam de fato na categoria narrativa do fantástico, pois, em sua maioria, tais textos ou trariam uma explicação, desfazendo assim o sobrenatural (e, por consequência, caindo no Estranho), ou aceitariam o sobrenatural (e, por consequência, caindo no Maravilhoso). Seu exemplo de texto fantástico por excelência seria o *A outra volta do Parafuso*, de Henry James, em que a ambiguidade da narrativa se mantém até o final.

Os capítulos 06, 07 e 08 discutem a temática dos contos fantásticos e estão divididos em dois grupos: os “temas do eu” e os “temas do tu”. Os temas provenientes do eu são vinculados à metamorfose e às existências sobrenaturais que se aliam ao pandeterminismo, ou seja, ao limite entre o físico e o mental. Dessa forma, usando as transgressões como pretexto, o fantástico é unido ao mundo da psicose e da loucura, e temas como a transformação do tempo e do espaço e da multiplicação da personalidade, esquematizando o sujeito e sua relação com coisas exteriores a ele. Os temas do tu, por outro lado, são provenientes das questões da sexualidade, do desejo sexual e dos impulsos inconscientes, impondo uma forte ação sobre o mundo circundante. Os temas dados por Todorov têm em comum é o fato de

serem provenientes dos tabus e da censura na sociedade, sendo a introdução de elementos sobrenaturais, o recurso usado pelo artista para evitar condenação social do tema (TODOROV, 1975, p. 168). Nesse ponto, o autor indica de forma breve a relação entre o conto fantástico e os temas analisados pela psicanálise. Entretanto, esse não é o foco da obra no geral, assim, ele não se aprofunda nesse aspecto, como farão outros autores. Vale lembrar também que Vax (1974) já havia indicado uma relação entre os temas usados pelo fantástico e a psicanálise.

Todorov finaliza seu estudo afirmando que o fantástico teve uma vida breve, aparecendo “[...] de uma maneira sistemática por volta do fim do século XVIII, com Cazotte; um século mais tarde, encontram-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero.” (TODOROV, 1975, p.175). O autor volta a insistir na categorização do real, na hesitação e na ambiguidade para assinalar a transformação da narrativa fantástica no século XX, “[...] onde a coisa mais surpreendente é a ausência de surpresa diante [de um] acontecimento inaudito [...]. (TODOROV, 1975, p.177). Citando Franz Kafka, Todorov conclui que não existe mais fantástico no século XX. Para ele, na obra *A Metamorfose* de Kafka, o acontecimento estranho está instaurado desde o início do texto, não havendo surpresa ou hesitação perante o fato sobrenatural: ele está aceito por Gregor Samsa, o protagonista. Todorov (1975, p. 181), inclusive, descarta qualquer leitura alegórica desse texto, pois a narrativa não ofereceria nenhuma indicação explícita para confirmar qualquer alegoria proposta.

Assim, as críticas apontadas ao trabalho de Todorov vão ao fato de que o fantástico só reside na ambiguidade narrativa e, por isso, presente em pouquíssimos textos. Outra crítica importante a ser feita é que o conjunto de textos analisados pelo teórico búlgaro são predominantemente europeus (com exceção das obras dos estadunidenses Edgar Allan Poe e Henry James) provenientes em sua maior parte do século XIX. Dentro da análise todoroviana, os textos escritos por autores latinoamericanos estariam fora da esfera do fantástico, bem como toda produção do século XX. Inclusive, como aponta Noel Carroll, o romance *A Assombração da Casa da Colina*, escrito em 1959 por Shirley Jackson, preenche todos os requisitos do fantástico todoroviano (CARROLL, 1999, p. 208-209).

As questões explanadas anteriormente serviram para mostrar, ainda que brevemente, o motivo de Tzvetan Todorov ter se tornado o autor mais citado no campo do fantástico. Os estudos posteriores partirão do texto todoroviano, seja afirmando determinados pontos, seja negando. Não há como questionar as contribuições dadas pelo estudo de Todorov à análise do fantástico, começando pelo tratamento dado a esse tipo de narrativa como gênero. Entretanto,

muitos apontam como problemático na obra de Todorov a definição de fantástico constar apenas na ambiguidade que causa uma hesitação entre as explicações natural e sobrenatural, excluindo vários textos bastante conhecidos, além de afirmar que a melhor modalidade de texto para o fantástico seria o conto.

Enquanto Tzvetan Todorov busca a estrutura inerente a todas as formas fantásticas, Irène Bessière, crítica francesa, vai concentrar-se na construção da lógica narrativa. O estudo chamado de *Le récit fantastique* foi publicado nos anos 70 e dialoga diretamente com o trabalho de Todorov. “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”, é o único capítulo do livro que foi traduzido em língua portuguesa, traz mais uma vez o fantástico e sua relação com a representação e relação com o real e o irreal: “o relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias.” (BESSIÈRE, 2012, p. 305.) Para ela, o fantástico se constitui através de uma lógica narrativa, contrapondo-se assim a ideia de gênero de Todorov.

Bessière não compreende o relato fantástico apenas pelos paradigmas formais da linguagem. Ela indica que os marcos socioculturais paradoxais na forma estética instauram a desrazão. Assim, o fantástico nasce do diálogo entre o sujeito e suas crenças e inconsequências, traçando novos estatutos do real e do irreal. A narrativa fantástica apresentaria uma razão paradoxal especificada pela justaposição e contradição de vários verossímeis, ou seja, das hesitações e fraturas das convenções comunitárias em que se instala a desrazão. Dessa forma, o fantástico não contradiz as leis do realismo literário, mas torna essas leis irrealistas (BESSIÈRE, 2012, p. 305-308).

A pesquisadora indica que a narrativa fantástica surge historicamente do conto maravilhoso, do qual guarda a marca do sobrenatural e o questionamento sobre o acontecimento. A diferença seria o fato de que o maravilhoso não problematiza a lei mágica que é do próprio acontecimento, mas, na realidade, a expõe. O relato fantástico, por outro lado, questiona a validade da legalidade das leis cotidianas, com sua irrealidade derivando da ligação entre o mundo cotidiano e o mundo superior, fazendo com que a verossimilhança ajude a manter a inexplicabilidade da ruptura com o natural. Inclusive, para ela, a impossibilidade de uma explicação faz parte do desenvolvimento narrativo da ruptura entre o aceite racionalmente e o não aceite (BESSIÈRE, 2012, p. 310-315). O fantástico é intrinsecamente paradoxal, para a autora, já que ele seria fruto de uma forma mista do caso e da adivinha, pois coloca os indivíduos reféns das normas da estranheza e no domínio das incertezas.

O professor francês Jean Bellemin-Nöel é mais um crítico que ampliará uma parte dos estudos de Todorov (1975), ao lançar originalmente em 1972 o trabalho *Notas sobre o fantástico* (textos de Théophile Gautier).¹ O crítico francês inicia seu trabalho chamando atenção para a obra de Todorov (1975), em especial a parte em que esse autor fala sobre os temas do fantástico (os temas do eu e os temas do tu). Assim, Bellemin-Nöel, em sua obra, parte para uma análise psicanalítica do texto fantástico. O autor indica que o fantástico é uma forma de narrar, estruturado como uma fantasia.²

É através de sua capacidade de trazer as fantasias do Ego a público que o relato fantástico se diferenciaria do conto realista, do maravilhoso e a ficção científica (tanto aquelas de cunho científico, político, psico-mitológico, como as space-operas, a utopia e a fantasia). Nesse ponto, é interessante chamar a atenção ao fato de que o crítico francês trata o fantástico como um gênero. A base do relato fantástico seria a irresolução, que Todorov (1975) chamou de hesitação, enquanto Freud chamou de incerteza intelectual.

Para o autor, dentro da materialidade textual, as palavras imaginação, experiência, sonho, alucinação e visão são termos inadequados usados nos textos fantásticos para traduzir ao leitor a impressão experimentada pelo narrador/protagonista sobre os acontecimentos fantásticos e que deve ser compartilhada com o leitor. Portanto, deve-se problematizar esses acontecimentos. Essa problematização aconteceria de três formas: primeiro, através do uso do termo fantástico, que não é apenas título, mas também uma descrição que cria o espaço/ambiente fantástico na narrativa. Segundo, através do uso de um narrador-testemunha. O último elemento é a representação do indescritível, que obriga o autor a escrever aquilo que não se consegue escrever, constituindo esta retórica o limite do processo fantasioso. Tudo isso serve para tornar público ou trazer à tona a fantasia³ (termo que Bellemin-Nöel toma emprestado da psicanálise), o argumento imaginário em que o tema está presente. Essa fantasia representa, no texto fantástico, os desejos do inconsciente recalcado.

Diferente de Vax (1974) e Todorov (1975), o autor não cria uma lista de temas comuns ao fantástico. Para ele, esses temas seriam provenientes, na realidade, da vida intrauterina, da sedução e da castração, que foram todos recalcados e jogados para o

¹ No original em francês: Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier). Para esse estudo, foi usado a versão em espanhol *Notas sobre lo fantástico* (textos de Théophile Gautier), inserida na obra *Teorias de lo fantástico*, organizada por David Roas.

² Na versão em espanhol: “Partamos de una doble fórmula: lo fantástico es una forma de narrar, lo fantástico está estructurado como el fantasma”. (BELLEMIN-NÖEL, 2001, p.108). Roas, o tradutor da versão em espanhol, chama a atenção para o fato de que a palavra usada por ele no espanhol, fantasma, - no original francês *fantasme* - é usado como um termo pertencente ao campo da psicanálise, referindo-se àqueles produtos inconscientes da imaginação que o Ego usa para escapar da realidade. O mesmo termo pode ser traduzido, segundo Roas, como fantasia, que é a forma que será usada nesta dissertação.

³ Na versão em espanhol, o termo usado é *fantasmal*, fazendo referência ao *fantasma* utilizado anteriormente.

inconsciente. Depois dessa discussão que evoca o *Infamiliar* de Sigmund Freud, o autor parte para os efeitos usados pelo relato fantástico, que ele chama de procedimentos.

O primeiro procedimento usado pelo fantástico seria a *mise en abyme*, termo em francês que significa narrativa em abismo, e é utilizado para designar as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. Esse efeito consiste na repetição (e aqui vale lembrar que o efeito do Infamiliar freudiano consiste em repetir um padrão que foi recalcado), como em um texto em que o protagonista é um escritor. O efeito do espelho, o segundo procedimento, é um refinamento da *mise en abyme*, e trata de uma segunda narrativa encaixada na primeira e que repetiria o que se passa na narrativa principal. O terceiro efeito é o efeito fantástico propriamente dito: os relatos fantásticos geralmente usam nos títulos ou dentro de sua materialidade textual a palavra fantástico ou sinônimos. O efeito de citação é o quarto procedimento e consiste naquele em que um artista cita outro. O exemplo dado por Bellemin-Nöel é Hoffmann sendo constantemente citado por Théophile Gautier - o autor que o crítico francês usa como base para suas análises. O quinto e último efeito é autorreferência, que acontece quando um autor referencia suas obras dentro de suas obras, criando uma intertextualidade na intratextualidade. O exemplo dado é o universo criado por Howard Phillips Lovecraft que constantemente autorreferencia seus personagens, objetos e divindades dentro de sua obra.

Concluindo seu texto, Jean Bellemin-Nöel indica que a ficção fantástica cria outro mundo através de palavras que não são de nosso mundo, pois pertencem ao *unheimlich*⁴, mas, “como justa compensação, esse outro mundo não pode existir em outro lugar: ele está aqui embaixo, oculto e inefável, *heimlich*, que não reconhecemos como tal” (BELLEMIN-NÖEL, 2001, p. 139)⁵. Retomando os postulados de Sigmund Freud, o professor francês afirma que o fantástico seria o íntimo que vem à superfície e perturba. Narrativamente, o fantástico finge jogar com a verossimilhança para aderirmos a sua fantasticidade, manipulando o falso para fazer-nos aceitar o verídico, o inconcebível e o inaudível.

1.3 ESTUDOS PÓS-ANOS 80 SOBRE O FANTÁSTICO NA LITERATURA

Outro estudioso importante para esse campo é o português Filipe Furtado. Com livro lançado em 1980, *A construção do fantástico na narrativa* busca as características próprias

⁴ Palavra em alemão que nomeia uma obra de Sigmund Freud. Em língua portuguesa, já foi traduzida como inquietante, incômodo e infamiliar. Ela serve para designar algo que é conhecido de uma pessoa, mas que por algum motivo foi recalcado e caiu no campo da inconsciência.

⁵ No original espanhol: Pero en justa compensación, ese otro mundo no podría existir en otra parte: esta ahí debajo, es ello (oculto/inefable) y es tan heimlich que no lo reconocemos como tal.

dessa literatura que lida com o sobrenatural. Para isso, o autor deixa de lado a busca por análises psicológicas, apontando trabalhos nessa linha por Bellamin-Nöel, por exemplo. Nesse livro, o fantástico é um gênero textual, tal como era para Todorov. O estudioso português afirma que “um texto literário é constituído por um tipo ou tipo de classe de discurso realizado, de forma mais ou menos completa, por um conjunto de textos cujas características e formas de organização específicas os demarcam com nitidez do resto da literatura” (FURTADO, 1980, p.16).

A primeira característica do gênero seria justamente o surgimento do que o autor nomeou de *metaempírico*, que não é simplesmente um sinônimo para a palavra sobrenatural. Enquanto termo, metaempírico significa que os acontecimentos vistos em uma determinada obra estão além do verificável ou cognoscível das experiências humanas no dado momento histórico em que a trama da narrativa se passa. Assim, esse termo engloba não apenas elementos que sejam devidamente sobrenaturais como aqueles também que não têm explicação no momento da escrita do texto, mas também aqueles que são considerados inexplicáveis devido a uma distorção da percepção do que é a realidade naquele momento. O autor toma o cuidado de deixar claro que atividades tidas como sobrenaturais em um determinado momento podem ser provadas como naturais em outro, além de que termos naturais e explicados para uma determinada civilização podem parecer sobrenaturais a outras (FURTADO, 1980, p. 20).

Um fator importante sobre o metaempírico é que, para o estudioso português, na narrativa fantástica, esse elemento é negativo e deve se sobrepor sempre aos elementos positivos. É esse traço o fator que diferencia o fantástico do maravilhoso, do estranho e do enigmático. Tomando a terminologia de Todorov, Furtado utiliza desses termos para indicar os gêneros que são vizinhos, mas não fronteiros, no qual o fantástico cairia (FURTADO, 2018, p. 39). O estudioso elabora uma tabela com os vários gêneros em que o traço metaempírico pode aparecer, além do fantástico. Em cada um desses gêneros, o traço metaempírico está ligado intrinsecamente à lógica da narrativa, mas com uma importância diferente. Para o autor, diferente dos outros gêneros citados apenas no fantástico, essa característica é essencial e imprescindível, mediante seu polo negativo, para que a lógica criada no interior da narrativa funcione verdadeiramente como fantástica.

Quadro 02 - Uso do elemento Metaempírico em diversos gêneros da literatura

	<p style="text-align: right;">Metaempírico aceite</p> <p style="text-align: center;">Metaempírico ambíguo</p> <p style="text-align: center;">Insólito (só aparentemente) metaempírico</p> <p style="text-align: left;">Insólito natural</p>			
TEXTO MIMÉTICO	<u>MISTERIOSO</u>	<u>ESTRANHO</u>	<u>FANTÁSTICO</u>	<u>MARAVILHOSO</u>
	Narrativa enigmática	Ficção científica “racionalista”	A queda da casa de Usher (Edgar Allan Poe)	Ficção científica “fantasiosa”
	Policial	Gótico (sobrenatural explicado)	A volta do parafuso (Henry James)	Gótico (sobrenatural não explicado)
	Thriller	Narrativa de terror (sobrenatural explicado)	Drácula (Bram Stoker)	Hagiografia
	Narrativa de terror não sobrenatural			Heroic fantasy
				Conto de fadas

Fonte: Furtado, 2018, p.39

Assim como é importante e basilar para teoria todoroviana, a ambiguidade dos acontecimentos é um traço narrativo distintivo da teoria levantada por Furtado, e, por isso, o fantástico não admitiria subgêneros. Na tabela, eles se encontram avizinados apenas por conterem o traço metaempírico em suas narrativas, mas com graus de formas e importância diversas. A construção desse traço pode ser observada em diferentes níveis da obra e está vinculada a três elementos da narrativa: o narrador, o personagem e o narratário. Furtado, tal como Todorov, deixa claro que a figura do narrador que é o protagonista é conveniente para criar a ambiguidade narrativa. O papel do narrador se desenrola em dois planos: como sujeito fictício da enunciação, pois suas atitudes são complementadas pela sua atuação como personagem e, por isso, suas atitudes induzem um grau de identificação entre narrador e leitor.

No caso das personagens de maior relevo na intriga, cabe a elas acentuar o caráter ambíguo dos acontecimentos relatados. Esse papel começa como o de um personagem cético que, aos poucos, se questiona sobre os acontecimentos metaempíricos da narrativa. Já o narratário⁶ tem função similar a do personagem e é verdadeiramente eficaz quando intradieético e coincidente com uma personagem ou quando o narrador o interpela de forma perceptível. Nos casos em que o narratário coincide com um dos narradores, a eficácia por ele revelada resulta da simbiose e não do seu estatuto específico de receptor fictício do enunciado (FURTADO, 2018, p 46-48).

Por fim, a narrativa fantástica deve propiciar, através do discurso, a instauração e a permanência da ambiguidade. Assim, Furtado (1980, p. 132-133) indica os procedimentos que criam e mantêm a indefinição do fantástico literário:

1 – o surgimento em um contexto aparentemente normal acontecimentos ou personagens que subentendam a existência objetiva de uma fenomenologia metaempírica;

2 – dar verossimilhança a essa fenomenologia extra-natural;

3 – evitar a racionalização plena da manifestação metaempírica, mesmo incluindo explicações parciais dos eventos sobrenaturais. Paralelamente a esses traços permanentes, outros traços vêm repetir e ampliar o debate sobre a admissibilidade dos fenômenos inexplicáveis:

Esses três primeiros são considerados pelo pesquisador português como essenciais, pois a combinação deles é a responsável por gerar a ambiguidade proveniente do empírico/metaempírico irá criar os próximos:

4 – a instauração de um narratário, preferencialmente intradieético, que refletirá a leitura incerta da manifestação metaempírica e que transmitirá ao leitor real a mesma perplexidade;

5 – a instauração na narrativa de personagens que suscitam a identificação por parte do leitor, representando a mesma visão ambígua da narrativa;

6 – a organização das funções dos personagens de acordo com uma estrutura actancial que reflita as normas do gênero;

7 – a utilização de um narrador homodieético;

8 – a evocação de um espaço híbrido, indefinido, cuja aparência representará o mundo real, e, aos poucos, dará indícios dessa subversão.

⁶ O termo refere-se ao ser fictício na narrativa a quem o narrador dirige seu discurso. No caso de uma narrativa criada por um autor como um conjunto de cartas, o narratário é o ser fictício a quem o narrador destina tais cartas.

Todos esses traços contribuem para a criação e manutenção da narrativa fantástica, diferenciando-a do maravilhoso e do estranho, por exemplo.

A partir do exposto fica bem claro que, em muitos aspectos, Furtado expandiu a teoria todoroviana, apresentando novos traços que divergem da proposta original de Todorov, que limitava o fantástico apenas ao momento de hesitação. Ambos os autores partilham as ideias de fantástico como gênero e os gêneros vizinhos/fronteiriços do fantástico. Um dos elementos mais discrepantes entre eles é o fator metaempírico negativo preponderante em Furtado (1980). Enquanto Todorov (1975, p.58) consegue ver em *La morte amoureuse*, de Teóphile Gautier, como um fantástico-maravilhoso em que o maravilhoso desempenha um aspecto sombrio, para Furtado (1980), através dos elementos por ele articulados, estaríamos no âmbito do fantástico puro.

Autor e estudioso de histórias fantásticas, o italiano Ítalo Calvino organiza, em 1983, o livro *Contos Fantásticos do Século XIX*, formado por textos europeus e estadunidenses. Tal livro foi lançado no Brasil pela editora Companhia das Letras em 2004. Em sua introdução, o autor tece comentários sobre o fantástico na literatura, mais precisamente do século XIX, como indicia seu livro, mostrando uma evolução histórica do gênero. Ele explana como esse tipo de conto é uma produção característica do século XIX e que nos diz muito sobre a interioridade do indivíduo e a simbologia coletiva. O autor afirma que “o traço sobrenatural dessas narrativas aparece sempre carregado de sentido, como a irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido e do que se distanciou da nossa atenção racional” (CALVINO, 2004, p. 9). Nessa crítica, observa-se um viés psicanalítico do autor sobre o conto fantástico, entretanto, ele não aprofunda essa abordagem.

Depois de retomar brevemente as ideias de fantástico de Todorov (1975), ele chama atenção pelo uso do maravilhoso, como o gênero vizinho do fantástico postulado pelo teórico búlgaro. Calvino indica que a distinção dada por Todorov a esse traço se aplica precisamente à terminologia francesa. Em contrapartida, na Itália, os termos fantástico e fantasia - que fica subentendido como sendo o maravilhoso - são associados de forma conjunta. O exemplo utilizado é a literatura produzida por Ariosto que, para a crítica de origem francesa, seria um maravilhoso ariostiano, mas para os italianos seria o fantástico ariostiano.

Em seguida, Calvino localiza no tempo o nascimento do conto fantástico, divergindo de Todorov (1975): o fantástico nasceria com o romantismo alemão no século XIX, apesar de já mostrar suas raízes com o gótico inglês da segunda metade do século XVIII. O autor pontua Adelbert von Chamisso - alemão de origem francesa - como um dos nomes que se sobressaem. Por conta dessa cultura francesa, Calvino assinala

A herança que o século XVIII francês deixa ao conto fantástico do romantismo é de dois tipos: há a pompa espetacular do “conto maravilhoso” (do *féerique* da corte de Luís XIV às fantasmagorias orientais das Mil e uma noites, descobertas e traduzidas por Galland) e há o desenho linear, rápido e cortante do “conto filosófico” voltairiano, onde nada é gratuito e tudo mira a um final. (CALVINO, 2004, p. 10, grifos do autor).

Dessa forma, o autor indica que o conto fantástico, nesse momento, se dividirá em duas formas: uma que utilizará os artifícios do maravilhoso em seu âmago e outra que buscará um aspecto de conto reflexivo e exemplar. Mais à frente, ele retoma esses elementos e subdivisões da narrativa fantástica.

Calvino mais uma vez se volta para a história a fim de identificar o nascimento do conto fantástico: tal gênero literário surge na Alemanha, a partir do idealismo da filosofia alemã, com a intenção de representar o mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação, sendo esse mundo igual ou, às vezes, superior ao nosso. Ele conclui que, por esses motivos, esse conto também é filosófico. Inicialmente, Calvino aponta E.T.A. Hoffmann como o autor que se destaca, pois também sua narrativa se tornará o exemplo do conto fantástico para outros autores. O italiano indica também que o maravilhoso aparecerá no fantástico através do Orientalismo, com contos que se passam em regiões tidas como exóticas, se passando no mediterrâneo, no em um Egito idealizado, em uma Lituânia brutal e selvagem. O autor pontua como a Inglaterra é importante nesse momento, pois ela joga com o macabro e o terrificante, fazendo nascer a *ghost story*. É lá também que vão aparecer os primeiros autores que escreveram apenas contos fantásticos, como é o caso de Sheridan Le Fanu e Bram Stoker.

O que une, segundo Calvino, autores tão diversos é o fato de que eles colocam em primeiro plano uma sugestão visual. Para o autor, o conto fantástico do século XIX tem como tema a realidade daquilo que se vê: acreditar ou não nas aparições fantasmagóricas, percebendo por trás da aparência cotidiana um outro mundo, seja ele encantado ou infernal. Nesse ponto, podemos remeter a Todorov (1975): o centro da teoria dele gira em torno da hesitação - sentida pelos personagens e/ou pelo leitor -, mas isso se dá porque o conjunto de textos escolhidos para análise por Todorov (1975) são provenientes do século XIX.

O autor italiano, então, divide o fantástico do século XIX em dois tipos: o primeiro seria o visionário, aquele mergulhado na interioridade e que questiona se se deve acreditar no que se vê ou não. Ele indica que

É como se o conto fantástico, mais do que qualquer outro gênero narrativo, pretendesse “dar a ver”, concretizando-se numa sequência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar “figuras”. O que conta não é tanto a mestria na manipulação da palavra ou na busca pelos lampejos de um pensamento abstrato, mas a evidência de uma cena complexa e insólita. O elemento

“espetaculoso” é essencial à narração fantástica[...]. (CALVINO, 2004, p. 13, grifos do autor).

Para o autor, a esse fantástico visionário, que mostra deliberadamente os elementos espetaculosos, se contrapõe o conto fantástico cotidiano, “em que o sobrenatural permanece invisível e é mais sentido do que visto, participando de uma dimensão interior como um estado de ânimo ou como conjectura” (CALVINO, 2004, p. 13). O crítico italiano indica que os contos do americano Edgar Allan Poe possuem as duas vertentes, com contos que podem estar ligados ao fantástico visionário e outros ao fantástico cotidiano.

Assim, podemos observar que o breve estudo feito por Calvino parte de uma perspectiva que se alia a uma leitura mais psicológica do conto fantástico do século XIX, mas sem pensar em redes de temas, como fez Vax (1974) ou Todorov (1975), dividindo os contos sob a forma de como o sobrenatural é evocado nas narrativas.

Rosemary Jackson é uma estudiosa norte-americana do Fantástico. “Afterword: The “unseen” of culture” é a última parte do seu livro *Fantasy: the literature of subversion*, publicado em 1981. O referido texto foi publicado em espanhol sob o título *Lo oculto de la cultura*, no livro *Teorias de lo fantástico*, organizado pelo professor David Roas. Em seus estudos sobre o tema, a autora assinala que a fantasia⁷, aqui tomada como o fantástico, tem sido frequentemente colocada à margem da sociedade como algo inadmissível e vergonhoso. Isso dá-se por parte da crítica especializada, que considera o fantástico como tema de loucura, irracionalidade e narcisismo, quando comparado com a literatura realista.

A implícita associação deste tipo de narrativa com o bárbaro e não humano tem exilado o fantástico à margem da cultura literária. Jackson indica que apenas a crítica francesa - e aqui cabe lembrar que Vax (1974), Todorov (1974), Bessière (2012), Bellemin-Noël (2001), todos se vinculam a crítica francesa - tem feito uma leitura menos hostil do fantástico literário. Esses mesmos estudos relacionam o fantástico com “a linguagem e o eros, a formação do inconsciente do sujeito, a interação do imaginário, o simbólico e o real, todos esses temas psicanalíticos” (JACKSON, 2001, p. 142).

A partir desse ponto, a autora indica que a história da literatura fantástica tem uma relação direta com a impossibilidade e o desejo, tanto no nível psicológico do ser humano, quanto no nível de aceitação social desse tipo de literatura. A estudiosa estadunidense indica que marginalizar o fantástico na literatura é um gesto ideológico de silenciamento da irracionalidade por parte da cultura. Jackson assinala:

⁷ Na língua inglesa, *Fantasy* é uma palavra usada para englobar os vários gêneros da literatura fantástica, como o conto de fadas, a ficção científica, a ficção weird, a fantasia, entre outros, portanto, um sentido diferente daquele dado na psicanálise.

Como arte do irracional e do desejo, o fantástico tem sido persistentemente silenciado ou reescrito em termos mais transcendentais do que transgressivos. Seu não-fazer ameaçador, ou dissolução, das estruturas dominantes foi feito e coberto por alegoria moral e ficção mágica. (JACKSON, 2001, p. 143, tradução nossa).⁸

Dessa forma, a autora indica que tanto a alegoria moral quanto a ficção mágica são aceitas com mais facilidade do que o fantástico, que possui um caráter transgressor. Citando Foucault, ela assinala que a transgressão se torna crime social e que, “no mundo racional, a alteridade só pode ser conhecida e representada como o estrangeiro, o irracional, o louco e o mal” (JACKSON, 2001, p.143).

Remetendo ao maravilhoso, ela indica que esse é o único tipo de fantástico aceito. A criação de mundo através da religião ou da ficção científica são os modos legalizados e aceitos, visto que essas estruturas narrativas transcendem a realidade, servindo para estabilizar a ordem social, com o mínimo de intervenção humana em um mecanismo cósmico organizado pela benevolência.

Jackson então volta aos críticos franceses, afirmando que eles retomam as ideias freudianas. Segundo ela, para Freud, a arte é uma produção fantasiadora, que aparece ao ser humano como uma compensação por sua renúncia a uma gratificação instintiva. Sempre que o fantástico emerge na cultura, seria como uma compensação, uma atividade para manter a ordem cultural, constituindo-se a partir das carências da sociedade. Ela exemplifica com a ficção gótica que tendia a reforçar a ideologia burguesa dominante, mediante os cumprimentos dos desejos social e moralmente proibidos: o incesto, o assassinato, o parricídio, a desordem social. Segundo a autora americana:

Os elementos que foram designados em bloco como o fantástico - em um movimento em direção à diferenciação e entropia - foram constantemente refeitos, reescritos e recobertos para servir, em vez de subverter, a ideologia dominante. (JACKSON, 2001, p. 145-146, tradução nossa).⁹

Dessa forma, à medida que apresenta elementos provenientes do inconsciente, o fantástico serve para manter a ideologia dominante, que veementemente negará tais impulsos do inconsciente. O caráter subversivo do fantástico aparece dos seus temas, que pretendem minar a ordem filosófica e epistemológica dominante. Nesse sentido, o fantástico aparece como uma forma artística de separação, dismantelando o real, o conceito de caráter, ridicularizando e parodiando toda fé cega e atividade civilizadora. No centro da coerência

⁸ No original: “Como arte de lo irracional y del deseo, la fantasía ha sido persistentemente silenciada, o reescrita en términos más trascendentales que transgresores. Su amenazador no-hacer, o disolución, de las estructuras dominantes ha sido rehecho y recubierto por la alegoría moral y la ficción mágica.”

⁹ No original: “Los elementos que que han sido designados en bloque como lo fantástico - en un movimiento hacia la diferenciación y la entropía - han sido rehechos, reescritos y recubierto constantemente para servir, antes que para subvertir, a la ideología dominante.”

sistemática do ser humano se encontra o ego unificado e estável, do qual o fantástico quer mostrar a escuridão do centro.

Ao descentralizar o sujeito na narrativa, o fantástico revela, por consequência, seu desejo intrínseco de se opor à ordem capitalista e patriarcal dominante na sociedade nos últimos séculos. Para reafirmar seu ponto de vista, Jackson traz a ideia de Bessière, de que o fantástico busca o não tético, a todo o oposto da prática de significação dominante. Ela alude também a Julia Kristeva, informando que esse não tético se associa a todas as forças que ameaçam romper com a tradição do racionalismo, sendo elas consideradas inimigas da ordem cultural desde muito tempo.

Jackson retoma Freud e Lacan para indicar que o fantástico tem uma força subversiva, cujo objetivo é apresentar o reverso da formação cultural do sujeito. Assim, o discurso do fantástico sugere tudo que é o outro, fora do discurso racional dominante. Ela afirma também que o fantástico moderno - pós-kafka - não se resume a abraçar o caos, mas sim representar o simbólico como repressivo e mutilador do sujeito, bem como tentar transformar as relações entre o simbólico e o imaginário. Dar lugar ao fantástico implicaria substituir o familiar, o cômodo, pelo estranho, pelo misterioso. O aparecimento dessa literatura no auge da racionalidade seria um indício da relação da repressão cultural e a geração de energias de oposição que se expressam como as formas do fantástico na arte.

O fantástico desejaria, então, a transformação e a diferença. O fantástico moderno, forma de fantasia literária produzida por uma literatura capitalista, é uma literatura subversiva. O fantástico aspira a dissolução da ordem que é opressiva e insuficiente. Jackson termina seu estudo citando Todorov: “o fantástico nos permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre” (TODOROV, 1975, p. 167).

Assim, podemos perceber que os estudos de Rosemary Jackson se centralizam em observar o fantástico sob um viés psicológico, mas também social: esse tipo de narrativa irrompe das zonas mais obscuras do ser humano para questionar os padrões da cultura patriarcal hegemônica.

Outro teórico que diverge também de Todorov, alargando os conceitos de fantástico, é Remo Ceserani, na obra *O fantástico*, de 2006. O estudioso italiano inicia seu texto discorrendo sobre a importância da obra de Todorov para o estudo literário do fantástico para, em seguida, divergir em um ponto: ele trata o fantástico como modalidade literária, e não um gênero, como o fizeram Todorov (1975) e Furtado (1980). O autor indica como o trabalho de Todorov foi o primeiro exame sistemático e original dessa modalidade literária. Em seguida, ele indica que duas tendências se contrapõem no estudo do fantástico: uma que entende o

fantástico como campo de ação de um gênero literário ligados a alguns autores europeus do século XIX e outra que amplia esse campo para englobar gêneros como a fantasia, a ficção científica, o romance utópico etc (CESERANI, 2006, p. 7-10). Para o estudioso italiano,

[...]o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um modo literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pode ser utilizado - e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa, em obras pertencentes a gêneros diversos. (CESERANI, 2006, p.12).

Seguindo seu raciocínio, o autor trata das narrativas de E.T.A. Hoffmann, Théophile Gautier - que para Todorov (1975) estaria no âmbito do fantástico-maravilhoso -, Prosper Mérimée e Edgar Allan Poe como textos exemplares do modo fantástico. Depois, o estudioso indica os chamados procedimentos formais e sistemáticos do fantástico, aquilo que caracterizaria o fantástico no momento histórico em que esta modalidade despontou, aparecendo em uma série de textos (CESERANI, 2006, p. 67).

Os procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo modo fantástico são: a posição de relevo dos processos narrativos no corpo da narração; a narração em primeira pessoa; o forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; o envolvimento do leitor; a passagem do limite e da fronteira, um caminho da dimensão da realidade costumeira ao sobrenatural; o objeto mediador, espécie de testemunha ou certificação da transição do real ao fantástico; as elipses, como o não dito ou os mistérios do texto; a teatralidade, no gosto pelo espetáculo sobrenatural; a figuratividade, e, por último, o detalhe. Diferente de Todorov (1975) e Furtado (1980), em que alguns traços do fantástico são vistos como obrigatórios, para Ceserani (2006), esses dez traços não precisam aparecer todos em conjunto na narrativa fantástica. Para o estudioso italiano, alguns desses traços e temas vão aparecer na narrativa e, à medida em que aparecem juntos, fazem de um dado texto uma narrativa fantástica. Já sobre as temáticas do fantástico, Ceserani elenca: a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; a volta dos mortos; o indivíduo burguês como sujeito da modernidade; o duplo, a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; o eros e a frustração do amor romântico; e, por fim, o nada. O autor também explica que os procedimentos formais e os sistemas temáticos usados pelo fantástico não são únicos e exclusivos desse tipo de narrativa, mas são muito frequentes nela, sendo amplamente aplicados e diversamente combinados nos textos e gêneros literários do fantástico (CESERANI, 2006, p.68).

Nos capítulos seguintes, o autor mostra o desenvolvimento do gênero na história da literatura europeia, com ênfase na força da literatura romântica sobre esse período e a reestruturação dos gêneros literários que ocorreu entre o século XVIII e XIX, bem como o

encontro do gênero com o século XX. Ao se deparar com os textos do fantástico produzidos por autores hispano-americanos, o autor conclui que os procedimentos usados por essa forma são um pouco diferentes e seus objetivos, diversos. Entretanto, diferente de Todorov (1975), ele ainda considera essas narrativas como fantásticas.

O espanhol David Roas (2014), que é escritor e pesquisador sobre literatura fantástica, indica que a narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real. Ele afirma que esse tipo de literatura necessita do sobrenatural para funcionar. Ele diz:

[...] a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade. (ROAS, 2014, p.32).

Para o estudioso, se faz necessário que o sobrenatural entre em conflito com o contexto em que os fatos acontecem (a realidade intratextual) para que o fantástico ocorra. Ainda segundo Roas, para que isso possa acontecer, se faz necessário contrastar o fenômeno sobrenatural com nossa concepção de real para poder qualificar um fato como fantástico. Nesse momento, a figura do leitor é importante, pois ele vai comparar a história narrada com a própria realidade extratextual. Assim, o fantástico depende de nosso contexto sociocultural, do que consideramos real, sendo essa realidade dependente daquilo que conhecemos. Nesse ínterim, o discurso do fantástico mantém uma relação constante com o discurso da realidade, entendida como uma construção cultural (ROAS, 2014, p.45-46).

Roas também é hábil em pontuar a diferença entre o discurso proferido pelo fantástico e o discurso do realismo maravilhoso: o segundo propõe uma coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso. Nele, não se cria um mundo completamente diferente daquele habitado pelo leitor, mas nessas narrativas, o irreal aparece como parte da realidade cotidiana, superando a oposição natural/sobrenatural. Assim, o realismo maravilhoso seria uma forma híbrida entre o fantástico e o maravilhoso.

Em seguida, o autor volta a afirmar da importância do elemento sociocultural em que o leitor está inserido e que irá elencar os elementos definidores da realidade, pois o mundo construído pelo fantástico é sempre um em que inicialmente tudo parece normal e que o leitor identifica sua própria realidade. A construção do mundo deve estar destinada a demonstrar que esse mundo fictício pareça o real, funcionando com as mesmas regras para, em seguida, subvertê-las. Roas dá importância a presença do medo nesse tipo de literatura, pois, segundo ele, o medo nos permite distinguir perfeitamente a literatura fantástica da maravilhosa, ao

provocar em seu desfecho a morte, a loucura ou a condenação do protagonista (ROAS, 2014, p. 61). Entretanto, ao falar sobre esses elementos o autor está citando o fantástico produzido em território europeu no século XIX ou as obras que simulem aquelas características. Vale ressaltar que, nesse ponto, seus caracterizadores não divergem muito dos procedimentos elencados por Ceserani (2006).

Depois de pontuar sobre o fantástico do século XIX, o autor passa a explorar o neofantástico produzido em território hispano-americano. O crítico espanhol indica, ao tomar Borges como exemplo, que este autor demonstra um mundo coerente em que acreditamos viver, governado pela razão e por categorias imutáveis, mas que não é real. A realidade seria incompreensível para a inteligência humana, sendo apenas uma construção fictícia, uma simples invenção (ROAS, 2014, p 68-69).

O crítico espanhol conclui que

[...] se a literatura fantástica do século XIX nos alertava para a possibilidade de a realidade ultrapassar o conhecimento racional, Borges vai um passo além ao formular que o mundo coerente em que acreditamos viver é puro artifício, irreal. E isso, a meu ver, [...] produz inquietude e espanto no leitor. (ROAS, 2014, p.72-73).

Dessa forma, Roas indica que o neofantástico representa uma nova fase do fantástico, a evolução natural do gênero em função de uma noção diferente do homem e do mundo, sendo esse problema a concepção de mundo como a pura irrealidade, derivada do ideário dos escritores românticos sobre a dificuldade de explicar racionalmente o mundo (ROAS, 2014). Para ele, o que o fantástico tradicional do século XIX e o neofantástico hispano-americano do século XX têm em comum é o fato de que ambos querem produzir a incerteza mediante aquilo que chamamos de realidade, sugerindo uma contradição entre o que consideramos como natural e sobrenatural.

Jaime Alazraki, no ensaio “¿Qué es lo Neofantástico?”, incluído na antologia *Teorías de lo Fantástico* (2001) organizada por David Roas, o crítico argentino Jaime Alazraki (1934) apresenta uma abordagem do fantástico contemporâneo, que ele denomina neofantástico. A partir da análise de contos e ensaios dos escritores argentinos Julio Cortázar (1914-1984) e Jorge Luis Borges (1899-1986), empreendida ao longo de muitos anos de estudo, apresentada em diversas obras teóricas e sintetizada no ensaio em questão, Alazraki propõe a caracterização dessa nova forma do fantástico que guarda relações muito estreitas com o fantástico tradicional sem, contudo, aderir aos temas ou estrutura narrativa vistas como típicas do gênero. O crítico argentino deixa claro que o neofantástico não se preocupa em nos

aterrorizar como o fantástico tradicional, não se preocupa em explicar o fenômeno muito menos seu sentido claro. Segundo ele, tais narrativas produzem uma inquietude,

[...] pela natureza inusitada das situações narradas, mas sua intenção é bem diferente. São, em sua maioria, metáforas que procuram exprimir vislumbres, entrevisões ou interstícios de desrazão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão na contramão do sistema conceitual ou científico com o qual lidamos diariamente.¹⁰ (ALAZRAKI, 2001, p. 277, tradução nossa).

Assim, a concepção de neofantástico dada por ele se distancia de aspectos textuais (como uso de primeira pessoa, o pretérito perfeito ou o uso modalizante), se concentrando mais em negar as normas e leis que regulam a realidade através das metáforas criadas no texto, correspondendo à visão e à descrição desses buracos em nossa percepção causal da realidade. Como já dito, Roas (2014, p. 71) discorda dessa definição dada por Alazraki ao neofantástico, informando que esse gênero representa uma nova etapa na evolução do fantástico, nos direcionando a uma ideia de mundo como pura irreabilidade. Nesse momento, ambos os autores se distanciam de escritores europeus como exemplo e passam a utilizar como *corpora* textos de autores latino-americanos, em especial, Borges e Cortázar.

Alazraki indica que o neofantástico possui três características. A primeira indica que esse tipo de relato observa a realidade como uma máscara que oculta uma segunda realidade, possuindo um caráter metafórico. O caráter desses textos é a segunda característica, uma “linguagem segunda”, a única forma de aludir a essa segunda realidade, na qual acreditam autores como Borges e Cortázar. Há a suspeita de que exista algo oculto, que não se enxerga com clareza e que acaba se manifestando no meio das atividades cotidianas, sem aviso e sem explicação, e o texto literário mimetiza essa condição de alheamento. Quando o leitor e o personagem se veem diante desse fato oculto, discretamente revelado na narrativa, gera-se neles a perplexidade e inquietação, pois não sabem ao certo como lidar com o novo dado que vem revelar algo impactante do modo mais sutil. É nesse cenário que se originam, segundo Alazraki, a perplexidade e a inquietação. Por fim, a última característica seria o *modus operandi*, funcionando no texto neofantástico desde o começo, pois se conta com a aceitação de um fato sobrenatural que é incorporado ao cenário que vai sendo construído na narrativa, a partir das primeiras linhas do texto. Esta é, pois, a grande diferença entre a narrativa

¹⁰ No original: por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son, en sumayor parte, metáforas que buscam expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construídas por larazón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario. (ALAZRAKI, 2001, p. 277).

neofantástica e a narrativa fantástica tradicional: o texto neofantástico não quer se representar um simulacro de realidade que possa ser destruído pela irrupção abrupta de um fato sobrenatural. Muitas vezes, ele parte do fato sobrenatural e o vai tornando aceitável, uma vez que está fortemente imbricado na tessitura dos eventos referidos.

Vale salientar que, na atualidade, vários tipos de narrativa fantástica coexistem: se, por um lado, temos escritores com Cortázar e Borges que escrevem textos neofantásticos, por outro, temos escritores como Shirley Jackson, com produções em que há uma ambiguidade forte sobre haver na narrativa um evento verdadeiramente sobrenatural e, ainda há aqueles, como Stephen King, que apresentam uma trama em que, se passando em um mundo parecido com o nosso, temos um verdadeiro evento sobrenatural.

Tudo isso se faz necessário para que possamos perceber como a escrita fantástica não está estagnada em sua expressão ou é única. Muito pelo contrário: tal tipo de narrativa pode se manifestar de formas diversas, com os mais diversificados autores, principalmente quando consideramos o tempo e a cultura em que cada autor está inserido e do qual escreve. Muitas vezes, um mesmo autor pode escrever dentro de estilos diversos do fantástico.

Nesse aspecto, convém salientar que o percurso teórico é importante para entendermos como cada estudioso observou o conceito, deu continuidade aos estudos na crítica literária e os usos dados ao fantástico na literatura. Charles Nodier (2005) preocupou-se em dissertar sobre como o sobrenatural sempre foi usado como material literário e em como tal artifício foi refinado por diversos autores até o uso do fantástico. Dando continuidade aos estudos, Louis Vax (1974) trata de conceituar o fantástico a partir de suas diferenças com os outros gêneros com o qual ele compartilha o uso do sobrenatural, como o conto folclórico, o conto de fadas entre outros; bem como indicar os temas mais comuns do fantástico a partir do personagem: o vampiro, o lobisomem, a bruxa etc.

E, dentre todos, destacar o postulado de Todorov (1975) como de fundamental importância. Tal estudo tornou-se a pedra basilar do fantástico. O autor destacou o uso do sobrenatural na literatura, retomou diversos estudos anteriores, criou uma definição para o fantástico, que foi ampliada por inúmeros autores posteriores, bem como indicou um marco temporal para o surgimento desse tipo de literatura, indicando o fantástico como um gênero literário. Todorov (1975) também indicou as características desse gênero, assim como seus gêneros irmãos, o maravilhoso e o estranho, além de agrupar os diversos temas do fantástico em apenas dois (os temas do eu e do tu), com uma pequena leitura psicanalítica para o fantástico.

Questionando a teoria postulada por Todorov (1975), Irène Bessièrè (2012) é contrária a ideia do fantástico como gênero e concentra na lógica da narrativa. Para ela, o fantástico não contradiz as leis literárias, mas as torna irrealistas, pois apresentaria uma razão paradoxal especificada pela justaposição e contradição de vários verossímeis. A autora indica que essa modalidade narrativa é intrinsecamente paradoxal, fruto de uma forma mista do caso e da adivinha e colocando os indivíduos reféns das normas da estranheza e no domínio das incertezas.

O pioneirismo do trabalho de Bellemin-nöel (2001) reside em seu foco psicanalítico sobre a literatura fantástica. Retomando a parte do estudo de Todorov (1975) que disserta sobre a relação entre o fantástico e a psicanálise ao falar sobre os temas do fantástico, o crítico francês se foca na obra de Théophile Gautier para criar uma relação mais aprofundada entre o discurso do fantástico e a psicanálise. Para isso, o autor indica os procedimentos estruturais usados pelo fantástico de Gautier com a finalidade de criar uma relação entre um conjunto de obras específicas e o fantástico em geral.

Furtado (1980) retoma a teoria todoroviana, inclusive a ideia do fantástico como um gênero literário. O autor inova também ao introduzir um conceito novo, o metaempírico, que seria o elemento que causa estranheza no fantástico, pois ele seria incompreendido naquela época, por isso, tomado como sobrenatural. Além disso, ele amplia os gêneros vizinhos ao fantástico e indica os elementos estruturais que criam a fantasticidade no interior da narrativa.

A rápida introdução que Calvino (2004) faz à seleção de textos que escolheu para o livro *Contos Fantásticos do século XIX* também tem sua importância: além de pontuar sobre a presença da literatura fantástica em diversos países, também expõe a dupla influência que a cultura literária francesa exerceu sobre o conto fantástico. O autor também disserta sobre como essa modalidade literária se desenvolve em dois tipos distintos no decorrer do século analisado: na primeira metade, os escritores teciam seus textos com uma erupção explícita do sobrenatural na narrativa. Em contrapartida, quanto mais próximos do fim do século nós chegamos, mais o sobrenatural se torna implícito e sugerido nos textos fantásticos, abrindo possibilidades de interpretação mais psicológicas a esse tipo de texto.

Rosemary Jackson, em sua obra *Fantasy: the literature of subversion (1981)*, toma como uma modalidade literária o fantástico. O trabalho da autora se concentra em explicitar o papel desempenhado pelo fantástico literário na cultura, bem como explicar a forma com o qual a maior parte dos críticos lançou observações sobre esse tipo de literatura. Ao fazer isso, a autora retoma as leituras freudianas feitas pela crítica francesa e, em seguida, indica a relação existente entre o fantástico e a ordem social e a manutenção do status quo, observando

essa modalidade literária como uma força contracultural subversiva. Para ela, esse tipo de narrativa irrompe das zonas mais obscuras da psique do ser humano para questionar os padrões da cultura patriarcal hegemônica.

A obra do italiano Ceserani (2006) é explícita ao se contrapor a teoria todoroviana do fantástico como um gênero, indicando esse tipo de texto como uma modalidade literária, que englobaria uma diversidade de textos, como a fantasia, a ficção científica etc. A importância de tal obra é notória, pois o autor detalha quais os procedimentos narrativos e retóricos, que ele observa nos aspectos textuais, são utilizados pelo modo fantástico e quais temas são os mais abordados por essa modalidade narrativa.

O livro de Roas (2014) publicado no Brasil indica que se faz necessário que o sobrenatural entre em conflito com o contexto em que os fatos acontecem (a realidade intratextual) para que o fantástico ocorra em uma narrativa. Neste aspecto, Roas toma o fantástico como um gênero literário. O crítico espanhol pontua a diferença entre o discurso produzido pela narrativa fantástica e aquele proferido pelo realismo maravilhoso: este propõe uma coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso; enquanto o primeiro gera um conflito entre o sobrenatural e o real. O autor não deixa de indicar que o elemento sociocultural é importante, pois ele é o indicador de realidade do leitor.

Alazraki (2001) também é um ensaio de grande importância dentro dos estudos do fantástico, pois o autor se distancia do fantástico europeu e americano do século XIX. Assim, ele passa a explicar sobre os elementos que caracterizariam o fantástico produzido principalmente na América Latina, depois nomeado como Neofantástico, e que apresenta como expoente autores como Julio Cortázar (1914-1984) e Jorge Luis Borges (1899-1986). O Neofantástico é um herdeiro do fantástico do século XIX, mas que guarda características próprias e não busca aterrorizar o leitor, como muitas obras do fantástico fizeram anteriormente. A inovação do trabalho de Alazraki se dá em indicar os elementos que criam esse particular fantástico latino-americano.

Entendemos que cada um dos teóricos e críticos vistos anteriormente foram importantes com seus estudos literários sobre o fantástico, pois cada um deles focou em um aspecto e ajudou a elucidar mais sobre o fantástico, seja demonstrando sua estruturação e indicando como se cria o efeito fantástico na narrativa, seja demonstrando os usos sociais do fantástico, ou ainda como o fantástico pode ser usado para se entender a psique humana se revela.

Salientamos também que, em nosso trabalho, após as diversas leituras teóricas realizadas e expostas, escolhemos observar o fantástico como um modo particular de literatura e, no caso dos contos específicos, como gênero literário. Dessa forma, nosso percurso interpretativo se pautará majoritariamente no trabalho postulado pelo estudioso italiano Remo Ceserani (2006), para vermos as características generalistas, ao passo que apontaremos as características mais específicas dos contos a partir da leitura dos trabalhos de Furtado (1980) e Furtado (2018). É sob esse olhar que a contística da autora cearense Natércia Campos será analisada nos próximos capítulos.

2 O FANTÁSTICO NA LITERATURA BRASILEIRA: O CASO DO CEARÁ

2.1 A LITERATURA FANTÁSTICA NO BRASIL: UM BREVE PERCURSO

O século XIX é importante para o desenvolvimento da literatura fantástica. A nível internacional, a literatura fantástica, já mostra suas raízes no dentro da literatura gótica do final do século XVIII, como indica Furtado (2018), ganhando suas formas mais definidas com o movimento literário denominado de Romantismo.

Esse mesmo século também é igualmente importante para a literatura brasileira, pois em nosso país, esse período é o momento de nossa consolidação literária através exatamente do Romantismo, que buscou criar em nossa literatura a ideia de uma identidade que fosse genuinamente brasileira. No século XIX, é declarada a independência do nosso país e os primeiros românticos brasileiros começam a ganhar relevo. Dentro desse movimento, o autor que mais se destaca para a crítica especializada ao apresentar textos que podem ser caracterizados como fantásticos, como indicam Matangrano e Tavares (2019), é precisamente Álvares de Azevedo, com seu livro *Noite na Taverna*, obra lançada em 1955. E, apesar de ser bastante citado, esse autor não é o primeiro, muito menos o único escritor que tem textos na seara do do fantástico.

Matangrano e Tavares (2019) indicam que talvez a primeira narrativa de cunho fantástico em nosso país deva ser creditada a Justiniano José da Rocha (1816-1863), também um escritor romântico. Seu conto chamado “Um sonho” foi publicado em 1838 no jornal *O Cronista* e traz a história de Maria e sua neta Teodora, que desconhecia suas origens. No leito de morte, sua avó conta as circunstâncias do nascimento da moça: Tereza, a mãe de Teodora, fugiu de casa para levar uma vida de excessos e devassidão. Pouco antes de sua morte, a jovem reencontra Maria e entrega a pequena filha à avó. Os anos passam, Teodora, assim como sua mãe, se deixa corromper. Caindo de tuberculose, é tomada pelo remorso. Então, o fantasma de Tereza aparece à filha moribunda e diz-lhe que como a jovem não seguiu os conselhos de Maria, a avó, e seguiu o exemplo da mãe, se juntará à mãe em três dias no inferno. A moça acorda assustada tomando o que se passou como um sonho ruim. Entretanto, passados os três dias, Teodora morre. Fica, portanto, a dúvida de que tudo foi realmente um sonho ou, se de fato, o fantasma da mãe visitou a jovem doente.

Os próximos escritores do fantástico no Brasil são os românticos mais conhecidos. O primeiro, nessa linha, é Álvares de Azevedo, no capítulo “Solfieri”, se apresentando como uma narrativa encaixada¹¹ de *Noite na Taverna*, publicada postumamente em 1855. *Macário*,

¹¹ Todorov (2013) explica que a narrativa encaixada é um recurso literário em um personagem da história contada introduz uma nova narrativa dentro da história, tornando-se o narrador da nova história contada. O

peça escrita pelo mesmo autor em 1852, em que, em uma noite, o personagem-título se encontra com um homem em uma taverna. Mais tarde, o homem é revelado como o diabo, partilhando a mesma atmosfera do fantástico. O segundo é Luís Nicolau Fagundes Varela com contos escritos em 1860, reunidos recentemente no volume *As Ruínas da Glória: Contos Fantásticos e Outros Escritos*, da Editora Bira Câmara. Desse conjunto, destacam-se “Ruínas da Glória”, narrativa com viés gótico; “A Guarida de Pedra” e “As Bruxas”, sendo esta última uma narrativa que traz a bruxaria - um tema caro proveniente do imaginário da Idade Média - com aspectos do orientalismo.

Matangrano e Tavares (2019), tomando o fantástico agora como modo¹² - o que o faz englobar narrativas mais diversas provenientes de dentro da área da Fantasia e da Ficção Científica, por exemplo -, citam o conto “O Fim do Mundo”, lançado em 1857, e *A Luneta Mágica*, de 1869, lançados por Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882). O cearense Franklin Távora (1842-1888) também apresenta contos voltados com uma temática ligada ao fantástico na obra *Trindade Maldita*, lançada em 1861. Entretanto, como indica Paula Júnior (2003), esse autor não é classificado como representante da literatura cearense, pois, segundo o mesmo e a crítica cearense (Azevedo, 1976), Franklin Távora além de se mudar muito cedo para Pernambuco, toma esse estado como o foco de sua produção artística. Outro célebre romântico, Bernardo Guimarães (1825-1884), escreveu a obra de cunho fantástico *A Ilha Maldita* (1879), além do conto “Dança dos Ossos”, inserido no livro *Lendas e Romances* (1871), e o poema “Orgia dos Duendes”.

Matangrano e Tavares (2019) pontuam que além do fantástico, uma das marcas presentes em quase todas essas produções é a temática da noite. Cabe aqui salientar que o estudioso italiano Ceserani (2006) indica a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo como uma ambientação preferida pelo fantástico. O autor alude à Ursula K. Le Guin, uma escritora estadunidense de livros que se encaixam no fantástico enquanto modo, que discorre sobre a escuridão e a noite serem a linguagem do inconsciente, enquanto que a luz e o dia são a linguagem da racionalidade. Nesse ponto, vale lembrar também a indicação

exemplo mais usual desse tipo de narrativa é *As mil e uma noites*, mas textos como *O Decameron*, de Giovanni Boccaccio; *Contos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer; e *O Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki, são narrativas conhecidas que utilizam o mesmo artifício narrativo do milenar texto indiano.

¹² Como indica em detalhes Gama-Khalil (2013) em um artigo, o fantástico pode ser encarado como gênero ou modo. Alguns estudiosos, como Todorov (1975) e Furtado (1980), vêem a Literatura fantástica como um gênero, enfatizando as diferenças entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho. Outros teóricos, como Bessièrre (2012) e Ceserani (2006), analisam o fantástico literário como um modo, observando suas similitudes, o que tornaria o maravilhoso, a fantasia, o conto de fadas, o estranho, a ficção científica etc como sub-gêneros do fantástico-modo.

de Jackson (2001) de que o fantástico serve exatamente para trazer à tona os aspectos do inconsciente e do irracional da nossa sociedade.

E, ainda que o fantástico esteja presente na literatura brasileira possivelmente desde 1938, ela pouco figura nos livros teóricos, sofrendo um apagamento. Isso se dá, segundo França e Nestarez (2022), por três motivos: primeiro, a crítica e a historiografia brasileiras privilegiaram obras realistas que versassem sobre questões sociais e a construção de uma identidade brasileira. O segundo fato pode estar ligado a uma inexistência de uma sistemática nacional: o fantástico cresceu à margem das estéticas literárias vigentes, com poucos autores que se especializaram em escrever apenas esse tipo de literatura. Por isso, também, frequentemente Álvares de Azevedo é o autor mais citado nos livros: ele foi um autor que representou uma estética literária e escreveu com certa frequência textos que podem ser lidos como fantásticos. A terceira causa seria o pouco interesse da crítica especializada em estudar obras de apelo popular.

Por isso, também, é difícil definir indubitavelmente qual a primeira obra fantástica escrita no Brasil: cotidianamente novos pesquisadores têm redescoberto textos fantásticos escritos por diversos autores brasileiros, mas que foram esquecidos pela crítica, assim, ampliando a linha do tempo sobre a escrita do fantástico em nosso país.

2.3 A PRODUÇÃO DO FANTÁSTICO NA LITERATURA CEARENSE

A literatura cearense tem estreita relação com agremiações literárias. O marco inicial da literatura na Terra da Luz é, conforme Azevedo (1976), o grupo de poetas com um viés neoclássico chamado de Oiteiros. Esse clube, do qual faziam parte José Pacheco Espinosa, Antônio de Castro e Silva e Pedro José da Costa Barros, surgiu por volta de 1813 e 1814, e se organizava em torno do Governador coronel Manuel Inácio de Sampaio, em sessões palacianas. Tal associação, embrião da produção literária no Ceará, não apresentou obras que trabalhassem com o fantástico na literatura.

Em uma sequência, o romantismo literário tem seu marco histórico na literatura cearense em 1856, com o livro *Prelúdios Poéticos*, de Juvenal Galeno. Assim como o fantástico nacional vai florescer à margem da literatura romântica nacional, o mesmo se dará aqui. *Cenas Populares*, livro de Juvenal Galeno publicado em 1871, é o primeiro livro de contos cearense. (AZEVEDO, 1976). Conforme indica Sampaio:

[...]o primeiro conto fantástico de que se tem registro foi escrito por Juvenal Galeno. “Senhor das Caças” tem a mesma estrutura das narrativas de Álvares de Azevedo em Noite na Taverna: enquanto trabalham com a mandioca, num serão na farinha, os

sertanejos contam histórias de caiporas, aventuras de caçadas e encantamentos. São histórias dentro de uma história. (SAMPAIO, 2011, p.10).

O referido texto é narrado em terceira pessoa, com uma linguagem regional. A narrativa se passa durante uma noite de farinhada, em que, para se entreterem, são contadas pelos participantes diversas histórias. João Marreca, então, narra seu encontro com Caipora. O personagem Manoel logo chama Gonçalo, seu tio, para que ele narre seu encontro com a criatura. Manoel indica que o caso do tio era medonho, capaz de “estatalar” o homem mais corajoso. Gonçalo conta que, em uma sexta-feira - um dia tomado como ruim pela credence popular, pois foi nesse dia que Jesus foi morto -, em uma caçada, Gonçalo encontra o Caipora, descrito como na cultura popular: um menino de cor escura, com cabelos duros como os de um porco, olhos que parecem brasas e dentes alvos e afiados como os de um macaco guariba, montado em um caititu. A criatura afirma ser o senhor das caças daquele local e pede tributo ao então jovem caçador, que não tem o fumo para a criatura. Dessa forma, o Caipora faz um trato com o jovem Gonçalo, ordenando que o mesmo volte no dia seguinte com o tributo para pagar ao ser. Quitando sua promessa, Gonçalo conquista a amizade do Caipora que, mais tarde, mostra ao jovem caçador a Lagoa Encantada, um local onde poderia encontrar uma quantia de ouro, desde que seguisse algumas condições. Ouvindo a canção das mãe-d’águas, o homem se deixa seduzir pela ambição, que faz com que magicamente o ouro suma de sua frente. Saindo do local, ele tenta demarcar o caminho de diversas formas, sendo sempre desfeitas de forma mágica. Por fim, sabendo que violou seus juramentos com Caipora, o agora velho homem conta que não caça mais no território do ser, pois sabe que tal criatura irá matá-lo. Assim, Juvenal Galeno articula elementos da cultura popular que era coletada na época, transformando-os em matéria literária, a partir da articulação de diversos elementos. Dos procedimentos usados pelo fantástico, temos a narrativa encaixada dentro da narrativa, o encontro com o ser sobrenatural (nessa história, o Caipora, a mãe-d’água, fadas), criando um ambiente fantástico (a Lagoa Encantada) que atija no personagem a ambição que o faz perder as riquezas e quebrar a promessa feita. Os elementos do folclore brasileiro são postos aqui de forma diversa: alguns são feios, outros dotados de uma beleza exuberante, mas todos eles são mortais ao homem. No Ceará, sua narrativa será a primeira a criar o fantástico-maravilhoso, tal como postulado por Todorov (1975), a partir dos elementos folclóricos brasileiros. Cabe salientar que Natércia Campos também se utilizará da cultura popular cearense para criar o efeito fantástico em suas narrativas.

Depois dos Oiteiros organizados em torno do Governador Sampaio, outras agremiações literárias se formaram em Fortaleza, inspiradas principalmente pela

efervescência cultural do francesismo: fundaram-se então a Academia Francesa (1873-1875) e o Clube Literário (1886-1887). Desta última agremiação, destaca-se Oliveira Paiva como o segundo autor com produções literárias que adentram a seara do fantástico na literatura cearense. Paula Júnior (2003) indica os contos “De preto e de vermelho”, “A melhor cartada” e “Ao cair da tarde” como textos ligados ao fantástico. Por outro lado, tanto Paula Júnior (2003) quanto Azevedo (1982) destacam o texto lançado em 1887 e publicado no órgão *A Quinzena*, “O ar do vento, ave-maria!” como o melhor conto fantástico do autor.

A narrativa se passa à noite, em uma mata, em que um caçador se encontra deitado numa rede, armado, à espera de sua presa. De repente, o personagem é surpreendido por um tipo de visão assustadora, justificada pelos barulhos aterrorizantes que o ser estranho provoca dentro do mato à sua frente. “Burra sem cabeça!” cochichou para si mesmo, para depois, atirar em tal ser. Em seguida, ele corre para verificar o que era, e encontra uma cabeça de mulher que lhe faz horríveis caretas. Assustado, o personagem abandona a cabeça e foge em desabalada carreira deixando o estranho objeto fora do lugar. No dia seguinte, fica sabendo através de boatos que uma jovem, ao qual todos conheciam como amante do padre do vilarejo, passou a noite com uma série de distúrbios e amanheceu com o pescoço “um pouco torto”, pois havia pegado “ar do vento”. Na cultura popular, as pessoas que pegam o “ar do vento da madrugada” ficariam sob uma paralisia. Cascudo (2001) e Cascudo (2002) aponta a relação do concubinato do padre e a transformação da mulher em um ser monstruoso, parte do enredo dessa história, como uma lenda do folclore, sendo chamada também popularmente como mula-sem-cabeça, burrinha ou burrinha de padre. Mais uma vez, os elementos folclóricos brasileiros foram utilizados para criar o fantástico na narrativa.

O poeta Lopes Filho - João Lopes de Abreu Lage - é o próximo autor a escrever um conto fantástico. Nascido em Fortaleza, em 1968, e falecido em 1900 na mesma cidade, o autor foi um dos fundadores da Padaria Espiritual, em 1892, movimento que trouxe o Simbolismo ao Ceará. Sob o pseudônimo de Anatólio Gerval, escreveu principalmente na primeira fase do jornal da agremiação, chamado de *O Pão*. Em 1982, Lopes Filho escreveu o conto “O Dia Aziago”. A história narrada em terceira pessoa fala sobre o pescador Izidro Mangue, que resolve ir pescar em uma sexta-feira. Ao ir ao mar, Izidro tem boa pescaria, mas, a meia légua de retornar à terra firme, começa a ser perseguido por um peixe descrito como monstruoso, que teria “um olhar de fogo de verdadeiro demônio”, tomado pelo pescador como uma encarnação do diabo. Salva-se por jogar primeiramente todos os peixes pescados e, em seguida, uma cabaça que sua mulher lhe dera com mantimentos. O animal monstruoso persegue a cabaça, enquanto o pescador aproveita para fugir para terra firme, onde

compartilha com a mulher a história, que concorda com o marido de que o peixe era o próprio diabo. Ainda que retrate o diabo, o autor não se baseou em nenhum elemento folclórico ligado a este ser, visto que dos animais característicos em que o diabo se transforma não figura o peixe. O caractere folclórico posto neste texto é a sexta-feira, dia considerado ruim por questão da religiosidade popular conforme indica Cascudo (2002), muito provavelmente por ser o dia em Jesus Cristo foi crucificado e morreu.

Cronologicamente, o próximo texto aparece em 1895, de autoria de José Pedro Soares Bulcão, mais conhecido por sua obra poética. Nascido em São João de Uruburetama, Ceará, em 1873, e falecendo em Fortaleza, Ceará, em 1942, o autor foi jornalista e duas vezes deputado federal. Pertenceu ao Centro Literário e a Academia Cearense de Letras, sendo membro do Instituto do Ceará, onde se dedicou aos estudos de História, no campo da Genealogia. O pequeno conto “A Cruz das Almas” narra a história de uma gruta no Mundaú, cuja entrada é marcada por uma cruz feita de aroeira. O local foi palco de vários assassinatos perpetrados por José Gabriel, em busca de vingança contra determinada família, depositando lá os corpos dos assassinados. O próprio assassino colocou a cruz no local, marcando-a com o nome do primeiro assassinado. É dito que os assassinados por José Gabriel assombram o local. Soares Bulcão foi o primeiro autor cearense a utilizar o fantasma - um ser que está presente em todas as culturas - como elemento que irrompe o fantástico na narrativa. Mais à frente, veremos como tal criatura será bastante utilizada como motivo por diversos autores cearenses. Veremos também que Natércia Campos utiliza muito da figura do fantasma, na maior parte das vezes em intercessão com a cultura religiosa popular.

O escritor Rodolfo Teófilo, nascido em Salvador, na Bahia, mas residiu em Fortaleza desde os 45 dias de nascido, é o próximo autor com textos nessa categoria. Ainda que suas obras tenham um viés cientificista, como aponta Azevedo (1976), dentro dela há textos relacionados ao fantástico. Enquanto Azevedo (1976) considera a novela *Violação*, de 1899, como um trabalho que “pretende estudar cientificamente um caso de necrofilia”, Paula Júnior (2003) vê tal texto como pertencente ao estranho todoroviano. A história gira em torno de um rapaz que luta contra um surto de *colera morbus* que assola a cidade em que ele vive. Depois da família do jovem perecer, ele mesmo apresenta sinais da doença e perde os sinais vitais. Depois de um tempo, acorda e percebe o mundo ao redor, ainda que não consiga emitir os sinais de vida. Seu corpo deve ser levado para o cemitério. Os dois fugitivos da cadeia, designados para levar o corpo, aproveitam a situação para roubar os pertences dos cadáveres. Em seguida, o jovem sente cair sobre ele o corpo de sua bela noiva, que também pereceu da doença. Os dois fugitivos, achando a jovem falecida muito atraente, estupram-na diante dos

olhos do rapaz que, em seu estado inerte, nada pode fazer. Horas depois, o rapaz sente as forças voltarem ao seu corpo e parte atrás dos dois fugitivos em busca da vingança. Encontra-os mortos pela doença ao lado do corpo de sua falecida noiva e ele, então, vinga-se, pisando violentamente no rosto de cada um. Paula Júnior (2003, p. 80) afirma que tudo que acontece ao rapaz “[...] dá a narrativa atributos de ordem supernatural ou extramundana, ao menos até o ponto em que se pode compreender todo o Evento sob a ótica da própria ciência a partir dos efeitos da doença, dos desmaios e até da catalepsia.”

E, se a novela *Violação* permite uma leitura na área do Estranho todoroviano, o romance *O Reino de Kiato*, de 1922, está inserido na área da ficção científica. O enredo do livro conta sobre a chegada do cientista norte-americano John King Paterson no reino de Kiato, um local que aboliu o álcool, o fumo e a sífilis. Lá, homens e mulheres têm mais de dois metros de altura, e a sociedade passou por um processo de purgação, que incluiu a eutanásia e punições severas a quem fabricasse álcool e fumo. Sobre o referido romance, Causo indica que

[...] a obra de Teophilo tem o mesmo caráter didático, quase ao ponto de cartilha, e o objetivo de admoestar o leitor contra a alimentação exagerada, o uso de espartilho, os cosméticos e tinturas de cabelo, as atitudes pouco cívicas, o coquetismo, as aspirações de independência da mulher. (CAUSO, 2003, p. 153).

Causo (2003) também acentua os caracteres científicistas da obra de Rodolfo Teófilo, que era um farmacêutico sanitarista que realizou na cidade de Fortaleza campanhas de vacinação contra a varíola, durante uma das mais mortais epidemias dessa doença, a partir de 1900. Assim, o crítico indica que a obra de Teófilo tem em seu romance uma sociedade higienizada socialmente, benévola e positiva, envolvido em um autoritarismo radical. De toda forma, a obra mostra-se como única e pioneira na literatura cearense mediante a escolha do tema e por pertencer a uma área do fantástico pouco trabalhada à época por escritores brasileiros.

E se a utopia de Rodolfo Teófilo só foi escrita em 1922, antes dela, um romance fantástico inovador apareceu na literatura cearense. Escrito por Emília Freitas em 1899, o romance *A Rainha do Ignoto* conta-nos sobre a chegada de Edmundo, jovem bacharel em Direito, ao povoado de Passagem das Pedras, na cidade de Aracati, no Ceará. Ele vai para tal lugar a fim de descansar da vida social na cidade e resolver negócios da família. Entretanto, lá, ele toma conhecimento da figura de Funesta - também chamada de a fada do Areré -, uma enigmática mulher que navega pelas águas do Rio Jaguaribe. A população local tem uma visão diversificada sobre a personagem: em dado momento é tida como um demônio, em

outros como fada ou até mesmo uma bruxa. Mais tarde, Edmundo descobre que Funesta é um dos diferentes disfarces da Rainha do Ignoto, a regente do reino secreto de mulheres - a Ilha do Nevoeiro -, que foi isolada do resto do mundo pelos poderes psíquicos de sua rainha. Assim, o romance se mostra como uma utopia feminista. Matangrano e Tavares apontam que

Sem ser exatamente simbolista, o romance se aproxima desta estética por trazer a atmosfera mística, sugestiva, misteriosa e transcendentalista cara aos autores do movimento. Além disso, o romance explora temas próprios do esoterismo, como a hipnose, e do espiritismo kardecista, correntes espiritualistas muito em voga na época e cultivadas no imaginário finissecular, sobretudo naquele ligado às vertentes do fantástico. (MATANGRANO e TAVARES, 2019, p.48).

Apesar da obra de Emília Freitas tratar de temas bastante inéditos, o livro teve poucas edições: a primeira em 1899, a segunda em 1980 e a terceira em 2003, como novas edições saindo por diversas editoras a partir de 2020. Como aponta Silva (2020, p. 11), em sua primeira edição, a obra “foi objeto de escassas notas sobre sua publicação nos jornais e outros periódicos do século XIX para o século XX, fomentando também pouca fortuna crítica sobre a obra até as décadas finais do século XX.” Sânzio de Azevedo, ainda na atualidade o referencial nos estudos e críticas sobre a produção artística literária produzida no Ceará, em seus livros *Literatura Cearense*, de 1976, e *Aspectos da Literatura Cearense*, de 1982, não faz nenhuma referência à obra da autora. Em sua segunda edição do ano de 1987, *A Rainha do Ignoto* recebeu um olhar crítico por Otacílio Colares no terceiro e quinto volumes da obra *Lembrados e Esquecidos: ensaios sobre literatura cearense*. Além de sua vinculação à literatura fantástica praticada em nosso país nas últimas décadas do século XIX e nos primeiros anos do século XX, o apagamento da autora se dá, conforme indica Silva, porque

Em primeiro lugar, o processo de marginalização da mulher na sociedade brasileira de fins do século XIX em alinhamento com a própria situação do ser feminino dentro da tradição ocidental. Em segundo lugar, o posicionamento de Emília Freitas, refletidos em *A Rainha do Ignoto*, como abolicionista, republicana e espírita em um Brasil de cultura escravocrata, ainda influenciado pela hegemonia de poder da Igreja Católica, prejudicou sobremaneira a circulação da obra. (SILVA, 2020, p. 13).

Mais uma vez, cabe salientar que, apesar da obra de Emília Freitas tratar de temas bastante inéditos, o livro teve poucas edições: a primeira em 1899, a segunda em 1980 e a terceira em 2003, com novas edições saindo por diversas editoras a partir de 2020. É apenas nessa década que surgiram diversos trabalhos que estudam a obra.

A obra de Emília Freitas não foi a única esquecida pela crítica cearense. O médico e espírita Bezerra de Menezes escreveu o romance *A Casa Assombrada*. A obra foi publicada originalmente no *Jornal Reformador* e postumamente em livro em 1902, pela Federação Espírita Brasileira. Salgueiro (2011) indica que o “romance relata a história de um casal

apaixonado que vive seu amor além da vida, com o autor discorrendo de forma proficiente os aspectos geográficos e antropológicos dos sertões setentrionais.” Entretanto, há pouca fortuna crítica para o livro. Benevides (1976) lista a obra como um romance, e Salgueiro (2011) indica a obra como um romance fantástico. Os outros críticos cearenses esquecem até mesmo de citar a obra quando falam do desenvolvimento do romance no Ceará. Bem como Emília Freitas, o apagamento dessa obra do autor - que trata de um tema bastante conhecido da literatura fantástica - deve se dar por conta do aspecto religioso do autor, que trata o tema sob a ótica do Espiritismo.

Tomás Lopes¹³ também apresenta uma série de produções na seara do fantástico e que, muitas vezes, aparece em antologias do gênero, sendo elas: “A monja”, “Espectro”, “O Defunto” e “Vendetta”. Salgueiro (2011) apresenta o conto fantástico, para ele tido como inédito, “Capitão Maciel, 3ª companhia”. Segundo o autor, esse texto foi encontrado em um álbum de recortes pertencente ao professor e pesquisador de Literatura Cearense Sânzio de Azevedo, datado de março de 1908, publicado provavelmente na revista *Eu sei tudo*. Entretanto, esse mesmo conto figura no livro *História de vida e morte* (1904). Tematicamente, o texto é uma história de fantasmas, apresentando o procedimento da narrativa encaixada. No texto, depois de um jantar, um grupo se reúne em uma salinha de café para falar sobre casos estranhos e histórias de além-túmulo, na qual depois, as pessoas explicavam a história a partir da coincidência. José Rodrigues, então, se aproxima para falar que acreditava no além-túmulo e conta o fato ocorrido com ele e o irmão, Paulo. Alunos da Escola Militar do Ceará, ele e o irmão foram designados a se apresentarem no batalhão do Pará. Na noite anterior à saída de Fortaleza, a mãe dos rapazes lembra que o avô deles morreu e foi enterrado no cemitério Santa Isabel, em Belém. Ao chegarem à cidade de Belém, os jovens vão visitar o túmulo do avô. No dia seguinte, ele e o irmão passeiam à paisana pela cidade até a chegada da noite. Pegos de surpresa por uma chuva, os dois vagam pela cidade à procura de um abrigo até observarem um sobrado vazio. Ao se aproximarem do local, um homem idoso toma à frente dos jovens, perguntando se são os irmãos Rodrigues. Sem conhecer ninguém, eles ficam surpresos e tomam depois o homem por algum oficial. Pouco depois de responderem que são os irmãos Rodrigues, o sobrado atrás do homem tomba, levantando uma nuvem de poeira. O homem indica que procurem o Capitão Maciel, na 3ª companhia, no dia seguinte e afasta-se tomando a rua que dava no cemitério Santa Isabel. Os garotos percebem então que o homem

¹³ Tomás Pompeu Lopes Ferreira, nascido em Fortaleza, Ceará, em 1879 e falecido em Davos-Patz, na Suíça, em 1913, foi bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Seguiu carreira diplomática, primeiro viveu em Madri e depois na Suíça e foi autor da letra do Hino do Ceará, sendo poeta, romancista, cronista e contista.

era seu falecido avô. Após procurarem por uma semana o capitão Maciel, na 3ª companhia, descobrem que nunca existiu tal capitão na guarnição do Pará. Mais uma vez, a temática sobrenatural é criada a partir do fantasma, um dos motivos comuns no fantástico do Ceará. Cabe salientar que a relação parental entre o fantasma e o personagem também é vista no conto “O pagão”, de Natércia Campos, como veremos a seguir.

Gustavo Barroso¹⁴ tem o conto “Espectro” destacado por Azevedo (1976) no livro *Literatura Cearense* como um dos melhores contos fantásticos já escritos. A obra inicia-se com a descrição da paisagem de uma antiga casa senhorial, que pertencia ao padre Ferreira. Contrapondo-se diretamente à sua profissão religiosa, o homem era conhecido por sua riqueza e abundância, mas sobretudo por sua maldade. Não dava esmolas aos pobres, não considerava os escravos como seres humanos, castigando até mesmo aqueles que eram seus filhos. Sua morte se deu de forma simples: em uma ida a Quixeramobim, seu cavalo se assusta, atirando-se mata adentro em um barranco, com o cavaleiro e o cavalo sendo encontrados mortos pelo pajem. Conta-se que o caixão foi enterrado vazio, o corpo desaparecera, pois o próprio diabo o havia levado. Mais tarde, um homem chamado Bernardo afirmou ter visto um negro todo encourado na tarde do enterro, o próprio diabo. Dizia-se que na noite de sexta-feira, a alma do padre de batina, com a cabeça fendida e o cérebro saindo, aparecia no alpendre da casa para tocar o sino. Ainda que o conto tematize o fantasma, Azevedo (1974) indica que o enredo da narrativa seria uma história local ouvida por Barroso quando criança e que se referia a um Comendador de Fortaleza, que segundo o povo, havia enriquecido após fazer um pacto com o Diabo. Depois de sua morte, o Diabo teria aparecido em seu enterro como um vaqueiro com olhos faiscantes, com essa história transcrita por Cascudo (2002). Como indica Russel (2003), a ideia de um clérigo que faz um pacto com o Diabo é antiga: ela é proveniente da Anatólia, sendo escrita primeiro em grego no século VI e, depois, traduzida para o latim no século IX. O enredo do pacto diabólico se tornou a base para a lenda de Fausto, influenciando indiretamente a visão que se tinha sobre a bruxaria no Renascimento quando, depois, o tema do pacto diabólico se tornou popular na cultura europeia, se inscrevendo na literatura, cujo principal personagem ligado ao pacto é o doutor Fausto, que figura em livros escritos pelo poeta alemão Goethe e na obra de Christopher Marlowe.

¹⁴ Gustavo Dodt Barroso, o contista conhecido como Gustavo Barroso, nasceu em Fortaleza, Ceará, em 1888, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1959. Em 1910, concluiu o curso de Direito no Rio de Janeiro. Em 1914, voltou ao Ceará como Secretário do Interior e da Justiça, sendo também deputado federal. Foi membro da Academia Brasileira de Letras, sendo diretor da agremiação por duas vezes, sendo também diretor do Museu Histórico Nacional. Possui trabalhos nas áreas da História, Biografias, Lexicografia, literatura histórica. Sociologia e Folclore, por exemplo.

Herman Lima¹⁵, no seu livro de contos *Tigipió* (1924), apresenta um texto chamado “Sereias”. A história é sobre um pescador chamado Bento que busca na noiva o prazer sexual, considerado por ela como imoral aos noivos. Depois de ser repellido, o jovem vai ao mar pensando em sexo. Ao final da pescaria, pensa entrever a noiva sobre uma duna. Ouvindo a cantoria, o personagem observa chegar cada vez mais sereias em torno de seu barco. Elas tentam seduzi-lo ao mesmo tempo em que jogam plantas marítimas na embarcação do pescador. Ao perceber que seu barco afundaria, ele joga-se ao mar. Em seguida, as sereias juntam-se e tentam afogar o homem. O jovem nada para longe, com o conto terminando com ele vagando a esmo no mar. Divergindo da maior parte dos contistas anteriores, que irrompem o fantástico na narrativa a partir do encontro com um fantasma, Herman Lima inova na criação da atmosfera do fantástico ao usar a sereia, um ser tão comum a cultura popular brasileira, que foi assimilada diretamente da cultura europeia segundo Cascudo (2001, p. 630), que distingue o mito da sereia e o da mãe-d’água.

Edigar de Alencar¹⁶ escreveu o conto fantástico “Judas”, publicado na revista *Fanfarrá*, Ano I, nº3, em Fortaleza, conforme nos indica Salgueiro (2001). O texto narra a história de Zé Vicente, um homem que faz um boneco do apóstolo suicida Judas no sábado de Aleluia, sábado que antecede a Páscoa, na liturgia católica. Essa tradição remonta a Península Ibérica e, segundo nos indica Cascudo (2001), teria ligação com o sacrifício do homem de palha. No conto, depois de fazer o boneco, Zé se encontra com seu amigo Lucas, que o incube de cuidar da sua esposa, enquanto o homem viaja. Zé Vicente fica aflito, pois percebe que sente uma forte atração pela companheira do amigo que muito o havia ajudado. Num primeiro momento, tudo parece ser apenas uma ideia de Zé Vicente. Tomado pela dúvida de se deve ir ao encontro dela ou não, o protagonista vai ver a mulher, que o recebe esperando-o fora de casa. Ambos então cedem ao desejo. Mais tarde, Zé volta cheio de remorso para casa. Ao ver o boneco do Judas, percebe que ele sorri para Zé. Chuta o boneco, que cai de bruços. Ao olhar o Judas novamente, percebe-o sorrindo para ele. Por fim, dá o boneco para as crianças. Nesse conto, o boneco do Judas, por si só, representa o apóstolo traidor e se torna a lembrança da traição de Zé Vicente a Lucas. O fantástico aqui se instala da forma mais sutil: o boneco

¹⁵ Nascido em 1897, Fortaleza, Ceará e falecido em 1981, no Rio de Janeiro, Herman de Castro Lima publicou poucos livros. O autor Herman Lima iniciou os estudos com a mãe, terminando o curso primário em escola pública. Trabalhou com fotografia, trabalhou como auxiliar na estrada de rodagem de Aracati a Morada Nova. mais tarde, em Fortaleza, foi escriturário da Delegacia Fiscal, transferindo-se em 1922 para Salvador, na Bahia, onde mais tarde obteve diploma em Medicina. De 1933 a 1937 foi auxiliar da Presidência da República, depois indo para a Delegacia do Tesouro em Londres. Seu livro de contos *Tigipió* (1924), de onde aparece o conto “Sereias”, foi prêmio da Academia Brasileira de Letras em 1926.

¹⁶ O escritor cearense Edigar de Alencar nasceu em Fortaleza em 1901 e faleceu no Rio de Janeiro em 24 de abril de 1993. Foi crítico teatral e ensaísta com trabalhos sobre o carnaval. Como a maior parte dos escritores vistos até aqui, sua produção literária é na área da poesia.

sorri, lembrando a Zé Vicente de sua traição. Há aqui uma sutil ligação simbólica: Judas, o figura mais lembrada quando se fala em traição, por conta de nossa cultura cristã, reconhece ao sorrir o personagem Zé Vicente como um traidor. Edigar de Alencar, nessa escrita, diverge também da maior parte dos contistas - que preferem tematizar o fantasma - e toma um objeto da cultura cristã religiosa portuguesa, o Judas, como aquele elemento que instaura o fantástico na narrativa. Como veremos, Natércia Campos também se utiliza de elementos religiosos provenientes da cultura cristã portuguesa para criar o efeito fantástico em suas narrativas.

Pápi Júnior¹⁷ possui pelo menos dois contos dentro dessa modalidade literária: “Exorcismos” e “A Cruz-das-Malvas”, uma premiada história que se insere também na categoria de textos que tratam do fantástico sob a perspectiva do encontro com fantasmas. Esta última é uma narrativa sobre o doutor Gontran e Inácio Jambeiro, dois homens atravessando o sertão em uma noite escura, com direito a maus augúrios do pássaro urutau, chamado de mãe-da-lua, até se encontrarem defronte a cruz-das-malvas, a área é demarcada como a sepultura de João Caissara, um bandido. Ao passarem em frente da região, os dois homens são perseguidos pelo espírito do bandido. Mais à frente, outro personagem, Capitão Flores, relata que evita passar por aquele território à noite, pois também se deparou com o espírito que o acompanhou meia légua.

Martins Capistrano¹⁸ possui o conto fantástico “A Cigana”, pertencente ao livro *Nevrose*, de 1932. Nessa narrativa, uma cigana entra na casa da pobre noiva Heloísa Mendes, que tece seu enxoval. A mulher oferece à jovem a leitura de mão, ao que a noiva, em um primeiro momento, repele. Depois, com pena da cigana, que alega precisar do dinheiro para matar a fome, a moça cede ao convite da mulher. A cigana então passa a falar dos amores do passado da jovem. O moço loiro por quem ela se apaixonou não pode ficar com ela, pois a família dele não aceitava a jovem por ela ser pobre. Assim, eles tiveram de se separar, com Heloísa mudando de cidade. Tomado pelo remorso, mais tarde, o moço loiro se mata. A jovem fica perplexa com o fato de a cigana saber tanto do seu passado e se interessa por saber o futuro. A cigana profetiza que o futuro da moça não será o casamento, pois o espírito do jovem suicida impede o novo amor e a união de Heloísa, e fará com que o noivo dela morra

¹⁷ Sob o nome artístico de Pápi Júnior, Antônio Pápi Júnior, nascido no Rio de Janeiro em 1854 e falecido em Fortaleza em 1934, chegou ao Ceará aos vinte anos de idade como praça do Exército e é considerado pelos críticos como cearense nato, por ter toda sua obra escrita aqui e com os caracteres dessa região. Foi professor, crítico, teatrólogo, poeta, romancista e contista, pertencendo a Academia Cearense de Letras. Seu conto “A Cruz-das-Malvas” foi vencedor do Concurso de Contos Trágicos da revista Primeira, do Rio de Janeiro, publicado na edição de nº 17, ano 2, de 25 de março de 1928.

¹⁸ Francisco Martins Capistrano, cearense nascido em Canindé, em 1905, e falecido no Rio de Janeiro na década de 80, foi poeta, romancista e contista, autor de livros como *Vertigem* (1930), *Mara* (1932), *Ciranda* (1940).

atropelado. Assustada, ela paga e repele a mulher, para que ela saia de sua casa. É no desfecho do conto que o fantástico se instala: ao sair, a própria cigana morre atropelada por um carro.

O conto “A Oiticica”, de Otávio Lobo¹⁹, foi publicado originalmente no *Almanaque do Estado do Ceará* para o ano de 1936 e na *Antologia Cearense - 1ª série*, de 1957. Esse texto também aparece no livro sobre literatura cearense de Azevedo (1974) e na antologia organizada por Salgueiro (2011). O conto é quase todo descritivo, com Azevedo (1974) destacando que o conto poderia facilmente ser um soneto parnasiano. Entretanto, o final traz a atmosfera do fantástico: aquele que passa debaixo de alguma oiticica à noite sente arrepios de medo e o pavor das visagens e assombrações. Assim, divergindo da maior parte dos contistas, o elemento usado para criar o fantástico aqui é um vegetal: a oiticica. Como indica Azevedo (1974), tal árvore é creditada popularmente como assombrada e que, nos sertões, não faltam histórias sobre esse assunto. Assim, apesar de trazer o fantasma, é de uma árvore, tida como assombrada na cultura popular, que emerge o clima fantástico nessa narrativa.

Américo Facó²⁰ apresenta em *Almas Penadas*, livro de 1946, o conto “Alma Penada”. A história, diferente das anteriores sobre fantasmas, se passa, dessa vez em um Brasil marcado pela escravidão. Silveira, senhor do Retiro, é descrito como um homem mau, que gosta de punir seus escravos, queimando-os na fomalha. Adoentado, passa todo o dia mal, vomitando sangue, enquanto seus escravos sussurram que esperam por sua morte, que se dá à meia-noite - hora descrita no próprio conto como um momento de assombro. Depois de um tempo, faz-se necessário voltar às atividades normais do engenho e, para tanto, um escravo acende a fomalha. O foguista vê então o seu falecido senhor queimando dentro da fomalha, ao passo que outros negros vão até o local para ver tal assombro. O único que não consegue ver é o feitor, que toma tudo como um engano dos negros. Então, resolve mandar seu pajem ir ver dentro da fomalha e este também vê arder no local o senhor do Retiro. O conto finda com o fogo apagando-se sozinho e com o local assombrado sendo abandonado.

¹⁹ O cearense de Santa Quitéria João Otávio Lobo, nascido em 1892 e falecido em Fortaleza em 1962, tem uma trajetória diferenciada: sua vida está mais ligada à sua profissão de médico, do que como literato. E, apesar de participar da Academia Cearense de Letras, sua produção literária não foi reunida em livro, figurando apenas em antologias e almanaques.

²⁰ Nascido em Beberibe, Ceará, em 1885, e falecido em 1953, no Rio de Janeiro, Américo de Queiroz Facó, conhecido como Américo Facó, foi outro poeta que se inscreve na história do fantástico cearense. Por questões políticas, viu-se obrigado a mudar-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhou em diversos jornais, fundou e dirigiu as revistas *Ideia Ilustrada* (1924), *Estética* (1924), *O Espelho* (1930) e *Pan* (1940). Foi um dos fundadores da Agência Brasileira de Notícias, em 1924, diretor do Instituto Nacional do Livro e redator de debates do Senado Federal.

O conto “O Milagre”, de Fran Martins²¹, foi publicado no livro de *Noite Feliz*, de 1946, sendo uma narrativa de cunho fantástico que apresenta uma cidade isolada tomada pelo fanatismo religioso, cujo enredo parece ter sido inspirado em momentos da história do Ceará, em especial do Padre Cícero, tomado como santo pelo povo de Juazeiro. No texto, um médico vai para uma cidade sertaneja, chamado pelo farmacêutico Cornélio Cesário para tratar da doença do Padre Pedro, tomado como um santo pela população. No princípio, o médico percebe uma certa hostilidade pelo povo, que muda o tratamento dado ao médico à medida que o padre melhora. O farmacêutico fala que o povo o teria linchado caso o padre não tivesse melhorado. A narrativa, então, mostra como o padre, à revelia dele mesmo, se tornou um santo para a população que cada vez mais chegava e se instalava na cidadezinha. Um dia, o padre acorda tanto o farmacêutico, como o médico, mandando-os embora no trem, advertindo-os de que tal ato era para o bem de ambos. Ao chegarem à cidade vizinha, o trem para e os dois homens descobrem que o padre havia dito ao povo que morreria naquele dia. Logo após o aviso, caiu morto no chão, fazendo com que aquela gente, tomada pelo acontecimento, saísse à procura do médico e do farmacêutico a fim de matá-los. Tal fato - teria o padre previsto sua própria morte? - é o elemento sobrenatural que liga a narrativa ao campo do fantástico. O farmacêutico toma toda a situação como um milagre, enquanto o médico se mostra mais crédulo em relação ao que se passou.

Outro autor esquecido quando se fala do fantástico cearense é Gerardo Mello Mourão²². Em 1960, lançou *Valete de Espadas*, romance em que o personagem Gonçalo Falcão Val-de-Cães faz uma viagem aos infernos, tal qual Virgílio e Dante.

Carlyle Martins²³, no livro *Alma Rude: contos regionais*, de 1960, tem um conto chamado “Casa Mal-Assombrada”, que retoma um tema comum na produção do fantástico no Ceará: os fantasmas. A narrativa conta a história da família Gomes. Na casa senhorial morava uma família composta pelo casal Leocádio e Florisbela e seus dois filhos, Alceu e Alderico. O

²¹ Nome artístico de Francisco das Chagas Martins, nasceu em Iguatu, Ceará. Professor de Direito da Universidade Federal do Ceará, destacou-se no grupo Clã e pertenceu à Academia Cearense de Letras. Divergindo da maior parte da produção literária cearense, o autor dedicou-se à prosa, escrevendo romances, uma novela, contos e crônicas.

²² Nascido em Ipeúbas, no Ceará, em 1917, Gerardo de Mello Mourão atuou como jornalista, poeta e ficcionista. Católico praticante, o autor teve uma vida política conturbada, participando do movimento integralista, sendo preso várias vezes no período ditatorial do Estado Novo, de Getúlio Vargas, e na Ditadura Militar brasileira, ao ser acusado de pertencer ao comunismo. Depois disso, exilou-se no Chile. Recebeu indicações ao Prêmio Nobel de Literatura em 1977 e ganhou o Prêmio Jabuti de Literatura em 1998 pela obra *Invenção do Mar*.

²³ Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito do Ceará, promotor, juiz municipal e juiz em diversas cidades cearenses, Carlyle de Figueiredo Martins nasceu em Fortaleza, Ceará em 1899, e faleceu na mesma cidade em 1986. Foi poeta, ensaísta e contista, com mais de vinte livros de poemas, sendo membro também da Academia Cearense de Letras. Segundo o autor, seus contos foram escritos em uma peregrinação pelas cidades do interior, reunidos no livro *Alma Rude: contos regionais*, em 1960.

Coronel Leocádio Gomes era arrogante e mesquinho, não dando esmola e ajudando os humildes e desprotegidos. Seu filho Alceu morreu com o coração atravessado pelo punhal de um marido traído, enquanto Alderico morreu vítima da varíola, na histórica seca de 1915. A mãe dos rapazes, Florisbela, abateu-se com tristeza e depois teve um mal súbito e morreu. O Coronel Leocádio amargurado pelos infortúnios, aos poucos enlouquece e a casa definha, sendo tomada pelos fantasmas. O conto é predominantemente descritivo e o fantástico é instalado também a partir da constatação de que a casa senhorial é tomada por fantasmas.

Talvez o autor de literatura fantástica mais conhecido, citado e estudado no Ceará seja o poeta, contista e romancista José Alcides Pinto²⁴. Na área do conto, destacam-se as obras *O criador de demônios* (1967) e *Entre o sexo, a loucura/a morte* (1968). No romance, destacam-se *O Dragão* (1964), *Os Verdes Abutres da Colina* (1974) e *João Pinto de Maria - Biografia de um Louco* (1974), que formam a chamada *Trilogia da Maldição*. *Os Verdes Abutres da Colina*, inclusive, teve uma maior projeção e circulação no estado, pois foi indicado como livro de estudo para o vestibular dos anos de 2001 e 2002 pela Universidade Federal do Ceará.

Rachel de Queiroz²⁵ escreveu o conto “Pedra Encantada”, publicado em 1964 no livro *O Brasileiro Perplexo* também fantástico. Apesar de não ser baseado em nenhuma narrativa do folclore nordestino, o conto tem uma inspiração nas histórias de encantamento da cultura popular. Na narrativa, uma pedra grande e escura com a forma vaga de uma mulher ajoelhada fica debaixo de uma ingazeira, à beira de um riacho. Tal pedra desencantaria à meia-noite da véspera do ano novo, tomando a forma real de uma mulher, que vai se banhar no riacho, para limpar a sujeira do corpo, ou fica à espera do orvalho da manhã. Em seguida, fica à espera do homem mais bonito que ela viu passar por todo o ano. Ao encontrá-lo, faz com que ele se apaixone de forma arrebatadora por ela, ficando juntos até o amanhecer, quando novamente a mulher vira pedra. O escolhido toma tudo por sonho e, por conta de tal amor, é consumido durante todo ano, envelhecendo. Ao tentar reencontrar tal mulher, ele é repellido, pois a estátua não o conhece mais, nem o considera o mais belo. A narrativa indica,

²⁴ José Alcides Pinto nasceu em São Francisco do Estreito, distrito de Santana do Acaraú, em 1923, e faleceu em Fortaleza, no ano de 2008. O autor fundador do movimento concretista no Ceará, junto com Horácio Dídimo, possui uma grande fortuna crítica sobre seus contos e romances fantásticos. No conto, tem destaque as obras *O criador de demônios* (1967) e *Entre o sexo, a loucura/a morte* (1968). No romance, destacam-se *O Dragão* (1964), *Os Verdes Abutres da Colina* (1974) e *João Pinto de Maria - Biografia de um Louco* (1974), que formam a chamada *Trilogia da Maldição*.

²⁵ Rachel de Queiroz é uma das escritoras cearenses mais conhecidas. Nascida em Fortaleza, em 1910 e faleceu no Rio de Janeiro em 2003. O romance *O Quinze*, de 1930, deu a ela projeção nacional e é bastante referenciado ao se falar do romance regionalista. Sua produção literária se dá na prosa, com romances, contos e crônicas. Devido a importância de seus textos, foi a primeira mulher a ocupar a Academia Brasileira de Letras, ocupando depois uma cadeira na Academia Cearense de Letras.

inclusive, que a mulher pode até matar o ex-amante, caso ele insista. O homem que não morre, encontra como destino a loucura. Por fim, quando o povo descobre o encantamento da pedra, tenta destruí-la e mais uma vez um fato sobrenatural acontece: ao quebrarem parte da pedra, um filete de sangue vermelho e bem lustroso salta, assustando o povo que tentava destruí-la.

João Clímaco Bezerra²⁶ tem a narrativa “História do Mar”, publicada em 1967 no livro *O Semeador de Ausências*, que, a despeito do título, não retrata ou se passa no mar, mas traz personagens que estabelecem contato com ele. A narrativa é sobre uma menina de 13 anos, filha de um jangadeiro, que cuida da irmã menor, que delira de febre. Uma voz masculina canta sobre um jangadeiro com olhos da cor verde do mar. A menina de 13 anos se angustia cuidando da irmã mais nova e sofre com a ausência do pai que está no mar. O fantástico se instala quando a menina, a pedido da irmã, vai acender uma vela que se apagou. Olhando nos olhos de uma estátua da Virgem Maria e reflete sobre como a santa já sabe dos seus sofrimentos e ela não precisa pedir por nada. E então, o fantástico se instaura: de repente, a cantoria cessa, passos de aproximação são ouvidos e ela vê o pai fitando a lamparina acesa aos pés da estátua. Nesse conto, o fantástico se instaura através da fé, divergindo de outros contos fantásticos cearenses que preferem tematizar o aparecimento de espíritos.

Nonato de Brito²⁷ apresenta o conto fantástico “A Cadeira Marcada”, publicado no Jornal *O Povo* em maio de 1967. Narrado em primeira pessoa, temos a história de um grupo formado pelo narrador, Zé Carlos e Mão de Urso, que estão viajando, quando são obrigados a parar devido a um problema no carro. Enquanto Zé Carlos e Mão de Urso vão ajeitar o carro, o narrador vai a um bar, beber. Chegando lá, senta-se em uma cadeira marcada com uma cruz negra, nas costas. Percebendo o erro, o nervoso dono do bar faz com que o narrador troque de assento e pede que o ajudante dele, João, leve a poltrona para o fundo do quintal, tirando-a do bar. Curioso pelo acontecido, mais tarde, o narrador faz com que o dono do bar indique o motivo de ele ter tirado o objeto: comprando-o já marcado, o homem indica que as três pessoas que se sentaram nele, morreram pouco tempo depois. O narrador indica que tudo pode ser uma coincidência, ao que o dono do bar fala que não. Incrédulo, o narrador faz o ajudante João trazer de volta o objeto para que o narrador se sente. Entretanto, quem acaba na

²⁶ João Clímaco Bezerra nasceu em Lavras da Mangabeira, 1913, e faleceu no Rio de Janeiro, em 2006, tal como a artista anterior, dedicou-se à prosa, escrevendo romances, novelas, contos e crônicas. Ganhou uma maior projeção no estado quando a Universidade Federal do Ceará indicou seu romance *A Vinha dos Esquecidos*, de 1980, para o vestibular dos anos de 2006 e 2007. O autor atuou também como jornalista e crítico literário.

²⁷ Raimundo Nonato de Brito, o poeta Nonato de Brito, nasceu em Fortaleza em 1926, falecendo na mesma cidade em 2006. Participou da Revista *Clã*, publicação que reuniu os poetas modernistas no Ceará. Com uma obra predominantemente poética, seus poemas não foram publicados em livros editados por ele, apenas em revistas e antologias.

cadeira é Mão de Urso, que avisa ao colega que Zé Carlos já vai partir. Os dois partem levando uma cerveja para o amigo. Mais à frente, o carro cai, com o narrador constatando que dos três ocupantes apenas Mão de Urso, o último homem que sentou na cadeira, morreu. O objeto amaldiçoado é um tema já caro ao fantástico. O que torna esse conto ímpar é que, nesse caso, tal objeto é do cotidiano das pessoas. Alguns elementos do fantástico do século XIX ainda estão presentes aqui: o discurso em primeira pessoa, a incredulidade do narrador perante o fato fantástico, até mesmo a justificativa de todos os fatos não passarem de coincidências.

Cruz Filho²⁸, no livro *Histórias de Trancoso*, de 1971, apresenta o conto fantástico “A Basílica”. O texto narra a história de uma antiga basílica dedicada a São Francisco de Assis que passa por uma reforma. A destruição do templo causa um incômodo na população, que vê isso como uma afronta ao próprio santo. A velha de 85 anos chamada Clementina, uma ex-escrava que teve a mãe, a si mesma e as filhas batizadas na basílica, resolve ir até o local ver mais uma vez a igreja. Diante dos escombros do templo, a mulher morre. Ao entardecer, seu corpo é levado a vala comum do cemitério da cidade. Ao anoitecer do dia seguinte, o sacristão, ao ir ao local da obra, encontra o fantasma da ex-escrava, bem como um pequeno demônio de pelo cor-de-rosa, encontrado em cavidades de catacumbas de cemitérios.

Juarez Távora²⁹ é o autor do conto “Joaquim Bralhador”, do livro *Joaquim Gato* (1976) como uma incursão do autor no campo do fantástico. A história é narrada em primeira pessoa em um bar, enquanto o narrador está bebendo com seu interlocutor. Tendo como cenário o sertão cearense, ele nos conta a história de um menino chamado Joaquim que pegou uma doença e ficou perto da morte. Entretanto, melhorou subitamente, mas passou a desempenhar, quando se locomovia, o comportamento de um cavalo. Num primeiro momento, o fato se torna útil ao rapaz, que trabalha entregando encomendas. É sempre reiterado no conto que Joaquim Bralhador - termo reduzido de trabalhador - exerce um poder sobre cavalos e passa a se locomover como eles, mesmo quando posto lado a lado em uma corrida de cavalos. Tudo parece ser justificado na narrativa como consequência da doença contraída na infância. É dito que a natureza humana e a animal passam a dividir o corpo do homem em determinados horários. A população até mesmo passa a dizer que ele vira um cavalo nas noites. Mais tarde, o homem desaparece e só então o fantástico é instalado na

²⁸ José da Cruz Filho, o poeta chamado de Cruz Filho, nasceu em Canindé, Ceará, em 1884, e morreu em Fortaleza, no ano de 1974. Estreando em livros apenas aos 40 anos de idade, chegou a ser professor de Português e Literatura no Liceu do Ceará, apesar de não ter cursado ensino superior. Escreveu diversos poemas, um ensaio, um livro sobre a história do Ceará e contos. Eleito príncipe dos poetas cearenses em 1963, foi membro da Academia Cearense de Letras.

²⁹ Juarez Távora Barroso de Albuquerque Ferreira, cearense nascido em Pernambuco em 1934 e falecendo no Rio de Janeiro em 1976, foi um autor, cujo nome artístico era Juarez Barroso, que se dedicou ao conto, crônica e romance, ganhando inclusive o Prêmio Literário José Lins do Rego, da Editora José Olympio.

narrativa: um alazão com uma estrela na testa e desconhecido por todos é encontrado morto, transpassado por uma cerca: o narrador é tácito em afirmar que tal cavalo é o Joaquim Bralhador. Ainda que Juarez Barroso não colha o enredo de seu texto fantástico diretamente do folclore popular, sua narrativa é feita para emular a ideia de um conto popular.

Glória Martins³⁰ tem a narrativa “Terror” publicada no livro *Reencontro*, lançado em 1978. Narrado em terceira pessoa, o texto se passa na cidade, onde uma jovem chamada Neuza procura emprego pela cidade. A mulher sente-se realizada ao encontrar uma vaga na loja de brinquedos e antiguidades de Seu Leopoldo. Passado algum tempo, a loja recebe uma amostra de seis bonecas para vender. Ao tocá-las, *parece* (um termo modalizante que, segundo Todorov (1975), é um dos elementos que contribuem para instaurar a ambiguidade na narrativa) a jovem Neuza que elas têm pele humana, o que gera nela repulsa. Mais tarde, a mulher ouve as bonecas rindo para ela e mostrando os dentes. Por fim, sem conseguirem vender as bonecas, o dono da loja as embrulha em uma caixa e as leva de volta para casa. No dia seguinte, a jovem Neuza não recebe seu almoço da empregada do patrão, muito menos seu Leopoldo aparece para fechar a loja. Assustada, a moça vai até a casa dele, convence um passante de ajudá-la a arrombar a porta de entrada. Quando conseguem, eles veem rastro de sangue e descobrem primeiro a empregada morta. Em seguida, encontram o dono da loja em seu quarto, com partes do corpo faltando. Uma boneca está mordendo seu corpo, enquanto outra estourou de tanto comer carne humana. Depois da chegada da polícia, a jovem morre e um policial constata que seu rosto ficou parecido com os das bonecas. O tema da boneca que parece um ser humano já é usual ao fantástico do século XIX. A narrativa de Glória Martins cria o fantástico ao dar vida a bonecas que comem seres humanos e também ao fazer a protagonista ficar com feições das bonecas assassinas.

Residindo em São Paulo desde 1955, o contista e romancista Caio Porfírio Carneiro é mais um cearense que possui pelo menos um texto na seara do modo fantástico. Seu conto “A Decisão”, publicado no livro *O Contraespelho* (1981), narra a história de um homem que, ao chegar em casa do trabalho, percebe que uma de suas pernas está inchando. Assim, dentro da história, o fantástico logo é instaurado e cria uma tensão no protagonista do conto. Em um primeiro momento, ele acredita que tal fenômeno irá parar logo, mas percebe depois que a perna incha descontroladamente, enquanto a outra começa agora a diminuir, fazendo-se necessário chamar um médico. Ao chegar e ver o acontecido, o médico indica que o homem deve escolher qual das duas pernas cortar, findando a narrativa. Assim, o fantástico nessa

³⁰ Maria da Glória Barbosa Martins, nasceu em Fortaleza em 1941, Trabalhou como atriz no Rio de Janeiro por 20 anos. Escreve contos, crônicas e haicais.

narrativa toma outra direção, distanciando-se dos temas e procedimentos narrativos utilizados pelo fantástico do século XIX e aproximando-se mais do tipo utilizado pelas narrativas kafkianas.

Francisco Carvalho, que nasceu em Russas em 1927 e faleceu em Fortaleza em 2013, é um premiado poeta e crítico literário cearense que escreveu um conto fantástico. Seu conto “Pavana para uma Negra” foi publicado originalmente em 1981 no *Jornal de Cultura*, publicado pela Universidade Federal do Ceará - UFC, (Ano I, n.º4). Escrito em primeira pessoa, o conto é sobre uma lembrança de infância do narrador, com as aulas de catecismo da avó, que castigava os meninos que erravam as perguntas com uma palmatória em formato de rosa. Na narrativa, bastava a negra Águeda, em quem ele sentia malícia no olhar, passar ou fazer comida na cozinha para que os meninos se distraíssem. O personagem fala que “o feitiço da negra como que afugentava nossos pensamentos de Deus” (Salgueiro, 2011, p. 200). O narrador indica que sua avó percebia o efeito que a cozinheira tinha sobre os meninos. Um caixão é feito para a mulher, apesar de não se explicar como ela morreu, e, então, o narrador instala o fantástico no conto, usando o artifício da possibilidade de tudo ser um sonho, ao afirmar que os arcanjos desceram pelo telhado voando ao redor do corpo. Ele finaliza indicando ter “tido a impressão” de que os seres celestiais arrebatarem o caixão de Águeda. O uso da expressão tipifica o que foi chamado de modalizante por Todorov (1975) e sendo indicado pelo mesmo autor como um artifício muito comum dos textos do gênero fantástico do século XIX.

Nilto Maciel³¹, no livro *Tempos de Mula Preta*, de 1981, possui a narrativa “As contas de Setidon”. No texto, o narrador nos conta um fato insólito que lhe ocorreu: ele estava em uma sala com sua amiga Posesa, quando Setidon joga ao chão um conjunto de contas negras que se locomovem como um animal, causando pavor nos outros dois personagens, enquanto Setidon ri da situação. Posesa “mata” o estranho ser ao dar-lhe uma vassourada, espalhando as contas. Ao juntá-las para jogá-las no lixo, elas voltam à vida e perseguem o narrador até as contas serem mais uma vez espalhadas. O conto de Nilto Maciel retrata uma nova maneira de instaurar o fantástico na narrativa com o rompimento da normalidade do cotidiano sendo estabelecido logo no início de seu conto. Tais tipos de texto vão figurar muito no fantástico sul-americano a partir dos anos 1980.

³¹ Nilto Fernando Maciel nasceu em Baturité, em 1945. Formado em Direito, foi escritor de novelas, romances, poesias, ensaios literários e contos, ganhou vários prêmios literários. Fundou a revista *O Saco* no ano de 1976. Editou a revista *Literatura*, entre os anos de 1992 a 2008. Faleceu em Fortaleza, em 2014.

Da obra de Moacir Costa Lopes³², Salgueiro (2011) destaca o romance *O Passageiro da Nau Catarineta*, de 1982, como pertencente ao modo fantástico. Esta obra conta a história de Dario, jornalista convidado por um amigo, J. Carlos, para decifrar certos cadernos encontrados dentro uma embarcação encalhada chamada Nau Catarineta. Os cadernos contam a história de Luciano Papallemos. A história traz a ideia da narrativa encaixada, criando um mistério, inclusive com o enlouquecimento de um pescador que tentou decifrar os cadernos encontrados. Além disso, o fantástico se instala através da personagem Teresa - que pode ser uma alucinação do marinheiro Luciano. Ao final, Dario parece sentir a presença dos personagens Luciano, Teresa e Marina na Praia Fortuna.

O livro *Alba Sanguínea*, de 1983, de Airton Monte³³, tem o conto “Pequeno Interlúdio para o Desespero”. Narrado em terceira pessoa, a obra traz a história de Maria, jovem de 18 anos, que, pela primeira vez, fará um jantar para a família. Tal ato representa um rito de passagem da adolescência para a fase adulta na residência da moça. Assim, depois de ter feito o jantar e posto a mesa, ela sobe para se arrumar. Ao procurar seus parentes pela casa, a moça descobre que todos em sua casa viraram estátuas. Ao chorar no colo do pai, vê as lágrimas o desfazendo. O conto finda com o amanhecer, em que descobrimos que a garota também virou uma estátua.

Moreira Campos³⁴ possui os contos “A Sepultura”, do livro *Os Doze Parafusos*, de 1978 e “Dizem Que os Cães Veem Coisas”, constando em livro de mesmo nome publicado em 1987, são destaques no âmbito do fantástico, ainda que em estilos divergentes.

O primeiro conto faz lembrar mais a narrativa do fantástico do século XIX: Durvalina, uma moça, pega carona em uma viagem de caminhão até a cidade de Aracati. No meio da viagem, o motorista parece não saber mais o caminho e, depois de uma pane do carro, ele desce, desaparecendo. A moça fica com medo, por estar sozinha no meio da mata e começa a ouvir batidas horríveis dentro do mato, com vozes que lhe são aterradoras. Ela foge, chegando em casa depois de caminhar por horas, sem saber o que lhe aconteceu ao certo. No

³² Moacir Costa Lopes nasceu em Quixadá em 1927 e faleceu no Rio de Janeiro em 2010. Órfão, ingressou muito jovem em Fortaleza na Escola de Aprendizes de Marinheiros do Ceará. Ao sair da Marinha, fixa residência no Rio de Janeiro. É sua vida como marinheiro a matéria-prima para seus contos e romances, escrevendo textos fantásticos. Seu romance *A Ostra e o Vento*, publicado originalmente em 1964, foi transformado em filme pelo diretor Walter Lima Júnior em 1997.

³³ Antônio Airton Machado Monte - o contista, cronista e poeta que assina como Airton Monte - nasceu em Fortaleza, em 1949. Médico-psiquiatra de formação, foi um dos fundadores do *Grupo Siriará de Literatura*, além de ser cronista do Jornal *O Povo*. Ganhou uma maior projeção no estado ao ter o livro de crônicas *Moça com Flor na Boca*, de 2004, para o vestibular da UFC.

³⁴ Moreira Campos é o nome artístico do cearense José Maria Moreira Campos, que nasceu em Senador Pompeu, em 1914, e faleceu em Fortaleza, em 1994. Professor do Curso de Letras da UFC, foi também membro integrante do grupo Clã, da Academia Cearense de Língua Portuguesa e da Academia Cearense de Letras. Sua obra literária é composta de contos, crônicas e poesias.

dia seguinte, acompanhada pelo pai, vai ao local, descobrindo nas imediações um tipo de sepultura e marcas de pegadas no chão. O texto retoma um ser muito usado no fantástico: o fantasma.

O segundo conto possui uma estrutura narrativa já diferente: o fato que rompe com a normalidade é instaurado logo no princípio da história. A narrativa se inicia com a chegada da morte, que se senta à beira da piscina, esperando por alguém. O texto estabelece que a estranha presença não é percebida pelos adultos, incomoda as crianças de colo - que emudecem com a chegada do ser - e os cachorros - que latem incomodados com aquela criatura. Depois, somos apresentados aos personagens, que estão em um almoço de família. Enquanto todos conversam, sem que ninguém perceba, um menino de quatro anos acaba se afogando na piscina. Mais tarde, todos dão pela falta da criança e, em vão, tentam reanimá-lo. O fantástico é instaurado pela presença, entendida como uma personificação da morte na narrativa, e o comportamento atípico das crianças de colo e dos animais.

Até aqui foi feito um panorama dos textos publicados por autores cearenses em que o fantástico figurava. Se, num primeiro momento, a maior parte dos textos cria o fantástico narrativo através do uso do fantasma, uma minoria criou tal efeito a partir de elementos do folclore ou da cultura popular. Além disso, apenas os autores Gerardo Mello Mourão e José Alcides Pinto têm boa parte de sua produção literária ligada ao fantástico. A maior parte dos poetas e contistas cearenses têm apenas um ou dois textos fantásticos, e não a completude de sua obra. Dessa forma, o fantástico no Ceará, em sua maior parte, desenvolveu-se de forma esparsa naquele momento, com um texto figurando entre um autor e outro, com raras exceções. Nesse ponto, Natércia Campos irá divergir da maior parte dos escritores anteriores, ao ter a maior parte de sua obra - os contos e os romances - ligada ao fantástico, utilizando em suas narrativas elementos provenientes do folclore e da religiosidade popular.

Quadro 03 - O fantástico na contística do Ceará

Ano	Autor	Título
1871	Juvenal Galeno	Senhor das Caças
1883	Atribuído a Emília Freitas	Florina
1887	Manuel de Oliveira Paiva	O ar do vento, Ave-Maria! O ódio De preto e de vermelho A melhor cartada Ao cair da tarde
1892	Lopes Filho	O dia aziago
1895	Soares Bulcão	A cruz das almas
1898	Rodolfo Teófilo	Violação
1907	Tomás Lopes	A monja Espectro O defunto
1910	Álvaro Martins Pápi Júnior	O cravo roxo do diabo Exorcismos
1913	Tomás Lopes	Capitão Maciel, 3ª companhia Uma aposta Vendetta
1915	Gustavo Barroso	Espectro
1924	Herman Lima	Sereias
1928	Pápi Júnior	A Cruz-das-Malvas
1932	Martins Capistrano	A cigana
1936	Otávio Lobo	A oitíca
1946	Américo Facó Fran Martins	Alma penada O milagre
1960	Carlyle Martins	Casa mal-assombrada
1964	Rachel de Queiroz	Pedra encantada
1967	João Clímaco Bezerra Nonato de Brito	História do mar A cadeira marcada
1968	Domingos Olímpio	O redivivo Espiritismo
1971	Cruz Filho	A basílica
1976	Juarez Távora	Joaquim Bralhador
1978	Glória Martins Moreira Campos	Terror A sepultura

1981	Caio Porfírio Carneiro Francisco Carvalho Nilto Maciel	A decisão Pavana para uma negra As contas de Setidon
1983	Airton Monte	Pequeno interlúdio para o desespero
1987	Moreira Campos Natércia Campos	Dizem que os cães veem coisas A escada
1988	Natércia Campos	Almofala O Pagão Iluminuras Alumbramento O farol Uma velha canção O rio

Fonte: De autoria própria.

3 A INSCRIÇÃO DO FANTÁSTICO NA CONTÍSTICA DE NATÉRCIA CAMPOS

Nos capítulos anteriores, expusemos os diversos estudos que focam a expressão do fantástico na literatura, assim como se caracteriza e quais os temas mais comuns apontados e aqueles usados costumeiramente por essa modalidade literária. Trabalhamos também com as manifestações do fantástico no gênero literário conto no Ceará, a partir da perspectiva temporal.

Dessa forma, neste capítulo analisaremos três contos selecionados, a fim de entendermos como a autora cria a fantasticidade no interior de suas narrativas.

3.1 OS CONTOS

3.1.1 A estreia na literatura: o conto “A escada”

A estreia de Natércia Campos na escrita literária se deu com o conto “A escada”³⁵, no ano de 1987. Com essa produção, a autora recebeu o primeiro prêmio no Concurso Literário do Banco Sudameris, da Academia Botucatuense de Letras.

Narrado em terceira pessoa, acompanhamos logo de início a inquietação da protagonista, uma mulher não nomeada, ao acordar no meio da noite, assustada com um pesadelo entendido mais tarde pela protagonista como um sonho recorrente:

[...] subia lentamente uma longa escada, pressentindo que alguém a seguia. Os passos eram leves, medidos, cuidadosos, porém ela os ouvia com nitidez. Sentia calor à medida que se aproximava do topo da escada, por onde afirmavam, os raios de sol atravessavam a claraboia. Sabia que, ao atingir aquela luz, os passos a alcançariam, pondo fim ao pesadelo. (CAMPOS, 2002, p. 143).

Depois de perder o sono, a protagonista resolve descer para tomar café com a mãe. Ao chegar à cozinha, ela “percebe” uma estranha presença que, mais tarde, através do perfume, a mulher entende essa manifestação sobrenatural como um ser feminino.

A história indica que a mulher passou a ter um comportamento considerado estranho pelos outros personagens. O clímax do conto indica que a protagonista acorda no meio da noite assustada no meio da madrugada com a sensação de que alguém andava no térreo da casa. Desceu à procura do que lhe acordara e, ao retornar a escada, percebe que a presença a

³⁵ O referido conto foi publicado em quatro coletâneas: primeiro na coletânea *Quem conta um conto* (São Paulo: Ed. Expressão, 1987); depois, na *Revista de Letras*, vol. I (Fortaleza: Edições UFC, 1988); em uma terceira vez no *Almanaque de contos cearenses*, org. Pedro Salgueiro, Elisângela Matos e Tércia Montenegro (Recife: Ed. Bagaço, 1997). Por fim, todos os contos de Natércia Campos foram republicados em uma edição especial do livro *Iluminuras* (Fortaleza: Premiús editora, 2002).

segue. Ao chegar no topo, sente uma lassidão tomar conta de seu corpo, quando um “leve empurrão, como um sopro de brisa, projetou-a no imenso vazio” (CAMPOS, 2002, p. 147).

3.1.2 O conto “O pagão”

“O pagão” é o segundo conto do livro *Iluminuras*³⁶. A primeira parte da narrativa traz a história da velha, uma mulher que desempenha o papel de benzedeira; a segunda parte foca a gestação conturbada da filha da velha e a morte da grávida e do bebê; ao passo que do quinto ao oitavo parágrafo é o clímax do conto, em que se apresenta o elemento sobrenatural da história: depois do enterro, tem-se o choro pós-morte, em que a benzedeira entende que o bebê está no limbo. Assim, a mulher vai realizar um batismo póstumo.

A narrativa possui um número pequeno de personagens nomeados através de suas características ou as relações entre si: a velha, o velho - esposo da velha - , a filha da velha, e o natimorto, que é neto da velha.

E, apesar de seu número reduzido de personagens, todo esse texto está centralizado na personagem velha: é em torno dela que se desenvolvem os acontecimentos. Inicialmente, é ela que cuida da filha grávida, é ela que escuta o choro do natimorto e o batiza, libertando-o. A narração termina quando a mulher ouve o badalar do sino da igreja e, nesse momento, retorna ao local. Esse movimento de retorno à igreja pode ser compreendido como a retomada da religiosidade, da espiritualidade, depois do sobrenatural episódio do batismo.

3.1.3 O conto “Iluminuras”

“Iluminuras” é o terceiro conto do livro de mesmo nome. A história é contada por um narrador-testemunha que chega a uma cidade isolada e passa a morar nela. Ele - que nunca é nomeado na narrativa - começa narrando sobre o predomínio do catolicismo no local e, aos poucos, vai inserindo na narrativa a personagem velha - que já apareceu no conto “O pagão” -, informando-nos sobre como os monges da região observam o trabalho da mulher como curandeira/rezadeira.

O narrador-testemunha introduz os casos sabidos pela população de trabalho da mulher, já nos indicando que o sobrenatural é manifesto na obra. Em seguida, narra os casos

³⁶*Iluminuras* é um livro que foi lançado no ano de 1988, pela editora Scipione, quando a autora assinava como Natércia Campos de Saboya. O livro ganhou o segundo lugar na 4ª Bienal Nestlé de Literatura, na categoria conto e era composto por 15 contos: “Almofala”, “O pagão”, “Iluminuras”, “Alumbramento”, “O rio”, “Eles”, “O jardim”, “Uma velha canção”, “Mãe natureza”, “A menina”, “O farol”, “Lua cris”, “Perdão”, “Crisálida” e “Penitentes”. Em sua maior parte, o livro é atravessado pelo fantástico. Em 2002, o livro ganhou uma segunda edição pela Editora Premiús, com acréscimo dos contos “Pai eterno” e “A escada”, além de um conjunto de críticas, compondo, assim, todos os contos da autora.

de atuação da velha: o primeiro, em que ela cura um menino que estava mofino³⁷; o segundo caso era sobre a possessão de um dos noviços do monastério, momento em que os próprios monges pedem para que a mulher vá desempenhar o trabalho que eles, agentes da Igreja e da religião oficial e estabelecida não conseguem fazer; o terceiro caso de um homem que, supostamente, lançava mau olhado³⁸ nos seres e o último caso, aquele em que ela é chamada para encontrar o corpo de um noviço que se afogou.

3.2 OS PERSONAGENS NA TRAMA

3.2.1 A protagonista do conto “A escada”

Quem desempenha o papel de protagonista no conto “A escada” é uma jovem mulher, pertencente a uma pequena família composta apenas por ela, sua mãe e seu avô. O elemento sobrenatural que contribui para a institucionalização do fantástico na narrativa é percebido apenas pela jovem protagonista. À medida que a ação do conto se desenrola, é perceptível que a personagem passa a ter um comportamento considerado fora do normal e comum a ela. Como já dito anteriormente, os personagens mãe e avô conversam sobre o comportamento apresentado pela protagonista (CAMPOS, 2002, p. 146), indicando que uma das leituras possíveis para a personagem é a loucura.

O conto traz inúmeros elementos que são temas comuns ao texto fantástico: temos o ambiente noturno, o mundo obscuro dos sonhos, a “presença” feminina que pode ser entendida como um fantasma. A partir do acordar do seu sonho, a protagonista passa a entender o ambiente ao seu redor como diferente daquele outrora doméstico e acolhedor a ela. As sombras e a escuridão são agora entendidas como assustadoras, apesar de que apenas a protagonista percebe e constata tal “presença” afirmativamente na narrativa. Como todos os elementos passam pela percepção dela, entendemos que o tema predominante é o indivíduo moderno. Como indica Ceserani:

É daqui que se originam as tantas obras do século XIX e particularmente as do modo fantástico, sejam das representações do eu que leva o próprio programa de auto-afirmação às últimas consequências, e se transforma no eu monomaniaco, obsessivo, louco [...]. Do primeiro tipo nasce o tema da loucura, tão difundido na literatura do século XIX, no qual o burguês construtor do seu destino encontra o próprio limite e o próprio comportamento obsessivo. [...](CESERANI, 2006, p. 82)

³⁷ Mofino é um termo popular usado para designar uma pessoa que é acometida por uma fraqueza, segundo Luís da Câmara Cascudo no Dicionário do Folclore Brasileiro.

³⁸ Mau olhado ou quebranto são, segundo Luís da Câmara Cascudo, termos populares que designam uma espécie de feitiço jogado através do olhar em uma pessoa. A vítima de tal circunstância fica adoecido de uma forma sobrenatural, sendo tratado por rezadeiras.

Nesse ponto, dentro da contística fantástica cearense, a autora Natércia Campos inova em seu ao abordar uma personagem protagonista sob um novo ponto de vista através da ambiguidade que reside entre uma possível loucura ou um ver: estaria a protagonista enlouquecendo ou existe verdadeiramente algo sobrenatural.

Em relação ao sobrenatural, ressaltamos que diversas narrativas fantásticas utilizavam tal artifício dentro da narrativa de forma explícita. Cabe também retomarmos Furtado para que possamos entender o papel desempenhado pela sobrenaturalidade na narrativa. O estudioso português afirma que

Uma primeira distinção surge claramente entre *sobrenatural negativo* (em termos gerais, relacionado com o conceito vulgar de Mal) e *sobrenatural positivo* (por sua vez, ligado ao que os códigos axiológicos comuns costumam denominar o Bem). Esta oposição maniqueísta (reflectindo, afinal, no plano dos valores o carácter antinómico do fantástico) tem de ser estabelecida para se compreender melhor o tipo de fenomenologia meta-empírica que convém ao género. Com efeito, este encena uma luta, quase sempre perdida pelas forças da natureza ou pelos seres humanos (em regra conotados com os valores positivos), contra as manifestações extranaturais, exclusiva ou predominantemente associadas ao Mal. (FURTADO, 1980, p. 22, grifos do original).

O autor indica o sobrenatural negativo como aquele que é associado ao Mal, e que, no texto analisado, estaria ligado à presença feminina que aniquila a protagonista ao final da narrativa. Assim, entendemos que a trama do conto “A escada” é construída majoritariamente em torno do sobrenatural negativo. Esse fator é bastante comum nas narrativas fantásticas do século XIX, bem como o sobrenatural implícito (aquele que não aparece tangivelmente no texto) é, como já indicou Calvino (2004) em seu ensaio, um aspecto que foi bastante usado por diversos autores do fantástico do final do referido século. Além disso, afirma também Furtado que

De facto, o que realmente conta na narrativa fantástica não é acção voluntária e consciente de indivíduos ou grupos, mas a manifestação (de aparência sobrenatural e quase sempre sem causa ou teor discerníveis) que se insinua e desenvolve à revelia de qualquer controlo ou explicação por parte da personagem humana e que, duma forma ou doutra, acaba por se lhe tornar nefasta. Por isso, o protagonista sai quase invariavelmente derrotado da sua luta contra as forças meta-empíricas, quer quando se trata do portador da própria subversão do real. Em qualquer caso, o tipo de derrota difere pouco: um será aniquilado pelo ou metamorfoseado pelo sobrenatural negativo; o outro, exterminado por efeito do sobrenatural positivo. (FURTADO, 1980, p. 86).

Como indicado pelo estudioso do fantástico, a protagonista do conto não mantém qualquer controle ou poder sobre o possível elemento sobrenatural, o qual Furtado (1980) e Furtado (2018) nomeia de metaempírico, e, por fim, sofre como consequência de sua derrota a

morte ao cair ou ser jogada da escada, sendo, portanto, aniquilada pelo sobrenatural negativo que permeia a narrativa.

Outro aspecto que deve ser considerado é que o fatalismo está presente desde o início do conto. Lá é afirmado que a protagonista “sabia que, ao atingir aquela luz, os passos a alcançariam, pondo fim ao pesadelo” (CAMPOS, 2002, p.143). O “fim ao pesadelo” será a morte da protagonista, evento ao qual ela anseia, mas teme. Sabemos disso, pois é dito também que [a protagonista] “temia profundamente esta luz que a aguardava como uma redenção libertadora” (CAMPOS, 2002, p.143), em que a luz aparece como uma libertação do espírito.

Sobre a relação existente a protagonista e a luz, podemos também ler mais tarde no conto que

Quando menina, ao ser preparada para a primeira comunhão, disseram-lhe que a morte levaria todos para uma nova dimensão cheia de luz, e estes ensinamentos soaram-lhe a trombetas de esperança. Com o passar do tempo, porém, o medo de se livrar das trevas em busca desta luz a trazia tensa e angustiada e nunca dividira com ninguém este desejo inquietante. (CAMPOS, 2002, p. 146).

Assim, não só desde o início da narrativa temos indícios de que a protagonista do conto mantém um desejo de libertação que se dá, de forma inconsciente, com a morte, e simbolizada pela protagonista através do encontro com a luz, como essa relação é reafirmada em outras partes do conto.

3.2.2 A personagem velha presente nos contos “O Pagão” e “Iluminuras”

Neste ponto da análise, indicamos que a personagem velha se utiliza do sobrenatural positivo, que aparece através do uso da religião, nas duas narrativas, retomando os estudos de Furtado (1980), contra as forças antagônicas em ambos os textos em que figura.

Em seu percurso narrativo, o texto “O pagão” conta rapidamente a origem da personagem velha. O narrador revela que essa personagem “começou com as garrafadas, que cozinhava por longo tempo em cima de pedras, onde o braseiro se equilibrava com o caldeirão velho e preto de tantos cozimentos.” (CAMPOS, 2002, p.215). Tanto as garrafadas, quanto o caldeirão são elementos bastante significativos e ligados à bruxaria.

Quem nos informa de tais ligações é o historiador italiano Carlo Ginzburg, no seu livro *História Noturna: decifrando o Sabá* (2007). Ao analisar confissões tomadas pela Inquisição na Itália, o autor indica que as poções e o caldeirão, elementos associados à bruxaria já na Idade Média, são provenientes, em sua origem, de práticas xamânicas, cuja ancestralidade remete a Europa Oriental. Afirma o autor que

Na imagem do sabá, havíamos distinguido dois filões culturais, de proveniência heterogênea: de um lado, o tema elaborado pelos inquisidores e juízes laicos, do complô urdido por uma seita ou um grupo social hostil; de outro, elementos de proveniência xamânica então radicados na cultura folclórica, como o voo mágico e as metamorfoses animais. (GINZBURG, 2007, p. 299).

Como indica o autor, diversos elementos da cultura xamânica, o que inclui o ato de fazer poções e curar pessoas, foi encarado no discurso inquisitorial como uma prática de bruxaria. Inclusive, nos documentos analisados por ele e citados no livro, o caldeirão também é associado à figura maléfica da bruxa. Não apenas esses elementos, mas as mulheres de idade avançada costumeiramente eram acusadas de participar de uma seita de bruxas. Ginzburg também indica que essa imagem da bruxa se tornará uma figura padronizada no folclore europeu. Dessa forma, é interessante notar que a personagem do conto em questão traz em si elementos que podem ser associados à figura da bruxa: ela é velha e faz poções, além de curar pessoas.

Outro historiador, o francês Jean Delumeau, indica no livro *História do Medo no Ocidente*, que a associação dos elementos anteriormente citados à bruxaria, tanto na cultura popular através do folclore, quanto no discurso oficial, chegou até a Idade Moderna. Aludindo também a documentos oficiais, o historiador afirma sobre as práticas das bruxas e feiticeiros que

O leque vai da astrologia à adivinhação pelas linhas da mão, dos filtros de amor ao atamento de agulheta, das “invenções supersticiosas e condenáveis” para “perturbar o ar, enfeitiçar e encantar pessoas” às curas “sobrenaturais” e pretensamente “miraculosas” dos homens e do gado. Todas essas práticas são detestáveis e diabólicas, mesmo quando, para provocar essas curas, utilizam-se a água benta, a efigie da cruz ou textos das Santas Escrituras. (DELUMEAU, 2009, p. 535, grifos do original).

O discurso oficial acima sobre o que bruxas e feiticeiros é datado de 1592, já posterior à Idade Média. Ginzburg (2007) remonta tais elementos ao final do período medieval. Assim, esse substrato da mentalidade - proveniente do medievo - atravessou toda a Idade Moderna, apresentando-se de uma nova forma no Brasil: a rezadeira, que não detém exatamente o caráter maléfico da bruxa - como afirma Cascudo (2001, p. 79-80) na entrada do verbete *Bruxa* em seu dicionário, mas compartilha com ela elementos caracterizadores, como a velhice ou a aparência feia. Ainda sobre a aparência da bruxa no imaginário popular, o historiador americano Jeffrey Burton Russell discorre:

Bruxas, afirmarão eles, são personagens imaginários, representados como velhas horrorosas, como verrugas no nariz, chapéus compridos e pretos em formatos de cone, montadas em cabos de vassouras, que criam gatos pretos e dão gargalhadas bastante parecidas com cacarejos. A Rainha Má de *A Branca de Neve* de Walt Disney, o desempenho de Margaret Hamilton como a Bruxa Malvada em *O Mágico*

de Oz e, por detrás delas, uma longa tradição artística que se estende do século XIII a Goya, fixaram essa imagem em nossas mentes. (RUSSELL, 2008, p. 09, grifos do original).

Além desse aspecto, devemos considerar as palavras da autora Natércia Campos ao trazer, na apresentação de seu livro, que a maior inspiração para a criação de sua contística vem dos estudos produzidos pelo folclorista Luís da Câmara Cascudo. Sabendo que a obra desse autor analisa os elementos da cultura popular, investigamos qual o papel desempenhado pela mulher velha em nossa cultura. Trazendo-a como verbete em seu dicionário, o autor indica

Velha: Entidade maléfica ou grotesca que intervinha nas estórias para a função maléfica de perturbar a conquista legítima de alguma coisa. Como permanência da velha nas tradições da Europa, misteriosa e cheia de poder, simbolizando segredos, a morte, a treva, o inverno, reaparece em algumas superstições.[...] A velha é a morte. Mas há o lado simpático. Certas orações, remédios, cuidados, valem muito mais se feitos por mão de gente velha.[...] Certas úlceras só melhoravam se fossem tratadas por mulher velha, jamais por moças ou jovens casadas, nem mesmo a esposa do doente. Bênção ou maldição de velha são de efeito seguro.[...] (CASCUDO, 2001, p. 722).

Dessa forma, podemos observar que o termo “velha” apresenta uma ambivalência em sua definição, sendo também um elemento cultural europeu na cultura brasileira. Faz-se necessário notar que, no conto, aparece textualmente que essa velha é uma rezadeira. Eis o que diz o etnólogo acima sobre tal verbete:

Rezadeira: Mulher, geralmente idosa, que tem “poderes de cura” por meio de benzimento. A rezadeira, especialista em quebranto, mau olhado, vento caído, enquanto reza cruces sobre a cabeça do doente com pequenos ramos verdes, que vão murchando por adquirir o “espírito” da doença que *fazia o mal*. (CASCUDO, 2001, p. 587, grifos do original).

Assim, indicamos que a personagem velha, na narrativa, é criada a partir da união de dois seres do imaginário cultural brasileiro recolhidos e definidos na obra de Cascudo: a velha e a rezadeira. Podemos indicar que a aparência da bruxa - enquanto mulher velha e feia - é também um elemento cultural caracterizador que se estende do final da Idade Média até os atuais ainda no nosso imaginário, seja através do discurso oficial, seja no popular, seja nas artes ou na cultura pop moderna - como indicado pelos historiadores anteriormente - e se estendeu a rezadeira/benedeira, que desempenha funções de uma bruxa, mas sem o seu aspecto maligno.

Na narrativa, a velha rezadeira/benedeira desempenha também o papel de parteira. Nesse ponto, aludimos novamente a Delumeau, pois o autor assinala que

Não é por acaso que em muitas civilizações os cuidados dos mortos e rituais funerários cabem às mulheres. Elas eram consideradas muito mais ligadas do que os homens ao ciclo - o eterno retorno - que arrasta todos os seres da vida para a morte e da morte para a vida. Elas criam, mas também destroem. (DELUMEAU, 2009, p. 465).

Esse papel duplo de criar e destruir que é atribuído às mulheres é apresentado no conto na figura da velha, que é parteira. Ela - enquanto mulher fecundada - “cria” ao dar à luz a sua filha e ela “destrói” ao ser aquela que, na tentativa de ajudar sua própria filha a dar à luz, perde filha e, mais tarde, o neto. Portanto, essa personagem desempenha no conto um papel de agente da vida e da morte. Não à toa, os homens temem as mulheres, pois “O terror das mulheres, a crença em que realizam atos sombrios e misteriosos, é um fenômeno antigo e quase universal dos homens, e deve, pois, ser entendido em termos de história do inconsciente masculino. (RUSSELL, 2008. p. 122).

Outro ponto importante sobre a figuração da personagem é o fato de que, se por um lado, enquanto ser cultural ela articula elementos associados à bruxaria, muitas vezes discordantes do cristianismo oficial; por outro lado, ela também se vale de elementos dessa mesma religião, nesse caso em particular, do catolicismo, que é uma vertente em que a mulher não pode desempenhar as mesmas funções clericais de um homem. É dito que ao procurar o afogado, “a velha entrou no quarto, trazendo uma das cabaças, o terço, o cachimbo e uma vela” (CAMPOS, 2002, p.35) e, depois, ajoelhou-se para fazer orações. Sobre o trato com o cadáver, indica Cascudo que “no caso do afogado, uma vela acesa numa cabaça ou cuia posta na superfície da água ficaria parada onde o corpo estivesse submerso. Essa crendice, como outras referentes ao cadáver, veio de Portugal” (CASCUDO, 2001, p. 94). Tudo isso é indicativo de que a personagem apresenta uma mistura de elementos da religião oficial e da religiosidade popular. Mostrando o poderio feminino, a própria personagem fala no conto “Iluminuras” que “o poder de Deus não carece só da Igreja, ele é de todos” (CAMPOS, 2002, p. 31), o que inclui a personagem, enquanto mulher, indo de encontro ao papel desempenhado pelas mulheres dentro do Catolicismo.

Assim, a personagem velha, nos dois contos, pode ser entendida também como um elemento de subversão do poder estabelecido da Igreja, visto que a personagem se mostra uma mulher detentora de uma sabedoria e um poder que nem mesmo os monges e a religião oficial desempenham. Se na narrativa “O pagão”, a personagem velha é apresentada como detentora de um poder que os homens da igreja podem desempenhar: o do batismo; no conto “Iluminuras”, ela vai além, mostrando-se dona de um poder que nem mesmo os homens da igreja podem desempenhar: exorcizar demônios e encontrar o corpo de um afogado.

Nesse aspecto, muitos estudiosos e teóricos do fantástico dizem que nesse tipo de narrativa é preponderante o aspecto negativo sobre o positivo. Regularmente retomado por autores como Furtado (1980) e em Furtado (2018), Vax é citado por ter indicado que “Deus, a Virgem, os santos e os anjos, assim como os génios bons e as fadas benfazejas, não são seres fantásticos” (Vax, 1978, p. 15), bem como por dizer que “o diabo é fantástico, mas a Virgem não é” (Vax, 1974, apud Furtado, 1980, p. 25). Entretanto, lembra Furtado que

Tal não significa, como é óbvio, que certas narrativas fantásticas não recorram ocasionalmente a elementos preternaturais positivos. Só que, neste caso, a sua inclusão se revela quase sempre episódica, limitando-se à função de hostilizar as figuras ou ocorrências do sobrenatural negativo, invariavelmente dominantes na ação. Com efeito, nas poucas narrativas onde surgem estes elementos reduzem-se em regra, a objetos de culto (o crucifixo ou a hóstia, em *Drácula*) ou a simples referências de teor religioso (em *Carmilla*). (FURTADO, 2018, p. 44).

Assim, nas duas narrativas em que aparece, a personagem velha desempenha o papel do sobrenatural positivo que combate o antagonista da trama através de elementos da religião oficial e da religiosidade popular, sobrepujando-o ao final dos contos.

3.2.3 O bebê morto antes do batismo

O outro personagem sobre o qual a narrativa “O Pagão” se volta é o bebê que morre pouco depois de seu nascimento, nomeado no enredo como “pagão”, pois não recebera o batismo antes de ser sepultado. Seu papel, dentro da narrativa, é personificar o que Furtado (1980) chamou de sobrenatural negativo e que, ao final do texto, será sobrepujado pela personagem velha.

Na trama, diz-nos o narrador que, depois de enterrado, o menino começa a chorar. Primeiramente, a velha escuta o barulho e chama a atenção do marido para esse fato. Num primeiro momento, ele não escuta o choro da criança, mas depois ele também percebe o que está acontecendo. E apesar de o narrador não usar a palavra fantasma no conto é exatamente esse o ser que a criança morta se torna. Mas o que é o fantasma? O geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan, em seus estudos sobre o papel desempenhado pelo espaço e como ele foi entendido, indica que

Os fantasmas são pessoas mortas que, em algum sentido, ainda estão vivas. Eles podem ser conhecidos somente pelos seus efeitos, como uma porta que range ou uma doença repentina. Podem aparecer como uma sombra ectoplásmica ou névoa. Podem ter forma e expressão humana reconhecíveis, mas carecem da materialidade total de um ser humano vivo. (TUAN, 2005, p. 179).

Nesse ponto, é interessante notar que o bebê fantasma é exatamente conhecido por seu efeito: o choro. Seu efeito, enquanto entidade que assombra, não está ligado a uma ação

necessariamente maléfica, sua finalidade não é prejudicar ativamente os seres vivos. Sua necessidade é a de redenção através do batismo. O choro é indicativo de que a alma da criança está clamando por apaziguamento no pós-vida.

Antes de avançarmos, convém salientar a ideia do que seria o limbo. Sobre tal termo e sua utilidade, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant indicam:

Limbo: Imaginado aparentemente pelas tradições órficas, Virgílio coloca-o na entrada do Inferno (Eneida, 6, 426-429), lugar de morada das crianças natimortas ou que só viveram pouco tempo [...]. Essa ideia do limbo foi retomada no cristianismo para designar o lugar para onde descem as almas das crianças mortas sem batismo, onde não sofrem as consequências do pecado original. [...] O limbo simboliza apenas, na acepção corrente, a ante-sala do paraíso ou os preparativos de uma nova era da civilização. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001, p. 548).

Como já indica o autor, a ideia de um lugar no pós-vida que não seja equivalente a um paraíso ou local de tormento existe desde a Antiguidade Clássica. Na instituição do Cristianismo no período que se deu do final da Antiguidade até a instauração da Idade Média, em que o Catolicismo se tornou a vertente mais comum do Cristianismo, o destino dos espíritos após a morte era de apenas duas possibilidades: o Paraíso, para os afortunados, ou o Inferno, para os maus. Enquanto estrutura religiosa do Catolicismo, a ideia de um limbo e, mais tarde, de um Purgatório, é criada e propagada no transcorrer da Idade Média. Afirma o historiador francês Jacques Le Goff que

Em 419, um certo Vincentius Victor de Cesareia da Maurítânia interroga Agostinho sobre a necessidade de ser batizado para ser salvo. No tratado *Sobre a natureza e a origem da alma* com o qual Agostinho lhe responde e onde usa o exemplo da Dinócrates na *Paixão de Perpétua e Felicidade*, o bispo de Hipona exclui que as crianças não batizadas possam entrar no paraíso e nem mesmo ir, como pensavam os pelagianos, para um lugar intermediário de descanso e de felicidade (Agostinho nega aqui, portanto, o que no século XIII será o limbo das crianças). Para ir ao paraíso é preciso ser batizado [...] (LE GOFF, 2017, p. 98, grifos do original).

Podemos perceber que o limbo, enquanto estrutura religiosa, é existente desde a Antiguidade, já figurando em textos literários. Tal estrutura é fixada no imaginário da cristandade no período medieval, sendo como uma variação do Purgatório para as crianças. Note-se que o trecho reitera que é estritamente necessário ser batizado para poder alcançar a graça divina no outro mundo. Voltando-se ao texto literário naterciano, em sua primeira versão, o conto diz em seu penúltimo parágrafo que

O pagão desencantou-se, é agora um anjinho batendo asas no caminho do céu. O pobrezinho penou esse tempo todo no limbo. Os enterrados, só a partir de sete anos, é que começam a chorar pedindo o batismo; agora, por fim, ele está abençoado³⁹. (SABOYA, 1988, p. 17).

³⁹ O trecho transcrito não consta na segunda edição do conto, republicada pela própria autora em 2002.

A passagem anterior dialoga de forma bastante explícita com os escritos de Cascudo (2001) e pode servir para indicar ao leitor citadino a cultura popular sertaneja, visto que em sua maior parte, tal público mantém hoje uma maior distância destes aspectos culturais cearenses.

Outro termo utilizado no conto é anjinho, uma palavra de uso corrente na cultura cearense para se referir a crianças falecidas menores de cinco anos, como nos informa Cascudo (2001, p.17). Tal termo é usado por se acreditar que o bebê que faleceu estava sem pecado, por isso, ele é equiparado a um anjo. Entretanto, a criança ainda precisaria passar pelo sacramento do batismo. Por não ter passado por tal ritual pertencente à Igreja Católica, o recém-nascido não seria considerado como um cristão. Por conta disso, o bebê é chamado de pagão. Sobre as crendices que estão ligadas a esse ser, Cascudo indica que

A criança sem batismo está cercada, universalmente, de respeitos e uma série de superstições comuns em todo o Brasil. São sobrevivências vindas de Portugal [...]. [...] O diabolismo medieval respeitava-o pelos seus poderes individuais, sem as águas cristãs, não vindos da comunidade, a que não pertencia, nem da religião, em que não fora iniciado. [...] Ao morrer, só pode ser enterrado junto da porteira dos currais, porque o gado é abençoado e assistiu ao nascimento de Cristo, ou em encruzilhadas, porque têm forma de cruz. [...] Como não pode ir para o céu, porque não é cristão, nem para o inferno, porque não pecou, o pagão vagará pelo limbo e reaparecerá [...] choramingando. O viajante de coragem deve então atirar água na direção do do choro e dizer as palavras rituais: “Eu te batizo em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo!” (CASCUDO, 2001, p. 465 - 466).

No livro *Superstição no Brasil*, o mesmo autor também afirma que

Os anjos ou anjinhos para o Povo são as crianças mortas batizadas. O nome é dado até uma determinada idade. Até dois anos merecem o título. A característica do Anjo da terra é não ter “uso de razão”. Morrendo batizado vai para o Céu com uma passagem rápida no Purgatório a fim de deixar ficar aí os alimentos ingeridos na terra. Mesmo uma criança de meses só alcançará o Paraíso depois de vomitar o leite materno que mamou. Da terra nada se leva para o Céu. Há a classe dos que não se batizaram, menino pagão, sem pecado e sem virtude. Esses ficarão no Limbo, lugar sombrio e tranquilo, monótono pela igualdade no tempo. Esses espíritos de meninos pagãos não abandonam o desejo do santo batismo e vêm constantemente ao Mundo rodear quem os pode dar as santas águas. Ficam em certos lugares, chorando fino, um choro estranho e típico, choro de menino pagão. No Recife há um lugar denominado “Chora-menino”, cujo topônimo provinha dessa preferência. Durante a noite, nos arredores dos cemitérios, capelas pobres, encruzilhadas, ouvem o choro miúdo e contínuo e o sussurro de vozes abafadas. O remédio, para quem tiver coragem e piedade, é sacudir um pouco d’água benta na direção dos Anjos e dizer, alto e sem tremer, as palavras do batismo: Eu te batizo em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo! Ouvirá vozes agradecidas e como uma revoada de aves em voo disperso. (CASCUDO, 2002, p. 30-31).

Ora, muito dos elementos elencados e descritos pelo etnólogo foi usado como material narrativo do conto (o choro da criança, a citação sobre o local onde ela se encontra no pós-vida e como mandá-la de volta à graça divina, fazendo-a merecedora do Paraíso cristão).

Além disso, chamamos atenção também aqui para o fato de o estudioso da cultura popular nos informar que esses elementos são provenientes da cultura europeia portuguesa.

Em relação à chegada desses elementos na cultura cearense, Cascudo assinala que

O Ceará possui elementos brancos de forte atuação colonizadora. [...] A população do interior, quase imóvel durante longo tempo, manteve a maioria dos mitos talqualmente os recebera. [...] encontramos os mitos de origem européia e os indígenas, diversificados pela mestiçagem, quase em estado de pureza. (CASCUDO, 2002, p. 24-25).

Assim, observamos que a cultura cearense, na qual Natércia Campos está inserida e em constante diálogo, é formada por elementos oriundos da cultura portuguesa, além de elementos da religião oficial e da religiosidade popular, com este último muitas vezes negado como produto demoníaco, como dito anteriormente por Delumeau (2009). Os termos que remetem ao catolicismo não são usados sem motivo no conto: essa vertente do cristianismo tem uma presença muito forte na colonização e na cultura do povo do Ceará, com especial presença e força nas cidades interioranas.

Dessa forma, indicamos que os elementos relacionados à velha, ao pagão/anjinho já eram existentes no imaginário medieval, como indicado e analisado no estudo de Ginzburg (2008), atravessando toda a Idade Moderna, como indicado por Delumeau (2009) e permanecendo no imaginário contemporâneo, indicado no estudo de Russell & Alexander (2008) e permanecendo em nossa cultura, conforme indica os diversos trabalhos de Luís da Câmara Cascudo, que foi tomado como referência nos estudos da cultura popular pela Natércia Campos, como ela mesma indica nas apresentações de suas obras, bem como nas citações usadas por ela.

3.3 O ESPAÇO EM QUE SE MANIFESTA O FANTÁSTICO

No conto “A Escada”, figura-se apenas o ambiente doméstico e familiar da protagonista: seu próprio lar. Para analisarmos como se dá a criação do ambiente em textos fantásticos, retomamos Ceserani, que indica ser um dos procedimentos usados na narrativa pelo fantástico exatamente a criação de uma

Passagem de limite ou fronteira. Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para o sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repetidamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender. (CESERANI, 2006, p. 73).

Em seu conto de estreia, Natércia Campos demarca essa passagem de limite ou fronteira através do momento em que a protagonista acorda na madrugada em virtude de, no sonho, sentir-se perseguida. Depois de perceber que o sonho é recorrente, o ambiente físico, antes familiar, doméstico e acolhedor para a protagonista, se torna cada vez mais opressivo, por se sentir perseguida por uma presença, tomada como feminina. A partir desse fato, a protagonista começa a perceber no ambiente sinais de que está sendo perseguida, sempre aludindo aos sentidos: sente um perfume ou tem calafrios na presença do ser. Indica Tuan que

Para nós os sonhos ocorrem somente na imaginação e procuramos imprimir nas crianças pequenas que os monstros que as perseguem durante o sono são meras sombras projetadas pelos seus cérebros sonolentos. Entre os povos tribais, no entanto, os eventos sonhados tendem a ser tratados como ocorrências reais. Provavelmente, os europeus da Idade Média tinham a mesma opinião. (TUAN, 2005, p. 135).

Tal como as pessoas do medievo, a protagonista entende o sonho como uma parte de sua realidade, modificando a percepção que ela passa a ter do ambiente familiar em seu entorno. O fantástico na narrativa é assim criado através da ruptura com a normalidade anteriormente existente dentro desse ambiente físico que agora diverge daquele conhecido pela protagonista, ao trazer uma presença feminina que lhe oprime na própria casa em que vive.

Vale salientar também que o tema da casa assombrada é antigo, já figurando em narrativas da Antiguidade Clássica. Entretanto, tal temática se tornou mais popular com a literatura gótica na figuração do castelo assombrado. Lentamente, dentro do próprio Gótico, os mais diversos seres assombrosos (fantasmas, vampiros, demônios etc) deixaram de habitar os castelos isolados e em ruínas, e invadiram a Inglaterra civilizada em seu ambiente doméstico: a casa. Conforme Furtado,

Assim, mesmo uma amostragem diminuta das narrativas do género revela que, ao situar-se no espaço, a diegese fantástica prefere sobretudo os locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores, particularmente as casas de grandes dimensões, as construções labirínticas. De facto, a casa tem constituído quase sempre o cenário de eleição para o surgimento da fenomenologia insólita, por mais diversas que sejam as suas características. (FURTADO, 1980, p. 121).

Assim, aos poucos, também, a narrativa da casa assombrada começa a fazer com que os fantasmas deixem de ser criaturas tangíveis e que aparecem figurativamente dentro de suas narrativas e passem a ser cada vez mais invisíveis e apenas insinuados. Henry James, com a obra *A Outra Volta do Parafuso*, e Shirley Jackson, com *A Assombração da Casa da Colina*, são autores que, ao apenas insinuarem o sobrenatural, magistralmente trabalharam o tema da casa assombrada através de outra perspectiva: a possível loucura da protagonista. Nessas

obras, o não aparecimento de tais criaturas fantásticas dentro da narrativa, a não constatação do aparecimento de tais seres por outros personagens ou pelo narrador faz o leitor implícito questionar se a protagonista realmente está diante de um fato sobrenatural ou se ela está paranoica e enlouquecida e, por conta disso, se acha assombrada. É nessa nova percepção dentro da tradição do conto de fantasmas e casas assombradas que se insere a narrativa “A Escada”. Ainda sobre a criação e a apropriação do espaço na e pela narrativa fantástica, Furtado também aponta que

[...] o espaço fantástico foge em geral à luz e a cor, preferindo descrições que subndem iluminação vaga ou escuridão, meias tintas ou tonalidades sombrias, e rejeitando simultaneamente a claridade mais intensa e a definição de formas das grandes áreas abertas. De qualquer modo, o cenário em que se desenrola a acção raras vezes é referenciado com demora ou rigor, favorecendo-se antes de uma localização indeterminada ou completamente imaginária, embora por vezes se simule aludir a ela com exactidão através de uma grande soma de dados fictícios. (FURTADO, 1980, p. 124).

Nesse escopo, apoiando-se na tradição do fantástico, Natércia Campos em sua estreia no conto, nos traz uma narrativa que é criada com os aspectos mais emblemáticos do fantástico: o espaço em que se decorre toda a acção é dentro de uma casa. Nesse ponto, vale salientar que o ambiente figurado pela casa por Natércia Campos pode ser entendido como um espaço imaginativo, como definido pelo Borges Filho (2007), pois apesar de ser um local imaginado, ainda assim ele é semelhante ao mundo real.

O narrador descreve um casarão isolado e distante da cidade, tendo sido feito pelo bisavô da protagonista (CAMPOS, 2002, p.144). Sobre o papel desempenhado pelo isolamento na narrativa fantástica, afirma Furtado que

Com grande frequência, estes edificios inserem-se por seu turno em áreas isoladas, sendo-lhes geralmente pouco favorável um enquadramento urbano. Pontos de encontro entre o mundo real representado no discurso e a sua ilusória subversão, cumprem quase sempre melhor esse papel quando integrados em paisagens solitárias e bravias do que no contexto mais marcadamente objectivo e propício à fecundidade interpretativa que os grandes aglomerados constituem. (FURTADO, 1980, p. 123).

Assim, o espaço na narrativa foi criado pela autora com um elemento específico, o isolamento, que serve para amplificar o medo sentido pela protagonista. Nesse aspecto, o local, que antes era acolhedor, se torna horripilante, um *locus horribilis*. Tal expressão latina é definida como:

Locus Horribilis: A literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam quando não determinam, o caráter e as ações dos personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto as regiões selváticas quanto as áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, nessas obras, como locais aterrorizantes. Os *loci*

horribiles da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, por expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens - , por extensão, o ser humano moderno - experimentam ante o espaço físico e social em que habitam. (FRANÇA e SILVA, 2022, p.323, grifos do original).

No conto naterciano em análise, a partir do despertar do sonho, o espaço doméstico fica como descrito acima: a casa se torna um espaço narrativo opressivo, aterrorizante e que determina a ação da protagonista, que será tomada como paranoica pelos outros personagens. É dito que [a protagonista] “escutara-os [seu avô e sua mãe] falando baixinho, quase sussurrando, sobre seu comportamento cada vez mais ensimesmada, culminando com esta alucinação de uma mulher vigiando-a.” (CAMPOS, 2002, p. 146)

É importante salientar também que, apesar de Ceserani (2006) ou qualquer outro teórico ou estudioso do fantástico não indicar o *locus horribilis* como um atributo implícito e específico do fantástico, esse tipo de espaço literário é utilizado em diversas narrativas produzidas por autores dessa modalidade literária. Como indicam também França & Silva (2002) e Furtado (2018), isoladamente, tal característica não é um traço exclusivo do gótico. Levando isso em consideração, Furtado (2018), ao observar o fantástico como um herdeiro literário do gótico, indica que o *locus horribilis* foi utilizado em diversos textos fantásticos. Nesse aspecto, “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, *A outra volta do Parafuso*, de Henry James, *A Assombração da Casa da Colina*, de Shirley Jackson, e, mais contemporaneamente, *O Iluminado*, de Stephen King, compartilham um traço em comum: todas essas narrativas se utilizam da criação de um ambiente opressor a partir do espaço físico para gerar o medo e alterar a psique dos protagonistas de suas histórias.

Além do ambiente físico opressor, a construção textual de “A escada” pouco focaliza nos detalhes mínimos da casa, criando um local difuso e dando muita importância ao forte contraste criado entre a luz que desce da claraboia, recaindo no topo da escada alcançado pela a mulher ao final do texto, em contraposição a total escuridão do restante do ambiente que atinge a protagonista. Chamamos atenção a esse detalhe, pois, lemos que

[...] a luz solar passava através do cristal lapidado da linda clarabóia, trabalhada como um vitral⁴⁰ e expandia-se pela abertura existente no meio da escadaria, formando um imenso quadrado vazio, do terceiro andar até o rés do chão. Deste vitral jorrava luz para todos os andares da casa. (CAMPOS, 2002, p. 144).

Assim, acreditamos que a contraposição criada entre a luz e a escuridão se torna verdadeiramente importante para a narrativa. Chevalier e Gheerbrant (2001, p.567-571)

⁴⁰ Na primeira edição do conto, de 1988, quando a autora assinava como Natércia Campos de Saboya, a palavra usada foi vitraux, entre aspas.

destacam a luz como um elemento deveras importante para as culturas ocidentais e orientais, bem como seu intrincado simbolismo, indicando que, no geral, ela sempre é uma afirmação do poder divino, podendo também ser interpretada como uma elevação do espírito para os céus. Em contrapartida, a escuridão, as trevas e a noite aparecem como um elemento nefasto, simbolizando o mal. Tal termo é definido pelo etnólogo Luís da Câmara Cascudo como

Luz: A claridade afugenta os fantasmas, os entes assombrosos e agressivos, almas penadas, espíritos de mortos recentes que se julgam vivos, todas as manifestações diabólicas. [...] A Luz foi a segunda das criações de Deus e o círculo de sua projeção é intransponível para os entes subalternos e terríficos. A Luz guarda, defende, vigia. Nas trevas, o homem está desarmado para as forças inimigas e misteriosas. (CASCUDO, 2002, p.342).

E, se a luz é um elemento de contraponto significativo contra o maléfico na narrativa sobre casas assombradas, é importante lembrarmos também que Furtado disserta que

Em numerosos textos fantásticos, o mal, antes mesmo de surgir associado a manifestações sobrenaturais, revela-se inerente ao espaço em que decorre a ação, quase sempre desenvolvida no interior de edifícios ou áreas fechadas, óbvios sucessores dos castelos e mansões do romance gótico. Nessa medida, o cenário deixa desde cedo transparecer a existência de oposições fortemente reiteradas entre as suas diversas componentes: claro/escuro, superficial/profundo, central/periférico, ordenado/caótico, familiar/desconhecido, seguro/inquietante, etc. Apesar de variadas, todas elas, contudo, remetem no essencial, para a dicotomia consciência/inconsciente, tornando-se paralelamente implícita a concessão de uma larga prioridade a elementos emblemáticos deste último, o qual, por sua vez, constituiria um simulacro de todo o mal. (FURTADO, 2018, p. 201).

No conto, a escuridão se torna significativa à protagonista no momento em que ela se sente perseguida. Também é importante lembrar que o sobrenatural não se manifesta de forma palpável na narrativa, sendo apenas sentido no espaço em que se desenvolve a trama pela protagonista. Além disso, cabe indicar que no texto existe as ambivalências claro/escuro (situada na ideia da contraposição de luz e sombra, que pode ser interpretado também como personificação do bem x mal), bem como o familiar/desconhecido é trazido para a trama com a inserção do sobrenatural no lugar, transformando o ambiente que era seguro em um local inquietante. Furtado também indica que

[...] as manifestações sobrenaturais negativas, para além de indispensáveis à ação, revelam sempre um predomínio quantitativo e funcional sobre as positivas, nos casos em que porventura estas se encontrem presentes. Em consequência, os exemplos possíveis de índole maléfica das entidades metaempíricas evocadas são quase tantos quantas as obras nele integráveis. (FURTADO, 2018, p. 43).

Nessa narrativa em particular, temos a predominância do sobrenatural negativo, não aparecendo em nenhum momento o aspecto do sobrenatural positivo que poderia, de alguma

forma, sobrepujar o Mal na trama. A protagonista está indefesa perante a força sobrenatural que ela sente.

É conveniente também salientarmos que o ambiente deste conto em específico tem uma ligação estabelecida com o tempo narrativo. Por um lado, apesar de o conto não apresentar muitas marcas na narração da passagem de tempo; por outro, é dito textualmente que semanas se passam entre o sonho tido pela protagonista e o fim do conto, servindo para intensificar o clima de paranoia na protagonista e transformar para ela o ambiente em um local mais claustrofóbico.

Não apenas o espaço da casa é fundamental para a narrativa em questão: o objeto escada também é verdadeiramente importante para o desenvolvimento da ação e desempenha uma função no espaço da narrativa. Cascudo já lança um indicativo dos simbolismos possíveis dado à escada: segundo ele, “a escada aberta representa a tríade, trimúrti, o triângulo, síntese das forças invencíveis da terra e do céu.” (CASCUDO, 2002, p. 307). Além disso, o autor disserta que

Nos meus inquéritos sobre superstições, notei que a de passar debaixo de uma escada não é muito espalhada e temida. Vive nos espíritos letrados, gente que leu livro e lê jornal. Não se tornou credence brasileira. Não alcançou o interior do país. O sertão desconhece. Quem teme passar debaixo da escada é homem de paletó e gravata, de certa cultura, funcionários públicos, jornalistas, viajantes comerciais. Nunca encontrei um operário pedreiro que evitasse ou soubesse da proibição. (CASCUDO, 2002, p. 307).

Como o azar decorrente da escada é uma credence de homem letrado e Natércia Campos traz a tradição sertaneja e popular, o simbolismo utilizado neste conto pode ser outro. Nesse aspecto, Chevalier e Gheerbrant afirmam que, “na literatura psicanalítica, a escalada, a escadaria, a escada ocupam lugar importante. Nos sonhos, a escada, na qualidade de meio de ascensão, gera o medo, o temor, a angústia ou - ao contrário - a alegria, a segurança.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p.381, 2001). Assim, no conto em questão, a escada gera um clima de ansiedade na protagonista que visa alcançar o objeto no sonho e atingir a luz proveniente da claraboia. O simbolismo de tal objeto é indicado pelo mesmo autor como

Escada: Os diferentes aspectos do simbolismo da escada estão todos ligados ao problema das **relações entre o céu e a terra**. A escada é o símbolo por excelência da **ascensão e valorização**, ligando-se à simbólica da verticalidade. Mas ela indica uma ascensão gradual e uma via de comunicação em sentido duplo entre diferentes níveis. Quando se trata de valor, observou Bachelard, todo progresso é concebido como uma subida; toda elevação se descreve por uma curva que vai de baixo para cima. A verticalidade seria a linha do qualificativo e da elevação; a horizontalidade, a linha do quantitativo e da superfície. A altura seria a dimensão de um ser visto do exterior; a profundidade, essa mesma dimensão vista do interior. Na arte, a escada aparece como um suporte imaginário da ascensão espiritual. (CHEVALIER, 2001, p.378, grifos do original).

Assim, a escada possui um forte simbolismo de ascensão espiritual. No conto, isso fica mais evidente ao lembrarmos que pende na escada uma luz, vinda dos céus. A luz, como indicam Chevalier e Gheerbrant (2001), é um forte simbolismo da presença divina, principalmente quando contraposto à escuridão. Ao final da narrativa, ao chegar ao topo da escada, a protagonista cai de lá, morta, o que pode indicar a ascensão do seu espírito aos céus e a libertação da materialidade do corpo.

Para aprofundarmos nossa análise sobre o valor desempenhado pelos espaços narrativos criados, chamamos atenção para a ideia de cronotopo. Conforme indica Moisés (2004), a palavra se origina do grego, *khronos*, tempo, e *topos*, espaço, lugar. O termo é empregado nas áreas das ciências exatas e matemática, com o vocábulo migrando para os estudos literários através do estudioso russo Mikhail Bakhtin. Segundo o próprio autor,

Chamaremos de *cronotopo* (que significa “tempo-espaço”) a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura. Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade. [...] Entendemos o cronotopo como uma categoria de conteúdo-forma da literatura [...].(BAKHTIN, 2018, p.11, grifos do original).

O autor russo indica que o termo tomado da Teoria da Relatividade é entendido pela crítica literária como “quase uma metáfora”. Afirmando que a ideia de cronotopo tem um significado especial para os gêneros na literatura, Bakhtin (2018) indica que, no cronotopo artístico, o tempo revela seus sinais no espaço, ao mesmo tempo em que o espaço é medido pelo tempo.

Um dos cronotopos possíveis indicado pelo autor é aquele definido como folclórico: nele, o tempo é cíclico e o homem está ligado à vida no campo, no cultivo e colheita das plantações. Este é o cronotopo em que as regiões são idealizadas. Ele diz que nesses locais, o “tempo é coletivo, diferenciado e medido apenas pelos acontecimentos da vida *coletiva*, e tudo que existe nessa vida existe apenas para a coletividade.” (BAKHTIN, 2018, p 95).

É importante entender esse contexto de idealização de local, pois Natércia Campos, a autora dos contos, indica na Apresentação à obra que

Por estranho que pareça tenho saudade de coisas que não vivi nestes sertões, pois fui menina nascida e criada em praia, na nossa praia de Iracema. Tenho fascínio por cheiro de mato, de terra molhada, de gado, de café torrado em alguidar de barro - “café donzelo”, de assistir ao repiquete de um rio, aboios soltos na hora do *Angelus*, quando os sinos os sinos distantes da matriz tocam nos campanários as Trindades, e o sereno cai, trazendo seus malefícios. Pareço, às vezes, escutar os chocalhos e o canto de galos, a clarear manhãs de sol a coar-se pelas telhas. (CAMPOS, 2002, p.11).

Natércia Campos tem uma visão idealizada do passado e das tradições e seu texto é permeado por essa visão romantizada. Assim, o ambiente pode ser interpretado como um contraponto aos grandes centros urbanos, locais em que a cultura e a tradição ancestrais não são tão perceptíveis e fortes. Na ambientação escolhida pela autora para os contos “O Pagão” e “Iluminuras”, a protagonista é uma mulher não nomeada, com a personagem caracterizada por sua idade, sendo chamada apenas por “velha”. Nesses textos, o espaço também é importante: estamos em um ambiente ruralizado, tomado pela religião oficial, com ela representada no catolicismo romano. A presença dessa vertente do Cristianismo é materializada dentro da narrativa na figura dos monges. Ao lado deles, há também lugar para a representação da religiosidade popular, que é apresentada na figura da velha benzedeira. O local onde acontece a ação da história não tem seus detalhes pormenorizados. Tudo o que sabemos é que o cenário em que estamos situados é uma cidade interiorana, possivelmente distante da capital urbanizada, ladeada por uma montanha, controlada pelos monges.

Nessas duas narrativas, o isolamento da comunidade é usado não para criação de um espaço narrativo topofóbico e tomado pelo horror ou o medo, mas como um ambiente de tradição, em que a expressão da religião e da fé ainda são fortes e, por conta desses fatores, torna-se um espaço propício à manifestação do sobrenatural religioso. Traçando um paralelo com a realidade, torna-se importante salientar que muitas cidades do Ceará, estado que hoje tem uma rota de turismo religioso contando com pelo menos doze municípios, têm sua economia e vida social ligadas diretamente ao catolicismo e à religiosidade popular. Da mesma forma, inúmeros municípios, inclusive Fortaleza, ainda mantêm muitas mulheres e homens que atuam rezando e benzendo pessoas e animais.

Dessa forma, ao retomar tal tradição em seus textos, Natércia Campos não se distancia da realidade social e traz para a literatura práticas que ainda hoje permanecem vivas no Ceará, ao idealizar e trabalhar a ideia de um tempo cíclico principalmente no conto “Iluminuras”. A autora se utiliza mais uma vez dos elementos indicados por Ceserani (2006) e já citados anteriormente: o procedimento da passagem de limite e o procedimento do detalhe para modificar o ambiente: se a cidade isolada, antes, possuía uma realidade mundana tão comum e aceita a nós, aos poucos, observamos que nesse lugar a realidade é acrescida de uma superstição que abre espaço para que o sobrenatural possa se manifestar através do poder exercido por benzedeiras que transgridem a religião oficial.

Nas narrativas, a vida no ambiente rural é idealizada, com o espaço da cidade sendo tomado pelo isolamento, sendo criada para refletir o imaginário atribuído a uma cultura que é tipificada como nordestina, em que o sobrenatural se manifesta e materializa através da fé e

de elementos que, muitas vezes, são misturas de aspectos da religião oficial e de credences populares que, por sua vez, podem ser rastreadas até a Europa.

A professora Marisa Martins Gama-Khalil, uma estudiosa brasileira do fantástico, dá continuidade ao pensamento bakhtiano e formulou outros tipos de cronotopos possíveis, mas referentes aos textos fantásticos. Gama-Khalil (2018, p.164) chama também atenção ao fato de que o cronotopo “como todo recurso ou forma literária, não é um espaço neutro, porém emerge de uma cultura, de uma historicidade”, no caso em especial dos textos “O Pagão” e “Iluminuras”, que se passam no mesmo espaço fictício. Assim, lembramos que o material utilizado por Natércia Campos, os estudos culturais de Cascudo, aconteceram em um período em que diversos pensadores da região nordeste buscaram indicar os elementos culturais que fossem identitários dessa região em específico.

Para o tipo específico de narrativa como o conto “A Escada”, Gama-Khalil (2018) nomeou essa forma literária de cronotopo da vida/morte, que é o tipo narrativo que tematiza corpos de vida e morte (fantasma, zumbis, etc). Ainda que o termo fantasma não seja usado no texto, nesse conto naterciano temos um ser feminino imaterial que pode ser interpretado como tal ser. Podemos indicar também que a concretização do sonho finda com um encontro com a morte que se dá com a protagonista sendo “jogada” pelo ser feminino da escada. Assim, o cronotopo opera de duas formas: ao trazer o ser feminino imaterial e no embate que leva à morte da mulher.

3.4 A AMBIGUIDADE E A FUNÇÃO DO NARRADOR NA NARRATIVA NATERCIANA

Como indica Moisés (2004), o vocábulo ambiguidade é proveniente de duas palavras do latim, *ambiguitas* e *tatis*, significando aquilo que apresenta duas faces, dois sentidos. Tal efeito geralmente é definido como um fenômeno em que uma frase ou texto apresenta simultaneamente mais de um significado, causando uma confusão no leitor e sendo considerado um desvio.

Entretanto, no interior de um texto literário, a ambiguidade pode ser utilizada como um instrumento. Ao analisar textos fantásticos do século XIX, Todorov (1975) indicou ser necessário ao fantástico essa percepção ambígua dos fatos, criando a dúvida se os eventos narrados eram de origem verdadeiramente sobrenatural ou não. Para atingir tal efeito de dubiedade dentro da narrativa, o artifício mais comumente usado era o narrador. Desta forma,

neste momento, vamos analisar e demonstrar a função do narrador e de outros procedimentos foram usados para gerar a ambiguidade dentro dos contos natercianos.

Lembramos que um dos elementos mais comuns utilizados em textos fantásticos é o recurso do narrador em primeira pessoa, usado em inúmeros momentos para indicar uma dúvida, criando a ambiguidade na narrativa, conforme aponta Todorov (1970) e explana Furtado (1980). Ceserani (2006) também indica que esse tipo de narrador é um procedimento narrativo frequentemente usado pelo modo fantástico. Inclusive, indica Felipe Furtado que

De facto, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialéctica entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer. (FURTADO, 1980, p. 36).

Assim, a ambiguidade é um elemento comum usado na construção do fantástico, sendo observado com frequência nos textos fantásticos europeus do século XVIII e XIX. Entretanto, o conto “A escada” focaliza a narração em terceira pessoa, o que poderia desfazer qualquer indício de ambiguidade. Ainda assim, nesta narrativa naterciana, a ambiguidade é expressa através do narrador: ele apresenta indícios que indicam haver a presença do sobrenatural, ao mesmo tempo em que ele nega tais elementos, criando assim uma ambiguidade que aparece nos detalhes do texto. Sob esse aspecto, Ceserani afirma que um dos elementos narrativos e retóricos usado pelo texto fantástico é

O detalhe. O modo fantástico teve talvez um papel não secundário na utilização de um outro procedimento [...]: o procedimento do destaque e da função narrativa do detalhe, com a conseqüente hierarquização dos diversos elementos constitutivos do mundo narrativo, a problematização das relações, as desorientações e as mudanças de escala, a substituição do “caso” particular em relação à norma geral, que resulta inadequada. [...](CESERANI, 2006, p. 77, grifos do original).

No conto “A escada”, após o sonho em que a mulher protagonista se sente perseguida pela presença, o narrador indica que “na manhã, ao entrar na cozinha, [a protagonista] percebeu de imediato uma estranha presença. Os cachorros também manifestaram inquietação e rosnavam ameaçadoramente.” (CAMPOS, 2002, p. 144). Nesse momento, os personagens avô e mãe não indicam sentir “uma presença estranha”, muito menos validam o aspecto sobrenatural sentido pela protagonista.

Outro ponto que o narrador indica é o comportamento arreado dos cachorros. Nesse aspecto, aludimos ao que nos fala Cascudo (2001, p. 93 e p. 111) nos verbetes CACHORRO e CÃO: a cultura popular credita - desde Roma - a esse animal a habilidade de ver espíritos desencarnados, sendo o comportamento desordenado dos cães na narrativa um indício de uma

sobrenaturalidade. É necessário destacar que, ao final do conto, com a morte da protagonista, os mesmos animais mais uma vez apresentam um comportamento estranho.

Assim como um tear a unir fios, foi este entrelaçar que um mestre escritor, sociólogo e folclorista mundialmente conhecido e respeitado - Luís da Câmara Cascudo - me fez reviver em busca de raízes. Através de seus livros, aprofundei-me nos costumes, tradições populares, fábulas, cantigas, acalantos, assombros, jogos, danças de roda (a milenar ciranda), artesanatos, superstições de antigas culturas que nos precederam e as que nos colonizaram. (CAMPOS, 2002, p. 13).

Retomando o aspecto da ambiguidade na narrativa, faz-se necessário salientarmos que a nomeada “presença feminina” (no conto, tal presença jamais é citada ou referenciada como um fantasma, um espírito ou assombração) nunca é efetivamente confirmada efetivamente pelos outros personagens. A protagonista tenta convencer os personagens mãe e avô de tais questões:

Procurou falar com o avô, contando-lhe o que está acontecendo. Ao terminar, ela se achou desconexa, ansiosa, e soube, naquele instante, que não conseguira fazer crer ao avô naquilo que falara. As mãos dele afagalharam-lhe os cabelos docemente, e notou-o emocionado. A mãe, depois, a procurara tentando compreendê-la e dissuadi-la, dizendo-lhe que a imaginação nos faz viver num mundo paralelo ao real. Que, às vezes, também ela sentia uma sombra acercando-se e não passava de uma ilusão, de uma miragem.(CAMPOS, 2002, p. 145).

Dessa forma, os outros personagens, diferentemente da protagonista, procuram uma explicação racional para o problema, quando eles se apercebem, rejeitando a possibilidade do sobrenatural. Portanto, na narrativa, ainda com um narrador em terceira pessoa, há indícios para a presença da sobrenaturalidade, da mesma forma que se abre para uma explicação racional, visto que os personagens mãe e avô conversam sobre o comportamento apresentado pela protagonista, que está “ensimesmada, culminando com esta alucinação de uma mulher vigiando-a” (CAMPOS, 2002, p. 146), indicando que a protagonista pode ter enlouquecido.

Essa ambiguidade se mantém pelo não aparecimento físico do sobrenatural na trama naterciana: a presença nunca aparece de forma física para outra personagem e a protagonista nunca a vê realmente. Sobre isso, Calvino (2004) já aponta que o fantástico produzido no limiar do século XX vai manter o sobrenatural invisível em sua trama, sendo o maior exemplo *A outra volta do parafuso*, do escritor estadunidense Henry James. A sobrenaturalidade implícita e não aparente no texto abre o espaço para as perguntas e se dá quando o fantástico usa prioritariamente como recurso retórico:

As elipses. Encontra-se com frequência, nos textos fantásticos, a súbita abertura de espaços vazios, de elipses na escritura. No momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito. Desse procedimento, que tem frequentemente efeitos muito fortes de surpresa e incerteza, e que se

encontra em Hoffman, em Poe, em Maupassant, em James e em tantos outros[...]. (CESERANI, 2006, p. 74).

Observamos que a autora utiliza a elipse como procedimento narrativo, no conto “A escada”, para se fazer a “afirmação do vazio” e a “figura da ausência” (BESSIÈRE, apud CESERANI, 2006, p 75). Tais elementos fazem com que o leitor questione a protagonista: estaria ela efetivamente diante de uma presença sobrenatural, que a empurra da escada, ou a mulher assumiu depois do sonho um comportamento tomado como estranho e paranoico por outros personagens e, decorrente disso, se pôs a acreditar ser perseguida? De fato, tal elipse narrativa seria o questionamento: estaria a protagonista diante de uma figura sobrenatural ou ela enlouqueceu verdadeiramente?

Bem como “A Escada”, o texto “O pagão” tem um narrador em terceira pessoa. Entretanto, neste último, a focalização narrativa pouco abre espaço para trabalhar a ambiguidade do sobrenatural no mundo criado ficcionalmente. Nesse conto, o sobrenatural é presente na realidade de sua protagonista, a velha mulher benzedeira.

Em contraposição ao conto “A escada”, em que temos elementos constitutivos do fantástico do final do século XIX, o texto “O Pagão” é construído para não apresentar a hesitação, um critério tão comum ao fantástico definido por Todorov (1960), muito menos a narrativa em primeira pessoa, características presentes frequentemente em textos do fantástico do século XVIII e XIX. Entretanto, se por um lado o texto não apresenta as características mais clássicas do fantástico todoroviano, por outro, ele apresenta outros aspectos que são usados por autores do fantástico no século XX. Nesse ponto, lembramos que,

Nele (isto é, no fantástico) o problema da relação do leitor com o livro e do livro com a realidade se percebe quase engrandecido e exaltado. O fantástico revela o funcionamento de cada mecanismo narrativo e restitui a verdadeira função do imaginário: a de difundir a prática e o gosto pela estranheza, de restabelecer a produção do insólito e de fazê-la passar por uma atividade normal. (BESSIÈRE apud CESERANI, 2006, p. 69).

Esse gosto pela estranheza está presente na narrativa em questão exatamente na figuração de um sobrenatural aparente e manifesto:

[A velha] Dera para ouvir na calada da noite o choro de um recém-nascido. Acordava o velho, perguntando-lhe se não ouvia. No começo, ele mandava que ela deixasse de coisas, procurasse dormir. Certa noite, ele começou também a ouvir o choro, dorido, como só têm as criancinhas acabadas de nascer. (CAMPOS, 2002, p. 27).

Logo, se haveria espaço para a criação de uma dúvida (estaria mesmo havendo uma assombração?), rapidamente ela é desfeita e o sobrenatural, calcado em elementos da cultura popular religiosa sertaneja, é confirmado. Para isso, também é usado um dos procedimentos

retóricos do fantástico, que é o detalhe: desde o início do texto, vemos os indícios de que a velha tem poderes sobrenaturais: a mulher atuava como benzedeira de crianças e doentes.

Já sobre o menino pagão, é indicado que a gestação “já passava dos nove meses, que mesmo com benzeduras e orações, a criança não dava o menor sinal de que queria vir ao mundo e, por último, a criança é comparada a um filho de animal de pasto, cujas crias só vêm ao mundo com mais de dez meses” (CAMPOS, 2002, p. 26). Todos esses detalhes são postos para que o leitor antecipe que o bebê vindouro terá um aspecto que difere da normalidade, como mais tarde é descrito na mesma página:

O menino enfim nascera. Enorme, parecendo criança de meses, com a pele toda se descarnando, as unhas bem compridas. Era ele todo cheio, roliço e sem rugas, diferente das outras crianças. Nasceu já cansado e expirou logo depois junto com a sua mãe. (CAMPOS, 2002, p. 26).

A aparência divergente daquela considerada normal já pode ser considerada um indício do que virá depois: a morte da criança e da mãe, bem como da transgressão da realidade estabelecida até o momento que será posta na narrativa.

Diferente dos contos anteriores, em que a focalização narrativa em terceira pessoa foi utilizada, no texto “Iluminuras” temos um narrador que atua como testemunha dos acontecimentos. Já nesse aspecto, aludimos ao fato de que a narração em primeira pessoa é um procedimento enunciativo muito frequente nos textos do fantástico. “Nas histórias fantásticas o narrador diz habitualmente eu” como já indicava Todorov (1965, p. 90). Também afirma Ceserani que é comum:

A narração em primeira pessoa. É frequente no fantástico a utilização daqueles procedimentos narrativos da enunciação, em particular a narração em primeira pessoa, mas também a constante presença, no conto, de destinatários explícitos, como companheiros trocando cartas[...]. (CESERANI, 2006, p. 69).

Nesse aspecto, observamos que a autora se utiliza dessa função para criar uma relação com o leitor implícito. O que sabemos precisamente sobre quem nos conta a história é que o narrador-testemunha do conto é uma pessoa estrangeira àquela comunidade, que chegou lá e não conseguiu mais sair, vivendo de seu trabalho. Aparentemente sua função dentro da narrativa é explicitar a vida rotineira da comunidade na qual ele que está agora inserido e também indicar as transgressões da realidade cometidas pela rezadeira na região.

O personagem, que é estrangeiro na região, é também um componente narrativo comum no fantástico. Ceserani (2006) já aponta que tal elemento

[...] é quase um estereótipo, presente na psicologia e no imaginário cultural das comunidades humanas antes ainda que nos textos literários, artísticos ou

cinematográficos, fortemente implicado (e por isso rígido) nos processos de construção da identidade dos povos, das comunidades étnicas e nacionais. (CESERANI, 2006, p. 83).

Nos textos do modo fantástico, o personagem estrangeiro geralmente pode ser utilizado na narrativa de duas formas: ou ele é o personagem que chega ao local e sofre com a subversão do real ou ele é o próprio personagem que subverte o real. No conto “Iluminuras”, o elemento estrangeiro foi usado de uma outra forma: apesar de mais uma vez ele ser o homem médio, ele não desempenha o papel de vítima do evento fantástico ou o catalisador de tal evento, mas sim a testemunha que observa e constata os eventos.

Como nos outros contos, o narrador é um personagem que não foi nomeado e a maior informação que temos sobre ele é sua profissão. Sua história começa com um *lembrava-me*. O que vem depois são lacunas: não nos é informado sua posição temporal em relação a narrativa (estaria ele contando a história de um momento recente ou distante ao que está sendo narrado?), bem como não sabemos também quem é o narratário para quem a história está sendo contada. Ceserani aponta como característica do modo fantástico

Posição de relevo dos procedimentos narrativos no corpo da narração. O modo fantástico começou a se concretizar em uma série de textos e de formas narrativas justamente em um momento em que a experiência narrativa da Europa moderna chegava a um primeiro estágio de maturidade. Por trás dos primeiros textos do fantástico, há a multiforme experiência narrativa do século XVIII, um século que podemos considerar o tempo das grandes descobertas e das entusiasmadas experimentações de todas as formas possíveis da narratividade. [...] Atrás da narrativa fantástica existem todas essas experiências. Há o gosto por contar casos e “aventuras”[...]. (CESERANI, 2006, p. 68).

Dessa forma, o narrador-testemunha informa ao leitor implícito sobre os vários casos de atuação da velha benzedeira na região, mostrando um acúmulo de situações em o fantástico se manifesta. Retomando o estudo basilar sobre o fantástico de Todorov (1975), podemos traçar um paralelo com o texto de o *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Patocki, em que o narrador também traz uma série de acontecimentos. Diz-nos Todorov que quando temos uma série de acontecimentos, cada um deles separadamente não contradiz as leis da natureza, podendo ser interpretados como uma coincidência. É a acumulação desses vários acontecimentos que ajudam a criar a aura de fantástico. (TODOROV, 1975, p.33). Tal artifício é usado na narrativa “Iluminuras” pelo narrador-testemunha, que também é um homem comum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação objetivou demonstrar como é construída a fantasticidade nos contos “A Escada”, “O pagão” e “Illuminuras”, presentes no livro na segunda edição do livro *Illuminuras*, de autoria da cearense Natércia Campos. Para atingirmos tal feito, foi fundamental indicarmos os diversos estudos e teorias já feitos sobre a narrativa fantástica, bem como situarmos a linha do tempo da contística fantástica no Ceará.

É através desse conjunto último conjunto de dados que podemos destacar pelo menos três pontos sobre a contística fantástica cearense: primeiro, bem como acontece mediante a crítica especializada em âmbito nacional, carece ao Estado do Ceará estudos especializados na cronologia do conto fantástico; segundo, a produção desse tipo de conto no referido estado é composta majoritariamente por homens; e, terceiro, poucos escritores no estado são autores que se dedicaram exclusiva ou majoritariamente a escrever narrativas no modo fantástico.

Assim, a escrita de Natércia Campos se torna singular dentro da história da Literatura Cearense: diferindo do conjunto de escritores anteriores a ela, a maior parte de sua obra, seus contos, novela ou romance, é atravessada pelo modo fantástico. Inclusive, quando levamos em conta a relação de autoria feminina e escrita do fantástico, ela também se destaca: antes dela, a única autora a se dedicar em escrever majoritariamente textos nessa seara foi Emília Freitas.

Não podemos deixar de apontar que, em diversos momentos, Natércia Campos se utiliza de elementos oriundos da cultura popular cearense para criar o efeito fantástico em suas narrativas. Como dito já anteriormente, a autora afirma sua visão sobre a tradição e a cultura popular no prefácio do livro de contos *Illuminuras*. Esses dois elementos advêm de um ponto de vista romantizado que a autora tem sobre o passado histórico.

Em *A Noite das Fogueiras*, outro livro da autora lançado em 1998, mas escrito entre 1984 e 1998, a cearense nos revela sobre sua inspiração de escrita: nesse livro, é apresentado a bibliografia por ela utilizada para compor a sua produção literária. Tal fato nos ajuda a compreender como sua idealização da cultura popular do Nordeste cresceu além mais ainda. Nessa bibliografia, há vários autores cujo tema em comum são os estudos em cultura popular e folclore. Dentre tantos, o folclorista Luís da Câmara Cascudo figura com oito obras. Como já sabemos, o autor é bastante importante por conta do seu trabalho de recolha sobre a cultura popular nordestina.

Nesse ponto, cabe salientar que a ideia de Nordeste e cultura popular nordestina nem sempre existiram. Quem nos auxilia a entender como se deu a criação desse ideário e de como

o uso do folclore como elemento caracterizador dessa região desempenhou um papel importante é o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em duas obras: *A invenção do Nordeste e outras artes*, de 2011 e *A feira dos mitos*, publicada em 2013. Na primeira obra, o autor afirma que o “Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma insensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país”. (Albuquerque Júnior, 2011, p. 62). O historiador explicita como se deu a criação e fixação no imaginário cultural brasileiro da região nordeste, criado, no primeiro momento, a partir da percepção da região geográfica. Na segunda obra, o autor indica como se deu a importância dos folcloristas nesse processo em caracterizar essa região a partir dos seus costumes em comum.

Todo esse contexto nos ajuda a entender melhor também a escrita de Natércia Campos. Já com um sentimento de saudosismo da cultura interiorana sertaneja, que seria a autêntica cultura nordestina, afirmado pelos diversos folcloristas que ela leu, a autora molda suas obras. Como afirma também Albuquerque Júnior, essa “identidade regional permite costurar uma memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religa os homens do presente a um passado, que atribuem um sentido a existências cada vez mais sem significado”. (Albuquerque Júnior, 2011, p. 91).

Sentindo a carência de uma identidade cultural que a cidade não lhe oferece, Natércia Campos se volta então para a cultura interiorana cearense em busca de suas raízes. A partir dessa cosmovisão que seus textos são criados e, de certa forma, podem ser observados como reflexos materializados na literatura do pensamento social vigente de uma determinada elite letrada - os folcloristas, como indica Albuquerque Júnior (2013) - da qual a autora também faz parte, mediante sua posição social e acesso a uma produção bibliográfica voltada para um público acadêmico e especializada em cultura brasileira e, em especial, na nordestina.

Em relação a sua contística, podemos perceber uma mudança de estilo nas características de seus textos, que trazem em si a fantasmaticidade. “A Escada”, o conto de estreia da autora, apresenta uma marca importante presente em contos do fantástico do final do século XIX: a sugestão de um elemento sobrenatural, que só é sentido pela protagonista.

O conto possui um narrador em terceira pessoa, com seu espaço narrativo circunscrito a um casarão isolado. Desde a Antiguidade, há narrativas em que casas são assombradas por fantasmas. No texto naterciano, a protagonista entende o elemento luz como um indicativo de um outro plano, o espiritual. Assim, ela mantém concebe inconscientemente tal elemento como um portal para morte, e mantém com ele uma relação de desejo por essa libertação e também de medo. Depois de um sonho em que ela se sentiu perseguida e que

deveria alcançar o topo da escada da casa, na qual a luz proveniente dos céus recai, a mulher passou a sentir-se verdadeiramente perseguida. As sombras na casa passam a ser significadas como o indicativo de um ser que a espreita e que só a protagonista acredita existir verdadeiramente, pois ela seria mais sensível do seu avô e sua mãe. Esses dois últimos personagens não acreditam existir tal ser, não o sentem de nenhuma outra forma.

E se a temática do fantasma e da casa mal-assombrada é comum na contística fantástica cearense, o que difere essa narrativa escrita por Natércia Campos desses outros textos é exatamente a ambiguidade criada em torno da presença fantasmagórica: em “A Escada”, o fantasma nunca é visto nem pela protagonista, muito menos pelos outros personagens. O narrador indica haver um comportamento estranho por parte dos cachorros, sendo isso um diálogo com a cultura popular, mas nada é categoricamente afirmado por outros personagens no conto. Há todo um jogo textual de indicar caracteres que possam ser apontados como uma justificativa para a sobrenaturalidade, ao mesmo tempo em que se apresentam elementos indicativos de que a protagonista pode estar enlouquecendo.

Já nesse aspecto, a autora cearense se diferencia e se destaca mediante os outros escritores do fantástico cearense anteriores a ela: o sobrenatural não aparece, com a narrativa se assemelhando mais ao tratamento ambíguo dado aos fatos por textos como *A Outra Volta do Parafuso*, de Henry James, e *A maldição da casa da colina*, de Shirley Jackson, do que com os contos de fantasmas ou aqueles em que tais seres aparecem inegavelmente em casas ou sobrados, como aqueles escritos pelos autores cearenses Gustavo Barroso, Pápi Júnior, Américo Facó, Carlyle Martins, Cruz Filho, entre outros.

E se Natércia Campos se utiliza de temáticas e meios estilísticos já bastante observados ao fantástico do século XIX na escrita do seu primeiro conto, quando analisamos os textos que compõem o livro *Illuminuras*, temos um novo panorama. Nessas outras narrativas, a autora se volta às credices populares sertanejas como matéria-bruta literária para dar vida a sua literatura. Nessas composições, estamos mergulhados em uma cidade interiorana, isolada geograficamente de outras, com forte presença do catolicismo. E essa escolha não foi feita de forma aleatória. Albuquerque Júnior indica que

Não é a toa que as pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista; são buscadas em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas. Uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre mais próximas da verdade da terra. (Albuquerque Júnior, 2011, p. 91)

Assim, é imersa nessa cultura de tradição rural, que a autora indica para o leitor citadino aquilo que a elite letrada imagina ser a verdadeira raiz cultural do cearense. Nessas duas composições pertencentes ao livro *Iluminuras* e analisadas nesta dissertação, que se passam em um mesmo ambiente e compartilham uma mesma personagem, estamos inseridos em uma cidade interiorana, cuja vida está ligada ao catolicismo, que ainda tem presença muito forte na vida cultural cearense.

Essa cidade aparenta ser como qualquer outra cidade interiorana comum. Entretanto, descobrimos que naquela realidade ficcional tão parecida com a do nosso mundo extratextual há elementos sobrenaturais, que nossa realidade extratextual não aceita como experiências reais. Por outro lado, diferindo de textos fantásticos clássicos do século XIX, o intuito de seus escritos não é causar medo ou espanto no leitor, ou até mesmo emular uma atmosfera de ansiedade no interior das narrativas, como no conto “A Escada”. Imbuída em seu saudosismo romantizado sobre as tradições sertanejas que a autora toma como verdadeiramente a marca do cearense, a proposta de seu texto está possivelmente mais ligada em rerepresentar tais tradições ao povo da cidade, que a autora julga ter se distanciado de sua essência sertaneja.

Além disso, percebemos que a temática das narrativas tem a ver com os fantasmas ou a morte. Na primeira, temos o caso do bebê falecido não batizado que chora de sua sepultura, o que é entendido como um pedido de batismo para se buscar a redenção. No segundo conto, o caso principal de atuação da velha benzedeira é a busca pelo corpo de um noviço afogado.

Como observamos, as duas narrativas compartilham a mesma ambientação e tem uma personagem em comum: a velha benzedeira. Mas não é apenas isso: ambos os textos possuem uma outra característica compartilhada que chama a atenção: o trabalho desempenhado pela mulher ocorre nos casos em que a igreja, materializada no interior dos contos na figuração dos monges católicos, se nega a agir ou não consegue ter uma ação efetiva.

No caso do menino pagão, todo o ocorrido se dá porque a igreja não batiza o recém-falecido, que não é nem mesmo posto em no campo santo da cidade. Dessa forma, pela omissão dos monges, o espírito do menino fica relegado ao limbo, sem poder ter acesso a graça divina, ainda que não tenha pecados.

Já no segundo texto, temos pelo menos dois casos em que a igreja falha e não tem opção a ser apelar para o poder da mulher: primeiro, o caso do noviço possuído, que os monges não conseguem exorcizar. Segundo, o caso do noviço que havia se afogado no rio, cujo corpo foi encontrado pela mulher através de um artifício que pode ser entendido como uma simpatia feita por ela.

Por outro lado, ainda que o sobrenatural se apresente de forma clara nessas duas narrativas, ele não é colocado como completamente naturalizado na cidade, ou até mesmo entre os personagens. No primeiro conto, por exemplo, é esperado que uma pessoa cujo trabalho é lidar com o sobrenatural, como é o caso da personagem velha, não apresente surpresa em ouvir o choro de um bebê fantasma. Entretanto, primeiro ela procura saber se o marido também ouviu, para ter certeza da existência do fato que rompe a realidade como concebemos.

Já o conto “Iluminuras”, cujo foco narrativo é um narrador-testemunha que nos conta alguns casos de atuação da velha para indicar o possível poder sobrenatural exercido pela mesma. O ferreiro havia contado ao narrador que a mulher havia desencantado um pagão. Ninguém na cidade havia visto o fato, mas se contava sobre o ocorrido. Contava-se que a benzedeira havia rezado sobre um menino que estava com mau olhado e ele havia melhorado. Contava-se que ela havia rezado sobre um postulante possuído e que fora exorcizado por ação da mulher. Ninguém havia visto o fato, pois na sala estavam apenas ela e o postulante. É dito que a rezadeira havia aconselhado um homem que jogava mau olhado nas pessoas a trocar de profissão. Em seguida, conta-se que ela atuou para achar o corpo de um noviço afogado. Em todos os casos, ou não haviam cidadãos presentes para verem efetivamente a mulher agindo ou o caso se resolve de forma simples, que pode ser interpretado como uma coincidência. Mas, o acúmulo de coincidências na segunda narrativa a empurra para o campo do sobrenatural e para o fantástico.

Não podemos também deixar de apontar o fato que é a importância da figuração da personagem velha, que atua como uma benzedeira. Acreditamos ter demonstrado como se deu a evolução histórica do imaginário social que envolve esse ser, cuja herança é originária de práticas mágicas, que receberam um novo significado no final da Idade Média, também por conta da atuação do poder temporal da Igreja Católica. No imaginário social nordestino, a figuração dada a personagem velha por Natércia Campos é herdada de um desvio da figura da bruxa, sendo a benzedeira uma face benigna deste último ser na cultura popular, e antinômica ao poder hegemônico exercido pelo catolicismo romano, a vertente do cristianismo que ainda é majoritária no Ceará.

Através de todos os elementos apontados anteriormente neste trabalho, acreditamos ter obtido êxito em demonstrar como Natércia Campos se insere de forma importante na produção da contística do fantástico cearense. Seus textos apresentam um diálogo constante com a cultura popular nordestina, cultura essa que, muitas vezes, tem desaparecido das cidades.

Observamos também que a crítica cearense pouco se tem voltado para a produção do conto fantástico no Ceará, quais os principais temas abordados por esses autores, bem como quais autores se dedicam quase que exclusivamente ao fantástico neste estado. Acreditamos ter ficado nítido por conta dos seus vários elementos singulares que a contística de Natércia Campos deveria figurar mais na crítica cearense e ser objeto de análise de outros trabalhos, seja focando no diálogo criado pela autora com a cultura popular - e que é observado em todos os seus livros -, seja no papel desempenhado por fantasmas - que aparecem em diversas narrativas da autora -, a criação do fantástico em seus diversos contos, ou ainda ao protagonismo dado à mulheres mulheres em suas narrativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAZRAKI, Jaime. Que és lo neofantástico? *In*: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Lecturas. 2001. p. 265-282.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª edição. São Paulo: Editora Cortez, 2011.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos**: 9 São Paulo: Editora Intermeios, 2013.
- AZEVEDO, Sânzio de. **Aspectos da Literatura Cearense**. Fortaleza, Edições UFC, 1982.
- AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura Cearense**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II**: As formas do tempo e do cronotopo. Tradução de Paulo Bezerra. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BELLEMIN-NÖEL, Jean. Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier). *In*: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Lecturas. 2001. p. 107-140.
- BENEVIDES, Artur Eduardo. **Evolução da poesia e romance cearenses**. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 1976.
- BESSIÈRE, Irène. **O relato fantástico**: forma mista do caso e da adivinha. Trad. de Biagio D'Angelo e Maria Rosa Duarte de Oliveira. Revista *Fronteira Z*, São Paulo, n. 9, dez., 2012.
- BORDINI, Maria da Glória. O temor do além e a subversão do real. *In*: ZILBERMAN, Regina (org) **Os preferidos do público**. Petrópolis: Editora Vozes. 1987. cap 1, p. 11-22.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. *In*: GUINSBURG, J. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CALVINO, Italo (org). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMPOS, Natércia. **A noite das fogueiras**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1998.
- CAMPOS, Natércia. **Iuminuras**. Fortaleza: Premius, 2002.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental, volume 6**: o Romantismo por Carpeaux. Rio de Janeiro: Leya, 2012.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou os paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11ª edição. São Paulo: Global, 2001.

- CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. 2ª edição. São Paulo: Global, 2002.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Superstição no Brasil**. 5ª edição. São Paulo: Global, 2002.
- CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- COLARES, Otacílio. **Lembrados e Esquecidos V: ensaios de literatura cearense**. Fortaleza, Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 1981.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300 - 1800: uma cidade sitiada**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- FURTADO, Filipe. **Demônios íntimos: a narrativa fantástica vitoriana (origens, temas e ideias)**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.
- FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar. (orgs). **Tênebra: narrativas brasileiras de horror [1838-1899]**. São Paulo: Fósforo, 2022.
- FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel P. (orgs). **Poéticas do Mal: a literatura do medo no Brasil (1830-1920)**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.
- FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**. São Paulo: São Caetano do Sul, Wish, 2020.
- GAMMA-KHALIL, Marisa Martins. Implicações cronotópicas na figuração da personagem na literatura fantástica. In GARCIA, Flávio *et al.* (org). **A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? **Terra roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários**, Campinas, vol 26, pág 18-31, dez. 2013. Disponível em http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol26/TR26b.pdf. Acesso em 23. nov 2022.
- GARCIA, Flávio *et al.* (org). **A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.
- GINZBURG, Carlos. **História Noturna: decifrando o Sabá**. 2ª ed. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- GUINSBURG, J. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- JACKSON, Rosemary. Lo oculto de la cultura. *In*: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Lecturas. 2001. p. 141-152.
- LE GOFF, Jacques. **O nascimento do Purgatório**. Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2017.
- MATAGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo**. Curitiba: Arte & Letras, 2019.
- MONTENEGRO, Braga (org). **Antologia do Conto Cearense**. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1965.
- NODIER, Charles. Do fantástico em literatura. **Organon**. Tradução de Maria Regina Borges Osório, Maria Lucia Meregalli. Rio Grande do Sul, v. 19, n. 38-39, p. 19-35, 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/30058>. Acesso em: 30 jul. 2022.
- PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente de. **Aspectos do fantástico na literatura cearense**. 2003. 114f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/35447>. Acesso em: 23 nov 2022.
- ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Lecturas, 2001.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.
- RUSSEL, Jeffrey Burton. **Lúcifer: o Diabo na Idade Média**. São Paulo: Madras Editora, 2003.
- RUSSELL, Jeffrey Burton; ALEXANDER, Brooks. **História da Bruxaria**. Trad. Álvaro Campos e William Lagos. São Paulo: Aleph, 2008.
- RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.
- SABOYA, Natércia Campos de. **Iluminuras**. São Paulo: Editora Scipione, 1988.
- SALGUEIRO, Pedro. (org). **O cravo roxo do diabo: o conto fantástico no Ceará**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2011.
- SAMPAIO, Aíla. A fantástica literatura do Ceará. *In*: SALGUEIRO, Pedro. (org). **O cravo roxo do diabo: o conto fantástico no Ceará**. Fortaleza; Expressão Gráfica, 2011.
- SILVA, Alexander Meireles da. O fantástico ignoto de uma rainha. *In*: Freitas, Emília. **A Rainha do Ignoto**. São Paulo: São Caetano do Sul, Wish, 2020.
- TUAN, Yi-fu. **Paisagens do medo**. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VAX, Louis. **Arte e literatura fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1974.

ZILBERMAN, Regina (org) **Os preferidos do público**. Petrópolis: Editora Vozes. 1987.